

**TEORIA DO
NEO-ESTRUTURALISMO
SEMIÓTICO**

Jayro Luna

2006

Copyright Jayro Luna - 2006

Todos os direitos reservados. Proibida reprodução,
no todo ou em partes, sem prévia autorização do autor.

Projeto Gráfico e Revisão: Epsilon Volantis

Capa: O autor

Editoração eletrônica: Editora Vila Rica
www.vilarica.com.br

Impressão e acabamento: Paper Express

Ilustração da capa: Wilson Babaçu - obras: “Crucificação” -
Salvador Dali e “Vênus e Adônis” -
Rubens. Fotografia de muiraquitã.

LUNA, Jayro (Jairo Nogueira Luna), 1960 -
Teoria do Neo-Estruturalismo Semiótico / Jairo Nogueira
Luna - 1.ªed. - São Paulo: Vila Rica, 2006.
167 p.
ISBN: 85-905231-9-5

1. Literatura - História e Crítica 2. Teoria Literária
3.Semiótica. 4. Lingüística. I. Título.

CDD: - 809
- 801.95
- 152.1
- 410

Índice de Catálogo Remissivo:
Literatura - História e Crítica: 809
Teoria Literária: 801.95
Semiótica: 152.1
Lingüística: 410

Sumário

1. Teoria do Neo-Estruturalismo Semiótico: Método Criativo de Análise Crítica em Literatura.....	5
<i>Prolegômenos</i>	5
<i>A Estrutura e o Diagrama</i>	14
<i>A Estrutura como Signo</i>	26
<i>Das Características do Neo-Estruturalismo Semiótico</i>	41
2. A Simbologia Estelar e o Conceito de Signo em Macunaíma.....	62
3. A Imagem de Afrodite / Vênus em Alberto de Oliveira e Camilo Pessanha e a de Iemanjá em Vinícius de Moraes.....	78
<i>A Afrodite Parnasiana de Alberto de Oliveira</i>	82
<i>A Vênus Simbolista de Camilo Pessanha</i>	85
<i>A Concha da Deusa Vênus</i>	91
<i>Iemanjá: a deusa do mar afro-brasileira em Vinícius de Moraes</i>	95
4. A Árvore da Vida entre Deus e o Diabo em Milton, Goethe e Saramago.....	101
<i>O Paraíso Perdido de John Milton</i>	101
<i>O Paraíso Perdido</i>	101
<i>Deus e o Diabo em Milton</i>	108
<i>O Fausto de Goethe</i>	113
<i>A Obra</i>	113
<i>O Primeiro Fausto</i>	113
<i>O Segundo Fausto</i>	118
<i>Deus e o Diabo em Fausto</i>	123
<i>O Evangelho Segundo Saramago</i>	128
<i>O Enredo do Evangelho de Saramago</i>	128
<i>Deus e o Diabo no Evangelho de Saramago</i>	130
<i>A Árvore da Vida</i>	135
<i>A Ressignificação da Árvore da Vida no Paraíso Perdido</i>	139
<i>A Árvore da Vida no Fausto</i>	145
<i>A Árvore da Vida no Evangelho de Saramago</i>	148
5. O Humanitismo e a Parábola do Vencedor as Batatas	154
<i>O Humanitismo e a Crítica</i>	154
<i>Nossa Análise</i>	157

TEORIA DO NEO-ESTRUTURALISMO SEMIÓTICO

Método Criativo de Análise Crítica em Literatura

Por: Jayro Luna

1. Prolegômenos

Desde que completei minha graduação em Letras na PUC-SP em 1986, percebi que carregava um peso desconfortável em decorrência de minha visão acerca da crítica literária. Em minhas leituras, eu sentia prazer na sensação de constantes descobertas a cada leitura que fazia de autores definidos como críticos estruturalistas. Livros como *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, de Affonso Romano de Sant'Anna (1973) e *Drummond: Um Gauche No Tempo*, também do mesmo autor (1977); *A Máscara Sublime: Estudo de Quincas Borba*, de Teresa Pires Vara (1976); *Jorge Bem/Mal Amado*, de Jean Roche (1987); *As Estruturas Narrativas*, de Tzvetan Todorov (1979); *Lingüística, Poética, Cinema*, de Roman Jakobson (1970) e *As Estruturas e o Tempo*, de Cesare Segre (1986). Paralelamente, as leituras de obras ligadas ao Formalismo também muito me eram prazerosas, identificando a continuidade e a similaridade de procedimentos em vários aspectos entre as duas correntes, o que depois, uma compreensão mais acurada das correntes de crítica literária por mim, veio confirmar. Assim, um livro como *Formalismo e Futurismo* de Krystyna Pomorska também se colocava entre as minhas leituras diletas, fonte de constantes consultas. A graduação em Letras na PUC, por aquela época, já havia se notabilizado pelo estudo da Semiótica Peirceana tendo em Lúcia Santaella, Haroldo de Campos e Décio Pignatari seus pontos de apoio mais significativos naquela instituição. As leituras que fiz de *A Operação do Texto*, de Haroldo de Campos (1976), *A Arte No Horizonte do Provável*, do mesmo autor (1975), *Semiótica e Literatura*, de Décio Pignatari (1974) ou *Semiótica Russa*, de Boris Schaniderman (1979) me foram também consideradas como proveitosas. Não poderia esquecer também de *A Obra Aberta*, de Umberto Eco (1976).

Para terminar meu percurso teórico, fazia ainda à revelia de certo modo, das indicações de leitura solicitadas pelos professores em sala,

leituras que me mostravam aspectos da Teoria da Informação aplicada à Estética. As obras de Abraham Moles traduzidas para o português e publicadas pela editora Perspectiva estavam sempre disponíveis na minha pequena estante de livros: *Sociodinâmica da Cultura* (1974), *A Criação Científica* (1971), *O Cartaz* (1974), *O Kitsch* (1974) e, é claro, *A Teoria da Informação e da Percepção Estética*, que lembro, li pela primeira vez na edição espanhola, e reli em 1986 na edição da Tempo Brasileiro (1969).

Qual a razão do referido peso e desconforto?

O Estruturalismo estava naquela segunda metade da década de 80 considerado como um procedimento crítico ultrapassado. Na própria PUC-SP o tom agora era determinado pela Semiótica, principalmente a de Charles Sanders Peirce, que de certo modo, se ligava aos estudos estruturalistas, mas que exigia uma abordagem repleta de uma nova terminologia: Primeiridade, Secundidade, Terceiridade, Ícone, Índice, Símbolo, Hipoícone, Rema, Dissisigno, Legissigno, Interpretante, etc... Até que não tive problemas em adotar e aplicar essa terminologia, cheguei a escrever alguns textos razoáveis na aplicação da Semiótica à Literatura, o que mais aprecio é “A Semiótica Peirceana e o Sensacionismo Pessoa”, que viria a publicar em 1998 no livro *Monografias de Literatura, Teatro, Comunicação e Semiótica*. Nele eu identificava uma correlação entre a divisão tríplice do signo e das categorias cognitivas em Peirce com os três princípios básicos do Sensacionismo idealizado por Fernando Pessoa.

Mas o problema maior era conseguir adaptar ou acomodar tudo isso com a corrente da Sociologia da Literatura nos seus desdobramentos no Brasil, desde sua origem em Lucien Goldmann até o domínio que as idéias de Antônio Cândido exerceram sobre a crítica literária no Brasil. Fora da PUC-SP o pensamento de Antônio Cândido parecia determinante. De fato, fiz a leitura de *Literatura e Sociedade* (1965) e de *Formação da Literatura Brasileira* (1959) só ao final do curso de graduação. Já quanto a Roberto Schwarz com livros como *Ao Vencedor as Batatas* (1977), *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990) e *Que Horas São?* (1987), fiz as leituras desses livros praticamente no ano em que foram lançados, embora ao término dessas leituras, sentisse uma discordância em relação a alguns aspectos da relação entre forma

e expressão ou forma e conteúdo. Goldmann só fui ler quando já havia iniciado o mestrado em Literatura Brasileira na USP em 1993.

Entre meus colegas na faculdade, na graduação, existia uma tendência a desconsiderar a Semiótica como instrumento de estudo e de análise literária diante das possibilidades do discurso engajado na Sociologia da Literatura. Assim, na faculdade eu estava duplamente deslocado: ligeiramente em relação aos professores semioticistas que valorizavam a atualidade do discurso semiótico, em detrimento do discurso formalista-estruturalista e diante dos colegas pela minha posição de distanciamento, ainda maior, acerca das teses defendidas na Sociologia da Literatura.

Quando fiz o Mestrado e logo após, o Doutorado na FFLCH/USP, minha situação exigia uma certa capacidade de adaptação e acomodação de novos conceitos. O território ideológico dominante era o pensamento crítico fundado nos estudos sócio-literários com franca atuação da corrente de Antônio Cândido, tendo eventualmente num ou noutro professor uma simpatia pelos estudos de Mikhail Bakhtin. Foi durante o Mestrado que inclusive levei mais a sério o estudo dos conceitos de Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade a partir de alguns livros de Bakhtin como *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (1993), *Estética da Criação Verbal* (1992), *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (1993), além de alguns de seus comentadores e aplicadores no Brasil, como Irene A. Machado, *O Romance e a Voz* (1995), Enylton de Castro, *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, A Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica* (1989).

Para completar meu panorama teórico, as leituras dos livros críticos de João Alexandre Barbosa que navegava num limite entre a Semiologia e a Nova Crítica com livros como *As Ilusões da Modernidade* (1986) e *A Metáfora Crítica* (1974).

Terminando o doutoramento em Literatura Portuguesa na FFLCH/USP (2003) os impasses teóricos no lugar de estarem resolvidos, estavam cada vez mais tensos, colocados sob a capa tênue de aparente harmonização. Não deixava de continuar sentindo uma grata admiração quando encontrava alguma obra que resgatava o estudo estruturalista e formalista, e sua leitura sempre me dava um sabor de admiração e de

descoberta. Por outro lado, as leituras de obras fundadas no pensamento sócio-literário, não raras vezes me pareciam enfadonhas e repetitivas num tom constante de revolução traída. Relembro aqui uma passagem de Lévi-Strauss que me parece muito a propósito para descrição desse sentimento:

“De fato, na história da humanidade aconteceu um fenômeno importante, capital, que é o nascimento do pensamento científico e seu desenvolvimento. Esse fato é um valor intrínseco, em si mesmo, que eu realmente coloco fora do relativismo cultural. Agora, se você olha as coisas um pouco mais do alto, dirá que esse pensamento científico que respeitamos e que nos apaixona em seus progressos passo a passo, que se efetua no decorrer dos séculos, anos ou dias, é na realidade profundamente vão. Já que o que nos ensina é, ao mesmo tempo, a melhor compreender as coisas em seus detalhes e que não podemos jamais compreender na totalidade, no conjunto.

O pensamento científico, ao mesmo tempo que alimenta nossa reflexão e aumenta nossos conhecimentos, mostra a insignificância última desse conhecimento. Depende do seu ponto de vista e do nível, que é o nosso, o do homem do século XX, do mundo ocidental, o pensamento científico é algo essencial, fundamental, e devemos utilizá-lo. Porém, se nos tornamos metafísicos, diremos que de fato ele é essencial, mas ao mesmo tempo é preciso saber que não serve para nada”.

(LÉVI-STRAUSS, C. Entrevista à Bernardo Carvalho, in FOLHA DE S. PAULO, 22 de outubro de 1989).

Outras vezes ressoava pela minha mente uma pergunta que li na introdução que Boris Schnaiderman fazia ao volume de *Semiótica Russa*: “Como não foi possível eu não ter pensado isto antes?”

Assimurgia que eu me definisse em razão das possibilidades teóricas que se apresentavam. De fato, na minha prática do magistério no ensino superior eu já optara. Sempre destacava nas minhas análises e nos meus comentários teóricos os trabalhos críticos literários de E.M. de Melo e Castro, de Haroldo de Campos, por exemplo, o que já me fazia, algumas vezes definir-me em sala de aula, como defensor duma

corrente de caráter estruturalista-formalista que se desdobrava nos estudos semióticos com ligeiras ligações bakhtinianas. Assim a Sociologia da Literatura de Goldmann, bem como os estudos sócio-literários de Antônio Cândido, José Aderaldo Castello e Roberto Schwarz ficavam como referência complementar, utilizados mais como necessidade curricular e um desejo de não direcionar meus alunos de graduação a uma visão parcial, incompleta dos estudos literários no Brasil.

Mas em determinados tópicos específicos do programa o conflito se tornava mais aparente. O caso, por exemplo, do Barroco em que eu precisava me colocar acerca dos conceitos de sistema literário e de manifestação literária, me obrigava a levantar o que Haroldo de Campos expressava no seu livro *O Seqüestro do Barroco: O Caso Gregório de Matos*.

Porém, por outro lado, vários dos estudos de caráter mais estrutural formalista que eu admirava, tornavam-se para os alunos de graduação uma complexa teia da qual muitos não conseguiam desenredar-se de forma satisfatória, parecendo por vezes perdidos. Era o caso do texto “Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa”. De certa maneira, sempre que eu leio esse texto sinto um certo prazer pela forma como o texto do poema se apresenta ali, com relações se desdobrando nos diferentes níveis (sonoro, rítmico, gramatical, morfológico, etc.) dando um sentimento de uma grande unidade, profunda e bela no poema, porém, eu sentia que faltava um parágrafo, alguma conclusão a mais, uma fala de Jakobson que talvez ele tivesse pensado, ou até tivesse colocado nas entrelinhas, mas que talvez o tradutor não tivesse conseguido captar. Situação semelhante se me apresentava em textos como “Carta a Haroldo de Campos: A Textura Poética de Martin Códax” ou “A Construção Gramatical do Poema *Wir Sind Sie* de Bertolt Brecht”. Parece que me surgiam perguntas um tanto quanto indefinidas do tipo “Por que ele não disse o que estava prestes a dizer?”, “Por que o texto acaba aqui, se o próximo parágrafo seria a conclusão de tudo o que está demonstrado?”

De outra sorte, as interpretações de Affonso Romano de Sant’Anna em obras como *O Guarani*, de José de Alencar, ou *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, ou ainda, *Esau e Jacó* de Machado de Assis, se me mostravam mais conclusivas, embora eu achasse que as tabelas e quadros

comparativos levantados, algumas vezes, me parecessem faltando algum detalhe final.

A descoberta final que talvez faltasse algo ou de que pelo menos havia algo que me fazia sentir provocado a descobrir a causa dum sentimento de desafio perante às obras analisadas passou a ser um ponto de investigação. E foram as leituras não de teóricos da literatura, no sentido mais específico do termo, mas de escritores que por vezes se debruçaram no estudo crítico que começou a me fornecer os indícios de que necessitava para responder às minhas inquietações. Os textos teóricos em prosa de Fernando Pessoa¹ e de Almada Negreiros² estavam entre esses escritores, some-se ainda, os de Oswald de Andrade³, os de Osman Lins⁴ e os de Ariano Suassuna⁵, Manuel Bandeira⁶ e Ferreira Gullar⁷. Além de alguns autores estrangeiros como Ezra Pound⁸, T.S. Eliot⁹, Lezama Lima¹⁰ e Maiakovski¹¹.

¹ PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. Em especial os textos colocados na parte de “Idéias Estéticas” p. 215-520.

² NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. Com destaque para os textos “Ver” (p. 914-1035), “Mito-Alegoria-Símbolo” (p. 1036-1057) e “Elogio da Ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia” (p. 892-900).

³ No caso de Oswald de Andrade, destaco os livros *A Utopia Antropofágica* (São Paulo, Globo, 1990) e *Estética e Política* (São Paulo, Globo, 1992).

⁴ LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

⁵ De Ariano Suassuna destaco *O Movimento Armorial* (Recife, UFPE, 1974), *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (Recife, Guariba, 1974) e *Iniciação à Estética* (Recife, UFPE, 1979).

⁶ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

⁷ De Ferreira Gullar menciono as obras *Indagações de Hoje* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1989) e *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984).

⁸ POUND, Ezra. *ABC da Literatura* (São Paulo, Cultrix, s.d.)

⁹ ELIOT, T.S. *De Poesia e Poetas* São Paulo, Brasiliense, 1981.

¹⁰ LIMA, Lezama. *A Expressão Americana*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

¹¹ MAIAKOVSKI, Vladimir. *Como fazer versos*. São Paulo, Global, 1984.

Pois bem, o que esses textos de escritores romancistas e poetas me mostravam e que os teóricos da literatura sentiam dificuldade em me mostrar era uma certa capacidade poética de analisar criticamente um texto. Havia um “quê” de criatividade nos textos dos romancistas e poetas, por vezes, talvez até se distanciavam dum método crítico num jogo tenso e tênue entre liberdade criadora e rigor do método. Ao meu ver, com ganho para a expressão e a análise. Era isso que por vezes sentia falta em Roman Jakobson, a magistral maneira com que ele desnudava os elementos mais íntimos da forma do texto parecia carecer de um momento de conclusão epifânica, de renúncia ao rigor científico e aceitação da descoberta que ali se apresentava. Talvez, por isso, os estudos de sociologia da literatura também menos ainda, bem menos, me satisfaziam. O sentimento era de que o óbvio se havia tornado teoria complexa, de que as relações intrínsecas entre história e sociedade de tal forma dominaram a criatividade do artista que o resultado era absoluta e deterministicamente presumível e previsível em face de tais condicionantes.

Foi na busca da solução desses sentimentos, por vezes, contraditórios, por vezes insuficientes, que me levaram a tentar heróica e dissimuladamente um método que aos poucos me parecia mais próprio, mais independente do rigor do método, mas que fosse científico no limiar das necessidades metodológicas. Um método que permitisse a criatividade interpretativa sem delimitar de imediato as possibilidades de leitura. Tal método existiria de fato? Se não, urgia criá-lo.

João Alexandre Barbosa já havia demonstrado uma certa preocupação em fazer do trabalho do crítico um trabalho construtivo, mas também criativo ao lado do *corpus* literário que objetivava analisar, um pouco lembrado o que fizera Paul Valéry e T.S. Eliot, Barbosa desenvolvia em obras como *A Imitação da Forma* um percurso crítico fundado nessa intenção.

“E o que é o texto possível senão o que a leitura crítica pode extrair dos existentes em função de um projeto?” pergunta João Alexandre no início de *A Imitação Pela Forma*. Em livro posterior, *A Biblioteca Imaginária* (1996), Barbosa escreve:

“Ler na literatura o que é literatura, mas nos intervalos das relações com aquilo que não é (elementos sociais, históricos, psicológicos), inclusive a literatura e as artes como matérias para a literatura. Neste movimento, desaparecem distinções possíveis entre leitura, ensino e crítica literária. É o domínio do leitor de intervalos.”
(BARBOSA: 1996, p. 75)

Esses intervalos, por vezes, davam-me a impressão que escapavam dos métodos possíveis, pareciam para mim ainda que se escapavam menos nos caminhos advindos do estruturalismo e do formalismo, mas ainda escapavam. No âmbito dos estudos sócio-literários, eles, ao meu ver, decididamente escapuliam. O resultado era sempre um conjunto de conclusões menos literárias que sociológicas e políticas. Não nego, que no geral, pertinentes, indiscutíveis em alguns momentos, mas redutoras. A afirmação da literatura como espaço autônomo em relação aos condicionantes sociais e políticos não me parecia uma proposta de posição alienante, antes pelo contrário, era a necessidade de confirmação de um saber, de um conhecimento que não se restringia ao sentimento de frustração que o intelectual de esquerda no Brasil costumava sentir quando questionado sobre o depois de suas conclusões. Se, como disse H. Marcuse, toda revolução surge já traída, se a mudança é apenas aparente, as conclusões literárias advindas do pensamento sócio-literário, por vezes, se me mostravam com a constatação plena e inequívoca de que a literatura era apenas a expressão artística dessa traição.

Minha insatisfação com os métodos de crítica e de análise literária começou a ser resolvida na medida em que me pus à árdua tarefa de tentar resolver os intervalos de que falava João Alexandre Barbosa. Fui, aos poucos, recompondo um método que ao fim e ao cabo não era um método de todo original. O meu brinquedo monstruoso e ridículo, meu boi-bumbá, meu cavalo de pau que diante do rigor e erudição de um Bakhtin ou da argúcia de um Antônio Cândido se mostrava uma ingênua fantasia. No entanto, o fato é que respondia às minhas necessidades de forma tal que não sentia necessidade de buscar outras fontes. Talvez, fosse apenas a confirmação de minha incapacidade de aceitar ou, o que é pior, de compreender a relação entre os limites de

meu pensamento e o alcance das possibilidades dos métodos que não me satisfaziam.

Busquei um nome para meu método que era o resultado da descaracterização do estruturalismo com remendos mal-colados da Semiótica e até uns tons de Sociologia da Literatura. O nome tinha que espelhar essa pantomima. Pensei primeiro em Estruturalismo Simbólico, mas logo recusei depois de uns três dias pensando no caso. Não se tratava apenas do Símbolo, mas de um conceito de Signo mais próprio à Semiótica de Peirce. Pensei então em Estruturalismo Semiótico. O termo eventualmente era utilizado para se referir às ligações possíveis entre os estudos lingüístico-literários de Saussure e de Jakobson com a Semiótica e a Semiologia, mas não de forma regular e contínua. Aparecia ora aqui ora ali, até com sutilezas de diferenças nas acepções, ao contrário do inverso da expressão (Semiótica Estrutural) que aparecia mais definitivamente ligada aos estudos de A. J. Greimas. Cheguei a pensar em manter o termo, mas depois achei que poderia gerar confusão a publicação deste meu livro, alguém poderia lê-lo querendo saber sobre Jakobson ou sobre Saussure, ou ainda, confrontar com ensaios de Edward Lopes ou de Fiorin, por exemplo, e não encontrando nada, antes, pelo contrário, referências pessoais de um crítico desconhecido como eu, chegar à conclusão que este volume se trata de embuste ou de, no mínimo, propaganda enganosa. Resolvi acrescentar um prefixo, muito à moda ultimamente, o “Neo”, ficou então desse modo o nome de meu método: “Neo-estruturalismo Semiótico”. O que faço agora é tentar expô-lo nos seus princípios, de maneira o mais breve possível, sem, no entanto, deixar de lado a necessidade de alguma clareza e rigor.

Penso que o leitor observará que o Neo-estruturalismo Semiótico, embora fundado em premissas e terminologias vindas do Estruturalismo e da Semiótica, faz uso muito pessoal de alguns desses termos, podendo até gerar alguma contradição com o sentido original dos termos. Não me dei muito ao trabalho de corrigir eventuais distorções, creio mesmo, que se o leitor for pelo caminho de encarar minha proposta como independente, ou seja, não filiada diretamente aos métodos em questão, logrará melhor resultado e compreensão do que exponho. Quando supus que se fizesse necessário uma definição deste ou daquele termo, eu o fiz. Por fim, observe o leitor, que o Neo-estruturalismo Semiótico se

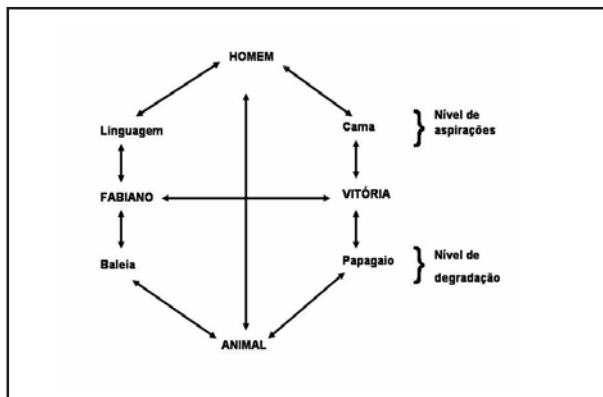
propõe como desafio ao trabalho crítico. Este é um método que exige do crítico um trabalho que valoriza a intuição, o *feeling*, ou aquele *insight* que muitas vezes se devota apenas ao artista. Daí, às vezes, chego a pensar, que esse método não é um método científico de fato, mas uma proposta de inclusão do trabalho crítico na esfera paralela, mas díspare da arte, sem a qual o crítico literário não tem função. Ou seja, se é fato irônico e lacônico que quem não sabe fazer poesia ou escrever romance só resta ao trabalho de criticar, e que por sua vez, quem não sabe nem fazer arte e tampouco criticar, só lhe cabe ensinar; tomo, por princípio que meu método é o de tornar aquele que ensina ou crítica em cúmplice do trabalho artístico. Nesse caso, muitos se sentirão desafiados, uma vez que meu método não é daqueles que oferece uma receita segura e um caminho reto, antes é uma proposta de choque, de embate com todas as certezas.

2. A Estrutura e o Diagrama

A escola estruturalista considera, via de regra, a existência de dois tipos de narrativas. A de estrutura simples e a de estrutura complexa. A diferença fulcral entre ambas me parece que está não propriamente no âmbito da forma, mas no significado da estrutura formal. Ou seja, na estrutura simples o que existe é a permanência de uma convenção social ou norma, ao passo que a estrutura complexa reavalia essa norma ou convenção apresentando, por vezes, uma modificação das mesmas.

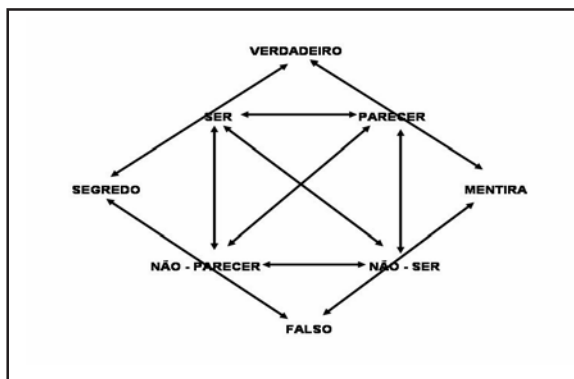
As análises de obras literárias segundo essa concepção estruturalista faz com que se nos apresente um conjunto de tabelas, gráficos, quadros e figuras resultantes da comparação de elementos ora recorrentes, ora atuantes do desenvolvimento da obra, seja a narração, seja a lírica. Affonso Romano de Sant'Anna¹², p.ex., no estudo que faz de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, em determinando momento monta um esquema com setas, como se fosse um organograma das relações do casal Fabiano e Vitória, apontando o nível das aspirações em contraposição ao nível da degradação das personagens:

¹² SANT'ANNA, Affonso Romano. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Rio de Janeiro, Vozes, 1979.



Assim, a disposição das setas indica dois caminhos, um, baseado no cruzamento entre os eixos Fabiano / Vitória com Homem / Animal. O outro, pelas setas periféricas, traça um perímetro que aponta a contínua transformação das características humanas de Fabiano / Vitória à animalização em razão das impossibilidades de realização das aspirações e da pressão causada pela sociedade e ambiente no destino das personagens.

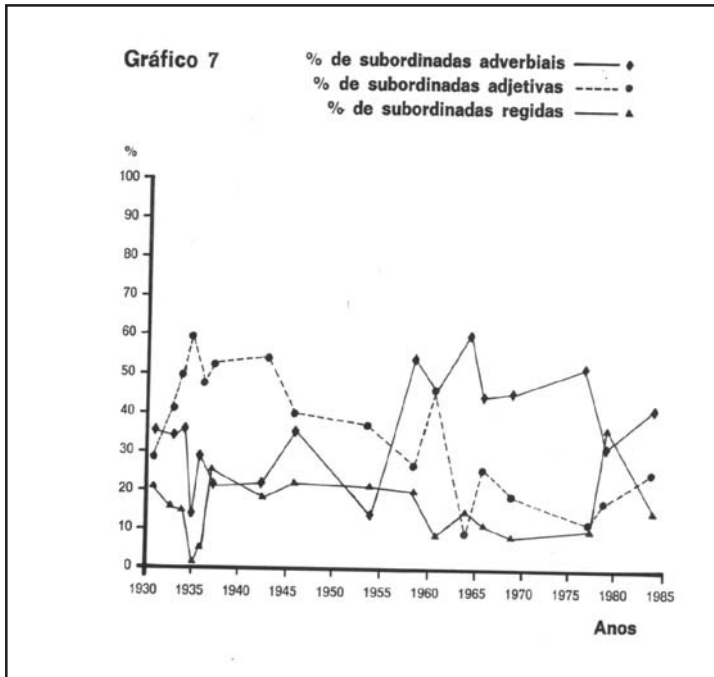
Salvatore D'Onoffrio¹³ num estudo do conto “A Cartomante” de Machado de Assis, conclui com a demonstração de um gráfico, composto por setas e conceitos, que busca demonstrar a complexa relação entre ser/não-ser e verdadeiro / falso que parece o elemento estrutural decisivo para o desenvolvimento da trama envolvendo a cartomante, Camilo, Rita e Vilela.



¹³ D'ONOFFRIO, Salvatore. “A Cartomante, de Machado de Assis” em: *O Texto Literário: Teoria e Aplicação*. São Paulo, Duas Cidades, 1983. p. 171-180.

Salvatore D’Onoffrio define seu gráfico como um “octógono semiótico”, formado da junção de um “quadrado semiótico” que contrapõe nos vértices os conceitos de ser / não -ser e parecer / não - parecer. Englobando de modo a formar um perímetro que rodeie o “quadrado semiótico” está um losango formado pelos conceitos falso / verdadeiro e segredo / mentira.

Jean Roche numa ampla abordagem estrutural que faz da obra de Jorge Amado, buscando demonstrar as especificidades e as modificações da linguagem do escritor entre as primeiras obras mais engajadas no ideário político marxista dos anos 40 e 50, e depois com as obras com destaque de personagens femininas marcantes, ao que parece, com uma roupagem mais característica dos chamados *best-sellers*, acaba por nos apresentar uma grande gama de tabelas e gráficos. Como, p.ex., reproduzo abaixo o gráfico em que Jean Roche nos mostra a variação de ocorrências de orações subordinadas adverbiais, subordinadas adjetivas e subordinadas regidas entre os anos de 1930 e 1985 no conjunto da obra de Jorge Amado:



Analisando os dados colocados no gráfico, Jean Roche nos diz que:

“O traço mais acentuado é a presença da adverbial, mais de duas vezes mais freqüente (36 por cento das subordinadas), e cada vez mais predominante: antes de Gabriela, os romances, todos inferiores à média, continham apenas 26,7 por cento desse tipo de subordinada; depois de Gabriela, todos os romances, exceto Farda, encontram-se acima da média, com uma porcentagem de 46,6 por cento, ou seja, um aumento de 37 pontos em relação ao primeiro período. O valor máximo absoluto foi alcançado em Pastores (60 por cento); a proporção estabilizou-se, depois, em torno de 43 por cento, muita acima da média geral.”

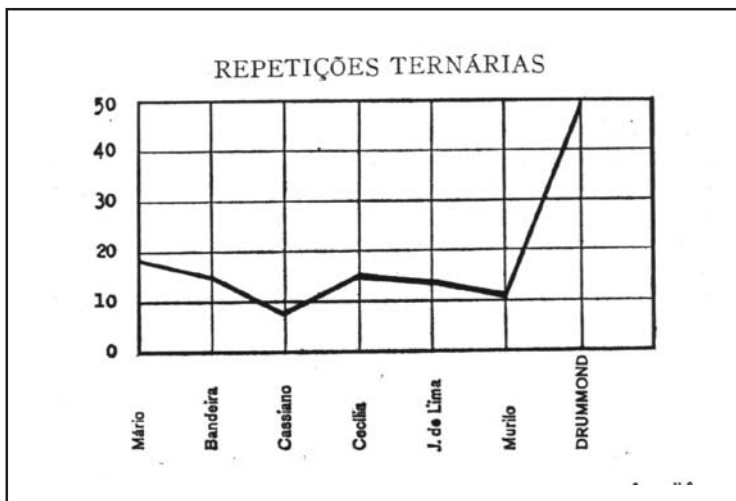
(ROCHE: 1987, p. 137)

Um gráfico ou uma tabela parece ter a capacidade da síntese, de nos apresentar dados de uma forma imediata, visual, de maneira que podemos ao observar a estrutura do gráfico ou da tabela, ter acesso de maneira rápida, quase instantânea, de que outra forma seria muito mais demorado e dispendioso, lendo dados dispostos em contínuos parágrafos que demandariam um desnecessário esforço de compreensão. Por outro lado, os críticos do uso em excesso de tabelas e gráficos, comentam que nem tudo é conveniente que seja colocado sob essa forma, uma vez que ao mesmo tempo que é sintético, pode ser também redutor. Encobrindo, eventualmente, conceitos com mais profundidade abstrativa em favor de uma comunicação mais ligeira.

Seja como for, é inegável que se bem utilizados os gráficos e as tabelas materializam diante de nossos olhos um conjunto de dados de maneira que podemos apreendê-los com imediatez, podendo inclusive, permitir que façamos observações e interpretações dos dados que antes não faríamos ou que levaríamos muito mais tempo para perceber.

Gilberto Mendonça Teles¹⁴ no estudo que faz da estilística da poesia de Carlos Drummond de Andrade, a certa altura, nos apresenta um gráfico comparativo das “repetições ternárias” em vários poetas do Modernismo:

¹⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.



Por ele, podemos ver instantaneamente que a ocorrência de repetições ternárias de palavras na poesia de Drummond supera de forma inequívoca e significativa a de poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, etc. O que permite considerar essa ocorrência como um dado estilístico próprio da poesia drummondiana.

A produção de uma tabela ou de um gráfico, ou ainda de vários deles num trabalho de análise ou de crítica literária implica num projeto cuja justificativa e objetivos passam necessariamente pelo estudo da linguagem do texto, pela observação dos aspectos mais físicos e próprios da linguagem literária, embora passemos pensar em produzir gráficos ou tabelas a partir de conceitos extraliterários, o que ocorre é que tais gráficos ou tabelas sejam aceitos como concernentes a esta ou aquela obra, desde que na fisicalidade da organização de seus dados haja uma correspondência ponto a ponto com uma espécie de estrutura jacente e virtual da obra.

Assim, quando Raymundo Faoro escreve *A Pirâmide e o Trapézio* (1976) o denso volume de 505 páginas não nos apresenta qualquer gráfico, tabela ou qualquer coisa semelhante, exceção feita às duas tabelas das páginas 184 e 185 em que se demonstram dados econômicos das fazendas Guaribu e Taboões. Não que faça falta, de fato, em razão

das propostas e da orientação crítica adotada, marcadamente sócio-literária, não existe a necessidade programática de se mostrar dados colhidos extensivamente pelas obras machadianas num tipo de organização visual que facilite a apreensão visual dos mesmos. No entanto, a obra já nos incita na imaginação a relacionar duas figuras geométricas. A Pirâmide como marca de uma sociedade formada de classes em que existe a possibilidade (clara ou tênue) de ascensão social até a condição da posse da governabilidade no topo, ou no sentido inverso, da decadência do topo até o limite inferior das camadas sociais: a falência, a perda de privilégios políticos e sociais, etc. O Trapézio como signo do estamento, da classe que pode crescer economicamente sua participação social (como parece ser o caso da burguesia na obra machadiana) sem no entanto atingir o topo, no âmbito da governabilidade e da modificação do estado, daí o tom dominante da monarquia e da nobreza nos destinos políticos do país nas obras machadianas.

Mas Faoro produz nos capítulos da sua referida obra outras dicotomias, que me parecem desdobramentos da relação das duas figuras geométricas que dão título ao livro: O Pavão e a Águia; Patrões e Cocheiros; o Basto e a Espadilha; os Santos Óleos da Teologia e do Demoníaco; o Espelho e a Lâmpada. Assim símbolos diversos são utilizados como representação analógica das conclusões e das interpretações que o discurso de Faoro vai montando acerca da obra machadiana. Suponho que a obra ganharia em expressividade caso nos seus aspectos gráficos fossem demonstradas relações visuais entre o discurso e as figuras simbólicas evocadas. Em nada, penso, arriscaria o sentido interpretativo da obra de Faoro, nem diminuiria o rigor e a intenção de suas palavras, antes, pelo contrário, ganharia com isso.

Em termos semióticos, o que é um gráfico, tabela ou diagrama? Conforme observa Lúcia Santaella em *O Que é Semiótica*: “Já um diagrama é um hipóicone de segundo nível, visto que representa relações análogas entre as partes de seu objeto, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes.”¹⁵ Um hipóicone, como observa Décio Pignatari em *Semiótica e Literatura*¹⁶ é um ícone degenerado, existindo três tipos de hipóicones: imagens, diagramas e metáforas.

¹⁵ SANTAELLA, Lúcia. *O Que é Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 65.

¹⁶ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 38.

Assim a escolha dos dados que serão representados por meio de um gráfico, tabela ou outro diagrama, constitui uma forma de construir relações análogas. Isto significa que não é o diagrama apenas a colocação de dados num formulário pré-pronto, frio e inerte, antes é para se notar que os dados ali colocados nas suas analogias com a obra tornam visíveis estruturas antes percebidas apenas indiretamente, tal é assim que a observação de dados do diagrama permite, muitas vezes, a obtenção de conclusões que de outra forma seriam mais difíceis de se conseguir. Assim temos o caso do radar, do sismógrafo, do ecocardiograma. A observação, p.ex., dos riscos e rabiscos numa fita de sismógrafo ou de ecocardiograma representa por analogia as variações rítmicas do movimento da terra ou das batidas do coração, olhar aqueles riscos é, ponto por ponto, como perceber a fisicalidade, momento a momento da terra ou do coração, conforme o caso. Assim também é uma diagrama colocado num trabalho de crítica ou análise literária, não é apenas um enfeite gráfico, um dado visual novo para demonstrar modernidade ou ainda, como pensam alguns mais céticos, uma forma de pasteurizar, ou quando não rebaixar o nível de uma interpretação de caráter mais abstrato. Pelo contrário, poucas coisas são tão abstratas quanto um diagrama, que consegue por relações análogas constituir para nossa percepção a fisicalidade de algo que antes só podíamos intuir ou perceber parcialmente.

Charles S. Peirce comenta acerca da necessidade de semelhança entre o ícone e seu objeto, notadamente no caso do hipóicone:

“Quando em álgebra, escrevemos equações uma sob a outra, numa disposição regular, particularmente quando usamos letras semelhantes para coeficientes correspondentes, a disposição obtida é um ícone. Exemplo:

$$a_1x + b_1y = n_1$$

$$a_2x + b_2y = n_2$$

Isso é um ícone, pelo fato de fazer com que se assemelhem quantidades que mantêm relações análogas com o problema. Com efeito, toda equação algébrica, é um ícone, na medida em que exhibe, através de signos algébricos (que em si mesmos não são ícones), as relações das quantidades em questão.”

(PEIRCE, C.S.: 1977, p. 66)

Dada a importância devida ao diagrama na forma de exposição da tese, convém lembrar que não é apenas porque um trabalho vem com tabelas, gráficos e diagramas diversos que temos a caracterização de uma linha estrutural. De fato, encontramos nos trabalhos estruturais mais a utilização desses elementos do que em outros, mas não se resume a estrutura a um diagrama ou expressão algébrica.

Angélica Maria Santos Soares tentando definir o Estruturalismo assim nos fala no *Manual de Teoria Literária* organizado por Rogel Samuel:

“(...) aparecem sob o rótulo do estruturalismo, pesquisas diversas sobre a análise do texto literário, todas elas guiadas pelo reconhecimento da obra como estrutura, isto é, um sistema de relações, um todo formado de elementos solidários, tais que cada um depende dos outros e não pode ser o que é, senão devido à relação que têm uns com os outros. Cada elemento teria uma maneira de ser funcional, determinada pela organização do conjunto e, conseqüentemente, pelas leis que o regiam. Apreendendo-se o texto literário como estrutura verbal, essas leis eram buscadas na lingüística e, a partir delas, criaram os estruturalistas, desde os primeiros trabalhos de Roland Barthes (1915-1980) ou de Tzvetan Todorov, modelos de análise que conduziam a uma possível gramática geral da narrativa.”

(SAMUEL: 1999, p. 104-105)

Essa estrutura que é feita das partes organizadas num todo não pode ser reduzida a algumas tabelas e diagramas, antes, o recurso visual dos diagramas é permitir a apreensão imediata de focalizações de partes da estrutura. De certo modo, é possível diante de qualquer obra produzir tantos diagramas quanto se queira. De um poema qualquer pode-se extrair tabelas fônicas, sintáticas e morfológicas, semânticas, versificatórias, simbólicas e de figuras, e quantas mais puder a imaginação. Depois, é plenamente possível recorrer a alguns teóricos específicos de cada área e buscar fundamentação para justificar e validar eventuais relações que se descubram das comparações e observações das diferentes tabelas, surgindo, na maioria das vezes, dados que denotam uma organização sistemática da obra que, não raro, chegam a nos

surpreender. Estatisticamente já foi observado que do acaso se pode sempre obter ordenações.

Por isso mesmo, uma das questões objetáveis que se colocou acerca dos estudos de aplicação estruturalista nas obras literárias é que em não poucos momentos se tinha a impressão de que as análises compunham um discurso próprio, à parte, que se apropriando das obras em si, podiam delas extrair o que se quisesse. Isso é comparável ao fato recente da polêmica acerca do chamado “Código da Bíblia”, desenvolvido pelo matemático judeu Dr. Eliyahu Rips, e exercitado à exaustão por Michael Drosnin em livro que se tornou *best-seller* polêmico. Com o auxílio de um *software* aos quais eram dados limites e intervalos, regulares ou variados, conforme se queira, se corria em todas direções o texto em hebraico da *Torá* a fim de se obter palavras, expressões e nomes significativos associados a datas específicas. Assim, assassinatos de personalidades políticas e públicas, atentados terroristas, guerras foram encontrados como que referenciados nessa análise. Esse tipo de procedimento é análogo ao estudo estrutural, no sentido de que o texto é considerado uma coisa em si que possui um conjunto de leis internas cuja análise pode resultar em conclusões, não por vezes, distorcidas. No caso do livro de Drosnin, o matemático Brendan McKay aplicou o mesmo *software* na análise do romance *Moby Dick* de Herman Melville e obteve resultados análogos. Seria o livro de Melville sibilino? Claro que não, isso serviu para mostrar que é possível se encontrar relações as mais diversas entre as partes uma vez que tenhamos um conjunto relativamente numeroso de partes. Eu mesmo, instigado pelo exercício já me debrucei sobre as *Centúrias* de Nostradamus e com o auxílio não de um *software* mas de uma simples tábua numerológica pude encontrar tudo o que me propus a buscar no texto sibilino, como, p.ex., meu próprio nome! Tudo é uma questão de engenhosidade, de imaginação.

Mas se para muitos aí está a prova cabal do labirinto teórico em que se pode meter quem se enveredar unicamente pelos caminhos estruturalistas da análise literária, por outro, cabe lembrar que o enfoque unívoco nas relações da literatura com a sociedade, também acaba por proceder a uma espécie de redução da literatura, conforme comentou já Anatol Rosenfeld:

“Posto tudo isso, é preciso realçar que a relação entre a obra literária e a sociedade é extremamente mediada. Qualquer simplificação neste terreno desvirtua os fenômenos. De modo algum a obra de arte literária pode ser reduzida a condicionamentos sociais. Não pode ser explicada, como um todo estético valioso a partir deles, por mais que estes fatores tenham influído nela e se manifestem nos seus vários planos. No processo de criação interferem intensamente elaborações imaginativas e obsessões pessoais que particularizam radicalmente os momentos socioculturais. A própria obra impõe certos imperativos estéticos que não pode ser derivados, sem mais nada, do momento histórico-social, visto decorrerem, ao menos parcialmente, da tradição autônoma de cada gênero. Esta, embora tenha por sua vez raízes sociais, não pode ser reduzida a elas e é reelaborada de um modo complexo e pessoal, embora sob a influência de novas situações histórico-sociais.”

(ROSENFELD: 1975, p. 57-58).

Antônio Cândido ao conceber o seu conceito de sistema literário em *Literatura e Sociedade*, estava, de certo modo, instituindo uma estrutura prévia para análise da literatura. Se o sistema tinha que ser constituído de autor, obra e público relacionados por condicionantes sociais e históricos, o que temos, ao meu ver, é uma estrutura inflexível e extraliterária, de caráter unicamente sociológico que visa a analisar as especificidades intrínsecas do texto literário. Daí, não poderia deixar de surgir desfocalizações como a consideração de que não tivemos barroco, quando uma análise da cultura brasileira em termos mais antropológicos (já que o se quer aí é o extra-literário) demonstra inequivocamente as bases barrocas de nossa formação cultural.

Cito, a este respeito, Affonso Romano de Sant’Anna:

“E se quisermos unir o passado ao presente, o princípio e o fim deste capítulo, o barroco de ontem e o de hoje, Aleijadinho e Niemeyer, tomemos como exemplo a elíptica capela do Palácio da Alvorada, em Brasília. Construída em forma de concha, desenrolando-se como espiral, ela atualiza a tendência barroca da arquitetura colonial brasileira. E, se tomarmos o plano-piloto de Brasília criado por Lúcio Costa, o que vemos não é mais o modelo

puro de Bramante para a Igreja de São Pedro - as duas linhas que formam uma cruz, mas uma reta e um curva, que tomam o aspecto de um avião, razão por que se chama de ‘asa norte e ‘asa sul’ as suas extremidades. Assim a curva barroca, como a elipse, tenta levantar vôo do chão e o *homo viator* barroco do século XVII encontra a sua imaginária atualização na modernidade.”

(SANT’ANNA: 2000, p. 38-39)

Assim se da literatura tentamos excluir a importância do barroco brasileiro alegando motivos que vão da ausência de leitores brasileiros até uma insípida postulação nativista, se com isso relegamos a obra de Gregório de Matos ao plano inferior de nossas manifestações literárias e a obra publicada de Manuel Botelho de Oliveira ao âmbito das fabulações esporádicas, assim como os trabalhos de Rocha Pita, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica e Alexandre de Gusmão, estamos apenas conformando forçosamente à nossa teoria algo que teima em lhe escapar pelas rebarbas, ajustando o mundo à nossa visão e não o contrário, como se esperaria de um estudo científico.

Pois justamente a pluralidade de visões que um método permite de determinado fato analisado é que garante, penso eu, ao método uma riqueza de avaliações. Se o estruturalismo, enquanto método permite várias abordagens do fenômeno literário, desde tabelas fônicas e rítmicas às angulações sociométricas e outras mais, se a capacidade de análise se deixa desviar da capacidade do instrumental para a capacidade interpretativa do observador, temos uma valorização do analisador, do crítico. As conclusões obtidas não serão mais apenas e tão somente resultado de conformadores sócio-críticos e culturais que explicam o resultado e sua gênese, mas de uma atuação do observador sobre o objeto analisado. O que, de fato, não difere de algumas das conjecturas da moderna física quântica e da teoria das supercordas. Desde a experiência virtual do gato de Schrödinger o papel do observador sobre os resultados obtidos é levado em conta como um dado que interfere no fenômeno observado. O gato pode estar vivo ou morto dependendo unicamente da ação do observador, não é possível considerar mais o ato de observar / analisar como imparcial, suspenso, neutro. Na Sociologia da Literatura a consideração de que existe um sistema sócio

com características e funções pré-determinadas *a priori* interfere de imediato no modo de consideração dos períodos literários de tal modo que riquezas associativas como as que fez Affonso Romano, há pouco citado, tornam-se, às vistas desse método, incompreensíveis.

De certo forma, o trabalho do crítico e do ensaísta na análise literária assume por vezes o papel de espelho invertido de um diagramador. Enquanto este, modernamente, constrói um “boneco” ou modelo em que insere as diferentes matérias e textos no campo físico da publicação (livro, revista, jornal, *website*, etc.), fazendo um trabalho criativo ao não considerar de imediato estruturas espaciais pré-definidas, mas concebendo-as segundo um sistema de *layout* com base numa visão estética e editorial do produto, o crítico literário extrai do texto um conjunto de dados transformáveis em diagrama cuja representação visual é uma inserção dum olhar estético e crítico sobre a obra. Manuel José de Matos assim comenta a evolução do trabalho do diagramador:

“O boneco é, de certa forma, uma técnica pré-industrial que fica entre a antiga paginação (presa à tradição de raízes medievais, atulhada de regras mais ou menos arbitrárias e repetidas sempre, com zelo, sem críticas, pelo artífice-paginador das ramas), e o moderno planeamento visual, que leva em conta os elementos estéticos e semânticos do discurso gráfico, com aberturas para a inovação e a definição orgânica de estilos. De resto, na antiga oficina em que se paginava pelo método tradicional, a própria estrutura industrial impediria a fabricação de produto diferente: a qualidade da empresa se media pelo tamanho do catálogo de tipos, fios e enfeites. Apesar das linotipos, serras e calandras, predomina um espírito artesanal que continuava a própria aventura boêmia do jornalismo.”

(MATOS: 1978, p. 6)

Diagramação é o ato de diagramar e diz respeito a distribuir os elementos gráficos no espaço limitado da página impressa. Faz parte de uma área do *design* gráfico conhecida como *design* editorial.

O *design* editorial como um todo é uma das áreas do *design* que estão intimamente ligadas ao jornalismo. Portanto atualmente, um diagramador também tem sido considerado, no Brasil e no exterior, um

designer gráfico. Mesmo assim a diagramação não é uma atividade limitada a uma profissão específica. A **diagramação** de publicações costuma seguir as determinações de um projeto gráfico, para que, entre outras coisas, se mantenha uma identidade em toda a publicação. Entre as diretrizes principais da **diagramação** podemos destacar a hierarquização tipográfica e a legibilidade. Na **diagramação**, a habilidade ou conhecimento mais importante é o uso da tipografia.

O crítico literário é, ao nosso ver, o espelho invertido de um diagramador. Sua atitude diante da obra é de organizar os dados estéticos e constitutivos da obra para poder engendrar uma nova estrutura que, de princípio, tem sua fonte na obra em si. Se para Décio Pignatari o poeta (e no caso estendemos o conceito para o escritor literário em geral: romancista, cronista, dramaturgo, etc.) é o *designer* da linguagem, o crítico é o diagramador conceitual. Seu “boneco” é um projeto que nos mostra possibilidades interpretativas da obra, mas, com efeito, o diagramador deve ter uma postura aberta e reconhecer que o que nos mostra não é a perfeita correlação ponto a ponto, de tal forma que nada mais resta ao leitor senão entender a profundidade e a beleza da exposição, antes é para ver que o “boneco” (a crítica, a análise) é carregada de parcialidade, de pessoalidade e de uma visão dentre outras possíveis. O que pode tornar sua crítica tanto mais eficaz não é a correlação ponto a ponto segundo princípios metodológicos (quer sejam estruturalistas, formalistas, estilísticos, sociológicos, biobibliográficos, genéticos, etc.), mas o modo criativo e intenso com que liga seu “boneco” posterior à obra original já publicada. Assim é este nosso diagramador (o crítico) que faz um projeto a *posteriori* do material impresso. *De per si*, portanto, já inútil, mas ao menos nos mostrando uma outra possibilidade, se possível, tão rica e bela quanto a primeira edição.

3. Estrutura como Signo

Se terminamos o capítulo anterior com uma metáfora entre o papel do crítico e o trabalho gráfico do diagramador, começamos este propondo uma observação também, de certo modo, imprecisa e poética acerca do produto do crítico: a crítica. Como justificamos segundo nossas intenções a necessidade dos diagramas (tabelas, gráficos, desenhos) para

exposição da interpretação da obra, o que fazemos agora é tentar demonstrar a necessidade desses diagramas como representações sígnicas não apenas resultantes do domínio racional da técnica de observação crítica, mas também como campo fértil de inter-relações sociais, culturais, subjetivas e inconscientes da língua e da linguagem que o crítico tenta dominar e expor.

Se, em termos semióticos, um diagrama é um hipóicone (ícone degenerado), isto significa que a representação da estrutura da obra ou de partes dela pelo trabalho crítico, segundo um certo método ou ponto de vista, que determina a própria estrutura na correlação com a obra, faz com que tal representação seja um rebaixamento do nível plurissignificativo da obra. Com efeito, cada texto crítico, por mais rico e intenso que seja, por mais profundo e metódico segundo os princípios definidores do trabalho (ideológicos, políticos, estéticos, sociais) não é, em suma, a visão completa e única possível da obra estudada. Vejamos as disparidades e querelas, as polêmicas que não raras vezes surgem acerca de determinadas obras literárias ou escolas e movimentos literários. Para apenas exemplificação, no caso das obras de língua portuguesa, citamos a “polêmica acerca da confederação dos tamoios”¹⁷, a “polêmica de Tobias Barreto com os Padres do Maranhão”¹⁸, as conferências realistas da geração coimbrã, a contraposição entre o texto “O Espírito Moderno” de Graça Aranha e “Paranóia ou Mistificação” de Monteiro Lobato, a análise do poema “Pós-tudo” de Augusto de Campos por Roberto Schwarz em *Que horas São?*, as opiniões de Ferreira Gullar em *Cultura e Subdesenvolvimento*, enfim, inúmeros exemplos podem vir à lembrança.

Assim, principalmente no que tange às obras mais estudadas da literatura, constrói-se uma fortuna crítica feita de textos que comentam textos numa teia contínua e crescente de opiniões que por vezes se repetem, outras vezes inovadoras, outras vezes reformadas das leituras possíveis. Um diagrama que se produz, qualquer que seja, numa das leituras críticas é, pois, fruto duma estratégia didática que busca no

¹⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *A Polêmica Sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo, FFLCH/USP, 1953.

¹⁸ MONTELLO, Josué. *A Polêmica de Tobias Barreto com os Padres do Maranhão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

lugar da plurissignificação, da multiplicidade de entendimentos a univocidade, ou ainda, a unidade harmoniosa entre o método e a leitura. Não se pode querer justificar uma leitura aberta, inconclusa e fragmentária de algum trabalho crítico com a afirmação de que a obra que compõe o corpus de análise também o fosse. Se para muitos, um *Finnegans Wake* de James Joyce ou um *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade pode ser uma obra de difícil interpretação pelos seus aspectos destrutivos de modelos e padrões pré-estabelecidos, o crítico, nesse caso, deve ser ainda mais rigoroso na busca dessa univocidade, que é ao fim, apenas a concretização de um olhar metódico, sistemático, orgulhoso de seguir uma estrada sem se desviar dela até o fim.

Portanto, se um diagrama é um hipóicone, enquanto diagrama, por outro lado, ele se sustenta estruturalmente sobre símbolos, no conceito peirceano, que são as palavras do texto do qual se originou. Também aí temos uma atitude de redução, pois que entre o símbolo e o ícone existe uma diferença comunicativa. O ícone comunica sua primeiridade, uma sensação imediata, não tende à abstração conceitual, mas à presentificação duma qualidade, por isso mesmo é o diagrama (hipóicone) a representação visual esquemática, para não dizer estrutural, dum conceito ou idéia. Existe, no caso do ícone uma ligação entre sua forma com o objeto que representa. Já o Símbolo é arbitrário. Conforme Peirce:

“Um Signo se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem levar em consideração os motivos que originariamente orientam sua seleção.”

(PEIRCE: 1977, p. 76)

Pois as palavras são símbolos, em que pese o fato de que numa obra literária (num poema, por exemplo), uma figura como uma metáfora é um ícone degenerado, no entanto, estamos por enquanto nos atendo ao caráter próprio das palavras de serem símbolos pela arbitrariedade com que representam o que dizemos que elas significam.

Mas uma crítica e, no caso, uma crítica literária é um juízo de valor acerca duma obra. E o que é um juízo? Nos basearemos, por

princípio de coerência, também em Peirce, a citação é longa, mas depois as discutiremos paulatinamente:

“Um juízo é um ato de consciência no qual reconhecemos uma crença, e uma crença é um hábito inteligente segundo o qual devemos agir quando se apresentar a ocasião. Qual é natureza dessa reconhecimento? Ela pode esta bem próxima da ação. Os músculos podem contrair-se e podemos conter-nos apenas com a consideração de que a oportunidade adequada não surgiu. Mas, em geral, virtualmente resolvemos, numa certa ocasião, como se certas circunstâncias imaginadas fossem percebidas. Este ato que redunde em um tal resolução é um ato peculiar da vontade por meio do qual fazemos com que uma imagem, ou *ícone*, seja associado, de um modo peculiarmente vigoroso, com um objeto que nos é representado através de um *índice*. Este mesmo ato é representado, na proposição por um *símbolo* e a consciência dele preenche a função de um símbolo no juízo. Suponhamos, por exemplo, que eu detecte uma pessoa com a qual tenha de lidar num ato de desonestidade. Tenho, em minha mente, algo como uma ‘fotografia composta’, de todas as pessoas que conheci e sobre as quais li e que tiveram esse caráter, e no mesmo instante faço a descoberta referente a essa pessoa, que distingo das outras através de certas indicações, com base nesse índice, e nesse momento é-lhe imposto o carimbo TRATANTE, para ali ficar indefinidamente.”

(PEIRCE: 1977, p. 149)

Um juízo é um ato de reconhecimento. No caso da crítica literária, não menos, uma vez que a leitura do crítico se faz, no mais das vezes, em conformidade com suas “crenças” acerca do fato estético e literário, sejam lá das mais variadas naturezas e, por conseguinte, o resultado é a confirmação da capacidade de sua “crença” em analisar o fato que ora se apresenta e a partir daí gerar juízos.

Um crítico literário, se se pretende como tal, leu muitas obras literárias, livros de poemas, romances, crônicas, contos, textos de teatro, se definiu também teoricamente entre os métodos e correntes críticas existentes, ou inventou um, que pode ser absolutamente original, ou até uma colagem de métodos anteriores, seja lá como for, essa vivência de

leitor, permite ao crítico impingir juízos instantâneos muitas vezes com base apenas em alguns índices. Depois, caso seja necessário, o crítico faz a leitura mais profunda da obra com vistas à produção de seus textos críticos. Existe, pois, essa dependência do crítico em relação à obra do escritor, seu fundamento é construir seu texto a partir da obra original de outrem, buscando nela tanto quanto as virtudes, os defeitos, pois é com eles, que mostra a profundidade de sua vingança, e quando mostra as virtudes, como quem encontra um tesouro, apossa-se, querendo suplantar o valor original da obra na riqueza de seu achado. Conforme comenta Leila Perrone Moisés:

“O crítico literário sempre foi um agregado e um dependente, sempre precisou do apoio do escritor-criador para existir. As metáforas usadas pelos críticos para definir sua condição revelam esse sentimento de incompletude, de mutilação: para Saint-Beuve, o crítico é um impotente; para Georges Poulet, o cego; para Roland Barthes, o afásico do *eu*, o escritor em *sursis*.”

(MOISÉS: 1973, p. 14)

A ação de emitir juízos acerca de uma obra fundamenta-se então num processo análogo ao descrito por Peirce. Primeiro o crítico tem em sua mente imagens difusas, incompletas, uma colcha de retalhos que guarda acerca de determinados conceitos literários os mais diversos, por exemplo, se falamos em “determinismo na literatura” rapidamente o crítico pode formar uma cadeia de imagens mentais dos livros que conhece que tratam do assunto tanto teoricamente quanto inserido no âmbito das obras literárias, capas de livro, conversas que teve, textos que escreveu, surgem à mente em profusão. Diante de uma nova obra com a qual tem que tratar, instala-se uma relação de dualidade entre o conceito “determinismo na literatura” e a leitura (dinâmica ou profunda que faça) recolhendo desta índices que apontam para o conceito. Feito isso, o texto antes mesmo de ser escrito, de certa forma, já está ajuizado em seus tópicos básicos na mente, numa atitude simbólica de ligar sujeito e predicados para expressá-los num código verbal.

Isto pode ser rapidamente e sucintamente demonstrado quando os críticos buscam nomes “criativos” para pôr nos seus livros. Símbolos,

ícones, comparações, paródias, paráfrases aparecem em profusão, numa atitude, muitas vezes, de buscar relacionar uma figura, um nome, uma expressão conhecida ao trabalho escrito, como se quisesse nessa ligação, no fundo arbitrária, simbolizar algum aspecto teórico ou significativo de seu trabalho por aquele nome figurativo. Assim temos a possibilidade até de elencar alguns procedimentos numa tipologia provisória de nomes de livros de crítica e ensaios literários: a) formas geométricas como *A Pirâmide e o Trapézio*, Raymundo Faoro; *Barroco: Do quadrado à elipse*, Affonso Romano de Sant'Anna; b) expressões de caráter geométrico: *A Imitação da Forma*, João Alexandre Barbosa; *Na Confluência das Formas*, Guaraciaba Micheletti; c) expressões paradoxais ou surpreendentes ao senso comum: *Analogia do Dissimilar*, Irene A. Machado; *A Voragem do Olhar*, Regina Lúcia Pontieri; *Poesia com Coisas*, Marta Peixoto; d) afirmativas conceituais de caráter lírico: *As Ilusões da Modernidade*, João Alexandre Barbosa; *A Arte no Horizonte do Provável*, Haroldo de Campos; *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, Roberto Schwarz; *A Perversão da Trapezista*, Luiz Costa Lima; *O Poético: Magia e Iluminação*, Álvaro Cardoso Gomes; e) Uso de figuras mitológicas: *Valise de Cronópio*, Júlio Cortazar; *Laocoonte*, Lessing; f) comparações e dicotomias: *Literatura e Sociedade*, Antônio Cândido; *Poesia e Realidade*, Carlos Felipe Moisés; *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*, Massaud Moisés; g) paráfrases ou apropriações: *Ao Vencedor as Batatas*, Roberto Schwarz; h) paródias: *O Guardador de Signos*, Rinaldi Gama; i) expressões transgressoras da norma: *Antônio José da Silva, o Judeu: Textos versos (con)textos*, Flávia Maria Corradin; j) expressões apocalípticas ou grandiosas: *O Fim Visual do Século XX*, E.M. de Melo e Castro; *Holocausto das Fadas*, Deneval Siqueira de Azevedo Filho. Paramos por aqui, para não tornar isto muito cansativo, mas é possível uma infinidade tipológica, todas mostrando este esforço de nomeação simbólica do trabalho.

O que temos observado no que diz respeito aos juízos é que alguns processos e métodos teóricos valorizam uma ou outra etapa do processo de formação do juízo acerca da obra, de forma que não encontramos ainda um método que dê igual importância à passagem formativa do ícone ao símbolo, isto é, do momento em que tudo ainda é uma imagem sensorial acerca da obra, até o momento de organização formal do juízo.

Por exemplo, na crítica sociológica, de quem Jean-Yves Tadié traça a seguinte definição:

“A originalidade da sociologia da literatura é estabelecer e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária. A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção.”

(TADIÉ: 1992, p. 163)

A Sociologia da Literatura busca, ao que nos parece, elementos extraliterários que de certa forma, influenciam e determinam a própria natureza da obra, uma vez que esta é um produto cultural e social. Porém, ao agir assim, e tão somente assim, nesse processo de comparação e de busca das razões comparativas e justificadoras do processo, existe uma valorização do processo indicial. Os índices da obra que apontam para os condicionantes sociais, políticos, ideológicos são colocados em relevo, e o texto do crítico passa a ser uma criteriosa análise desses índices. O texto quase que deixa de existir como constituído também de elementos icônicos (as metáforas - hipoícones), a metalinguagem, a forma enfim só é percebida como reflexo desses condicionantes. Desse modo, existe, no mínimo, sempre uma dualidade que fundamenta a noção indicial da análise sociológica.

A Nova Crítica, que de fato, hoje não é nada nova, conforme a define Luiza Lobo no *Manual de Teoria Literária* organizado pelo Rogel Samuel:

“(...) se propõe a romper com a hermenêutica (interpretação do texto), com a ontologia (estudo metafísico ou do ser), com a filologia (interpretação a partir de figuras de linguagem previamente dadas) e com a leitura do texto que empresta a este a noção de ‘intenção do autor’ ou se rege pelo perfil biográfico do mesmo. Dentro de uma noção de autonomia do texto estético, a nova crítica propõe para o texto poético uma ‘leitura microscópica’ (*close reading*), isto é, imanente do texto literário, com uma análise a partir do significado

do próprio texto, e não de um contexto histórico, biográfico ou externo a ele, como seria o caso também de uma leitura de fontes. A obra é o próprio testemunho do autor.”

(SAMUEL: 1985, p. 102)

Próxima, em alguns aspectos, dos Formalistas, a Nova Crítica desenvolve conceitos próprios, como o de tensão, criada por Allen Tate, que significaria um rompimento entre a noção de fundo e forma, pela idéia de uma tensão constante e característica entre ambas enquanto unidade orgânica do texto literário.

Tanto a Nova Crítica quanto o Formalismo, em que se pese as diferenças conceituais gerais entre ambas as escolas, o que se tem é a valorização da autonomia do texto literário. Porém, nesse processo, a passagem do icônico ao simbólico se faz sem uso garantido dos índices. Dito de outra forma, o estudo das características formais do texto acaba por valorizar elementos hipocônicos do texto e outros como os remáticos (de rema). Daí se passa direto aos juízos, havendo nessa passagem um salto em que a arbitrariedade, não raras vezes, se mostra um obstáculo quase intransponível, de modo que o crítico faça uso constante de frases líricas, poéticas, metafóricas para descrever o referente que objetiva alcançar. Outras vezes, em especial, no caso do Formalismo, o resultado é de constatação da capacidade criativa do escritor, de como ele fez uso original ou criativo do código e de como a língua permitiu ou sofreu esse processo. Também nesse ponto de vista, a passagem impressionista dos elementos icônicos da análise para o âmbito dos juízos formados acaba por relegar o conjunto indicial a uma comparação ponto a ponto, tal qual quando um desenhista busca fazer uma projeção em escala maior de um desenho menor.

Na crítica biográfica - que julgamos completamente ultrapassada - temos de novo, o recurso da indicialidade superando o icônico, e mais ainda, superando inclusive a própria simbolização na formação do juízo. O que resulta ao final, é apenas e tão somente um conjunto de dualidades que formam a relação obra-autor.

Outros procedimentos críticos, como a crítica impressionista, a estilística, a determinista, podem ser colocados também como processos

de valorização dum ou de outro, ou de dois, no máximo, mas nunca dos três tipos de signo que entram na formação do juízo segundo Peirce.

No caso específico do Estruturalismo, não menos ocorre esse caso. Ao se valorizar a estrutura, ou as estruturas encontradas ou formuladas a partir da obra, cria-se uma relação dual determinante, porém diferente da sociológica, uma vez que a relação dual que origina os juízos na sociológica é entre literatura e sociedade, e no estruturalismo entre a própria estrutura e a obra.

No caso dos estudos semióticos em literatura, ou da aplicação da semiótica na literatura, conforme nos define Leyla Perrone Moisés:

“Tratar-se-á pois de uma crítica do significante e não do significado, uma crítica imanente ao texto, objeto primeiro e último dos estudos literários. Para descrever o sistema literário de modo objetivo e econômico, buscar-se-á uma linguagem cada vez mais eficaz e sintética, uma metalinguagem cujo modelo pode ser fornecido pela formalização lógico-matemática ou pela lingüística transformacional.”

(MOISÉS: 1973, P. 124)

Nesse âmbito, a semiótica em literatura valoriza os processos icônicos e a eles ligados da literatura. Conforme, ainda Leyla, o texto é visto “doravante considerado não como um instrumento de representação mas como lugar de uma ação”. Porém, os juízos concebidos, no mais das vezes, têm representado tão e apenas somente um discurso metalingüístico da obra. Ou seja, os novos signos produzidos na ação crítica são apenas versões dos signos originais da obra, versões dissimuladas sobre uma nova nomenclatura, um sistema orgânico mas icônico, hipoicônico ou quando muito, remático. A Semiótica ainda guarda possibilidades mais interessantes, como por exemplo, de dar ao seu sistema de signos condições não apenas de nomeação, mas de abstração conceitual da obra com vistas à formulação de juízos mais completos que dialoguem tanto com a força de uma demonstração estrutural ou com a imperiosa formulação de relações sociológicas e ideológicas do sistema autor-obra-público.

É preciso notar nos apontamentos críticos que formulamos a importância dos processos indutivo e dedutivo. De certo modo, tais processos fazem parte em diferentes instâncias dos métodos críticos aqui abordados. A indução consiste em partir de uma teoria, dela deduzir previsões de fenômenos, verificáveis experimentalmente que atestam a validade da teoria. Tantas e quantas vezes os experimentos confirmarem a teoria, isto permite a elaboração de leis gerais.

No processo dedutivo, por outro lado, partimos de um certo estado de coisas para chegarmos a alguns conceitos, por natureza, abstratos.

Na crítica literária, via de regra, existe um domínio indutivo. O crítico ou o ensaísta, ou ainda, o pesquisador em literatura, na leitura que faz das obras, antes mesmo de lê-las já age por indução. Objetivando a confirmação de suas crenças e valores do método crítico do qual se utiliza, busca nas obras os dados concernentes a essa confirmação, relegando outros ou os que não se ajustam adequadamente à análise como inferiores ou desprezíveis para o resultado final. Daí, talvez, porque em muitos casos a leitura de livros de crítica literária tenha que passar para o leitor mediano na condição de leitura difícil, enfadonha. O que se mostra nos textos é a atitude pragmática voltada para a análise do objeto estético. Como resultado, o prazer original que a obra oferece se vê agora desmascarado talvez, mas com certeza, demarcado, esquadrinhado sob estruturas lógicas cujo resultado final é a explicação da obra segundo um método, o prazer aí desfalece, torna-se, quando muito, resultado paralelo que não deve ser levado em conta, sobras inexecutáveis diante do resultado final.

Mas a dureza crítica da linguagem referencial utilizada como determinante do discurso do crítico não pode ser de outra forma, uma vez que se reclama o direito de um processo científico, acadêmico, nada resta como caminho ao crítico que o de ser um chato de galocha, de desmontar o produto estético seja sob a luz de confrontamentos sócio-ideológicos, seja diante de elementos intrínsecos da forma e da linguagem, ou ainda, de prováveis traços psicológicos ou psicanalíticos quer do autor, quer da coletividade de leitores.

A atitude dedutiva, em geral, fica reservada aos iniciantes do estudo literário. Pois, na dedução o jovem crítico lerá a obra a ser analisada e buscará dentre as possibilidades críticas interpretativas um

caminho teórico definido. Caberá ao orientador (de uma especialização, de um mestrado ou até de um doutorado em literatura ou lingüística) a tarefa de limpar o caminho escolhido de meandros causados pela interferência de outros métodos. Numa segunda pesquisa, o jovem já dominando o método, agirá mais por indução do que por dedução.

Nisto, suponho, está a grande diferença entre ciências físicas e crítica literária. No primeiro caso, a dedução tem papel importante no desenvolvimento teórico. Pois muitos fenômenos físicos tiveram que ser observados a luz de falta de teoria aplicável. O efeito Doppler, por exemplo, da luz das estrelas, ou a Teoria da Relatividade de Einstein surgiram como resultado dos questionamentos que o cientista se colocou diante dos fatos observados, advindo daí a teoria. Doutra sorte, as teorias - hoje principalmente no âmbito da astrofísica - como a das partículas elementares, prediz a existência de partículas ou de efeitos que elas causam antes mesmo de serem descobertas. Cabendo ao experimento, a confirmação da previsão. No geral, tem tido resultado apreciáveis, embora, algumas vezes surjam impasses, como é o caso dos grávitons (partícula elementar da força gravitacional, suposta) até hoje não encontrados ou confirmados experimentalmente. E, devemos ainda considerar, que o experimento idealizado para a confirmação do processo indutivo, pode ser de tal forma arquitetado que no controle das variáveis acabe se desconsiderado dados que refutariam a validade da tese. Assim, para exemplificação, a imagem dos átomos até as descobertas da física quântica, assemelhava-se mecanicamente a um sistema solar, com os elétrons orbitando como planetinhas um núcleo denso e pesado formado por prótons e nêutrons. E com base nesse modelo vários progressos químicos e físicos foram conseguidos na indústria. A física quântica veio desmontar essa mecânica atômica e contrapor-se até ao senso comum de espaço e tempo em que elétrons podem estar até em dois lugares aparentemente ao mesmo tempo.

Mas, diferentemente do cientista das ciências naturais, o crítico literário lida com um objeto vago, impreciso, indefinido pois que humano, cultural e social. Vejamos por exemplo o caso da heteronímia pessoana, em que debates que vão dos aspectos psicanalíticos aos estritamente literários compõem um panorama que para o leigo pode parecer, no mínimo, caótico. Ou os estudos acerca da obra machadiana em que os

valores são dados não pela observação direta dos efeitos físicos da obra, mesmo porque tais efeitos não existem, mas sim, por aproximações conceituais acerca de traços perceptivos advindos da leitura. E assim, com qualquer obra. Muitas vezes, a definição conceitual só pode surgir pela contraposição com o que efetivamente a obra não é. A crítica literária se mune de métodos analíticos, muitas vezes, conflituosos, para definir valores às obras, que, no entanto, apresentam sempre a possibilidade latente de negação dos valores que lhes são atribuídos. Daí a gravidade e seriedade de alguns críticos deve ser no mínimo ironizada, uma vez que ela pode ser a representação de um estado de insegurança diante da disparidade entre os resultados obtidos e a tese. Na crítica literária nenhuma experiência confirma apenas uma teoria, antes, cada experimento confirma todas as teorias, mesmo as contraditórias. São os casos de Gregório de Matos, da importância para o desenvolvimento do Modernismo no Brasil que se deve dar mais a Oswald de Andrade ou a Mário de Andrade, se a obra de José de Alencar foi crítica ou imitativa de padrões europeus de romances indianistas, se Camilo Castelo Branco foi mais romancista e Alexandre Herculano mais historiador, se Machado de Assis foi superior ou não a Eça de Queirós, se... A única coisa que o crítico tem autoridade indiscutível para apresentar é a certeza de sua vulnerabilidade.

Devemos considerar também a característica do argumento na crítica literária, uma vez que o juízo se faz acerca de um objeto cuja característica do vago, do ambíguo é contingente. Citamos a esse respeito novamente Pierce:

“Tudo o que pode haver serão várias qualidades estéticas; isto é, simples qualidades de totalidades incapazes de corporificação completa que nas partes, qualidades estas que podem ser mais determinadas e fortes num caso do que no outro. Contudo, a própria redução de intensidade pode ser uma qualidade estética; na verdade, será uma qualidade estética; e estou seriamente inclinado a duvidar que exista uma distinção qualquer entre melhor e pior em estética. Minha opinião é que há inúmeras variedades de qualidade estética, mas nenhum grau puro de excelência estética.”

(PEIRCE: 1977, p. 203)

A seguir buscamos entender como o bem estético pode ser entendido e analisado num juízo. Nesse sentido, Peirce nos aponta a necessidade da relação entre o *representâmen* (enquanto símbolo) e o objeto, que pode ser definida pelo rema, pela proposição ou pelo argumento. Um argumento é um *representâmen* que mostra separadamente qual é o interpretante que ele pretende determinar. A proposição é um *representâmen* que não é um argumento, mas que aponta separadamente qual objeto pretende representar e, por fim, o rema é uma representação simples sem essas partes separadas. Para Peirce, um símbolo é um signo em que a relação signo-objeto é marcada por uma convenção ou arbitrariedade, por isso independente da semelhança com seu objeto (o que o faria ser um ícone) ou das relações de causa e consequência com o objeto (o que o faria ser um índice). Essa convenção baseada numa lei arbitrária faz do símbolo um legissigno, isto é, um signo que se apresenta como uma lei geral. Na relação do signo para com seu interpretante ele pode ser um rema, um dicente ou um argumento. Isaac Epstein define para nós esses três conceitos:

“No rema a relação signo-interpretante S(I) é entendida como um predicado: ‘é vermelho’ ou ‘é gordo’. Os remas nos capacitam para uma decisão, pois do ponto de vista lógico um rema (ou um conceito) não pode ser verdadeiro ou falso. Os remas apenas despertam sensações (emoções e estados de ânimo).

Um dicente na relação signo-interpretante S(I) é capaz de ser afirmado e, portanto, logicamente pode ser verdadeiro ou falso.

Um argumento é um signo cujo objeto é uma lei geral na sua relação com o interpretante. Deve, pois, necessariamente, ser um símbolo e um legissigno. Um exemplo de argumento é um silogismo.”
(EPSTEIN: 1986, p. 50)

Existe nas relações propostas das tricotomias peirceanas a possibilidade de seis tipos de legissignos, a saber:

- a) Legissigno icônico remático: Um diagrama geral em si mesmo, independente de sua realidade factual.

- b) Legissigno indicial remático: Que é o caso dos pronomes demonstrativos: isto, este, aquele.
- c) Legissigno indicial dicente: Como placas de trânsito, que aponta para uma lei ou convenção.
- d) Legissigno simbólico remático: conceitos gerais, como: “é verde” “é marxista”.
- e) Legissigno simbólico dicente: Uma frase corrente com sujeito e predicado em que se pode afirmar o conceito: “o Hulk é verde”, “Sou marxista”.
- f) Argumento: Sistemas de axiomas, silogismos, formas poéticas.

Dentro dessas possibilidades, é fácil perceber que a crítica literária busca se apresentar enquanto juízo de valor das obras literárias como formulada por argumentos. Mas, já vimos que dependendo do método crítico a ser seguido, isso leva a variações, como os diagramas que representam estruturas no estudo estruturalista e formalista. O diagrama é menos argumento e mais legissigno icônico remático, ou ainda, pode ser no máximo, conforme o caso, um legissigno indicial dicente. Porém, isso não desqualifica o teor de juízo do diagrama estrutural, antes, pelo contrário, permite uma apreensão mais imediata, uma vez que menos arbitrária (isto é, simbólica) e mais semelhante ou indicial ao objeto que busca representar. Já uma crítica sociológica ou uma biográfica (é claro que existem diferenças enormes e fulcrais entre ambas) valoriza o argumento ou, no mínimo, o legissigno simbólico dicente, porém, nem por isso mais verdadeiro ou falso, uma vez que o argumento, por si só não é possível de verificação de sua condição de verdadeiro ou falso. Para tanto, basta lembrar da ocorrência de falsos silogismos em que, embora preenchidos os requisitos lógicos entre premissas e conclusão, levam-nos a conclusões cuja verificação empírica nos mostra sua falsidade. A validade de um argumento é, no âmbito da lógica formal, garantida pela sua forma e não depende do seu conteúdo. Daí o surgimento e o uso constante, proposital ou inadvertido de falácias, anfibologias, homônimas, paralogismos, sofismas.

Peirce analisando o problema da validade do argumento em si, sentiu a necessidade de buscar uma relação última do significado de um termo:

“No conjunto, portanto, se por significado de um termo, proposição ou argumento, entendermos a totalidade do interpretante geral pretendido, neste caso o significado de um argumento é explícito. É sua conclusão; ao passo que o significado de uma proposição ou termo é tudo aquilo com que essa proposição ou termo poderia contribuir para a conclusão do argumento demonstrativo. Mas, conquanto se possa considerar útil esta análise, ela não é suficiente para eliminar todo o absurdo ou para habilitar-nos a julgar quanto ao máximo de pragmatismo. Aquilo de que necessitamos é uma explicação do significado último de um termo. É a este problema que nos devemos dedicar.”

(PEIRCE: 1977, p. 224)

Décio Pignatari comentando acerca da natureza sgnica do discurso crítico em literatura já apontava a necessidade de aproximação entre o discurso crítico baseado na argumentação para formulação de juízos e as características da obra literária que a rigor, não se presta otimamente ao método científico por si só.

“Que ele [DP fala de Valéry] considere que este seja exatamente o método da ciência moderna não é, seguramente, a menos extraordinária de suas proposições, sendo a única que parece aproximar estruturalmente ciência e arte.

E que a prosa (a prosa não-criativa, muito particularmente) seja metalinguagem em relação à poesia, seja um interpretante (símbolos) que para captar a natureza sensível de seu objeto (ícones), deva aproximar-se dele, deva ser uma projeção dela - é também uma dedução obrigatória, em termos semióticos.”

(PIGNATARI: 1974, p. 24)

O que nos parece, é que cada método ou corrente de crítica literária tem um procedimento que acaba por valorizar um tipo especial de signo em relação aos demais. O Formalismo e o Estruturalismo têm uma prevalência do hipoicone na forma do diagrama (tabelas, quadros, gráficos, etc.), não que este seja o fim, mas o meio mais utilizado para exposição da estrutura e da forma. A Sociologia da Literatura tem um discurso fundado na valorização do simbólico (o argumento), resultando

daí, por vezes, um distanciamento entre os aspectos formais e estruturais do texto e a visão ideológica e social que circula e interfere no texto. Os estudos fundados numa visão biográfica (do tipo o autor e sua obra, ou ainda, fortuna crítica) têm por conta mais alta a valorização de aspectos indiciais (o legissigno indicial remático e o legissigno simbólico dicente). Os estudos de caráter mais voltado para uma psicanálise do processo de criação literária acabam por dar como importantes elementos sinsignos e o legissigno indicial dicente.

É claro que a exposição que fazemos da preferência de tipos de signo no discurso dos métodos críticos é fundada não no texto em si mesmo, isto é, na fisicalidade do texto produzido pelo crítico, mas no objetivo que intenta alcançar e que, ao fim, é o gerador do texto.

4. Das Características do Neo-estruturalismo Semiótico

Propomos como método crítico um que a rigor não é um novo método, mas um supra-método, sem megalomania, mas que tenha por princípio a não exclusão das várias possibilidades interpretativas do texto, desde elementos biográficos, biobibliográficos, psicológicos, psicanalíticos, sociais, ideológicos, culturais, formais, lingüísticos e semióticos. Nessa geléia geral, nesse mix, nessa salada de frutas, o que orienta tudo não é o ecletismo, antes, e principalmente é a busca de uma estrutura, ou de algumas estruturas que dizem respeito à obra. O crítico para tal método não existe, seria preciso se ter uma gama variada de conhecimentos em diversas ciências para tal fim, desde a lingüística e semiótica à sociologia e ciência política, desde a fonética e fonoestilística à psicanálise. Mas, de imediato, eis já o desafio, a obra permite todas essas abordagens, o crítico deve traçar um caminho, mas o caminho agora não é o definido por um único método, mas pelo supra-método de caráter estrutural. Mas encontrada a estrutura, ou as estruturas, o trabalho de investigação e análise não terminou, agora é que vem a parte principal de nossa receita. As estruturas não são o fim, mas apenas o meio do caminho, é preciso agora retornar de certo modo à obra, como um Ulisses em busca de sua Ítaca após a guerra de Tróia. Só no reencontro das estruturas com a obra surgirá o diferencial principal de nosso método: a ressignificação.

De fato, utilizamos o termo num sentido um tanto quanto próprio. “Ressignificação” tem sido usado em várias áreas do conhecimento humano: psicologia, pedagogia, educação ambiental, biblioteconomia, entre outros, em geral com o sentido de “dar um novo significado” ou “alterar o significado (sentido) anterior”, no nosso caso, somos mais específicos, e aqui significa “colocar um novo significado sobre o signo, alterando a natureza sógnica do anterior”, isto é, se o signo era um símbolo, este símbolo terá novo sentido após ser resignificado, podendo inclusive, deixar de ser símbolo, para ter uma capacidade indicial ou icônica destacada.

O Neo-estruturalismo Semiótico parte do princípio que a estrutura encontrada não é, em princípio, um símbolo, como já frisamos, mas um hipoícone (em geral um diagrama) que na sua estrutura própria aponta para um conjunto de dados ou elementos da obra, que estes, por sua vez, mantêm estrutura análoga ao diagrama. Assim é uma tabela, um gráfico, um esquema, um mapa. A interpretação assim como a justificativa e a descrição dos objetivos que levaram aos respectivos diagramas, em certo sentido, é a base do texto estruturalista. Até aqui, temos um trabalho metódico, didático, disciplinado de um crítico ou ensaísta que segue um método preciso de análise literária. Mas o que se busca aqui, não é um método preciso de análise literária, embora isso seja levado em conta, o que se objetiva como diferencial desse método é sua capacidade criativa e nela, a possibilidade de interagir significativamente com a obra, gerando novos signos.

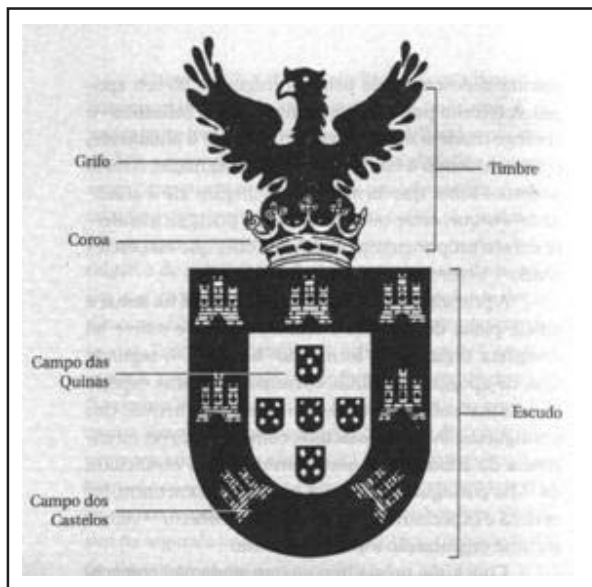
A obra, ao contrário do texto crítico que a analisa, tem uma autonomia sógnica, ela independe em primeiro plano do texto crítico para existir, embora, em certo aspecto, dependa dele para ser discutida, reavaliada, repensada e se for possível, gerar uma visão de mundo nova, original, que desvele aspectos inerentes, mas até então não percebidos da realidade.

A obra (seja poema ou prosa) tem uma natureza simbólica no contexto da sociedade que a gerou e que a recebe. Fruto de uma série contínua de convenções e normas acerca do uso da língua e do sistema de comunicação, fundada, modernamente numa tensão entre tradição e transgressão. Mas existem outros símbolos no espaço social que compartilham e, por vezes, competem com a obra no processo de formação cultural da sociedade.

Assim são símbolos, signos como os de natureza mística e religiosa (cruz, graal, sudário, óstia, vinho, mandalas, pantáculos, palavras mágicas, mantras), são símbolos os elementos da Natureza, se assim são tratados, não em sua fisicalidade, mas num significado arbitrário, convencionado pela tradição ou pela invenção (árvore, céu, água, pérolas, ouro, bronze, prata, pedra, etc...), assim como são símbolos aqueles inventado unicamente pela imaginação humana, sem que diretamente possam ter objeto motivado no mundo real (discos voadores, unicórnio, titã, dragão, fauno, etc.). Para uma exposição dos símbolos e uma classificação tipológica dos mesmos existem os dicionários de símbolos, dos quais uns são bem conhecidos dos estudantes em geral, como o de Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain.

Uma obra literária pode se utilizar de um símbolo e interagir com ele de tal forma que o ressignifica, aliás se ressignificam, a obra e o símbolo. Para exemplo citamos o livro de poemas *Mensagem* de Fernando Pessoa. É conhecida, estudada e analisada, sob diferentes aspectos, é certo, a utilização que Pessoa fez do brasão de Portugal para estruturação da parte I de seu livro, em que a quantidade de poemas e os títulos destes fazem relação ponto a ponto com as partes e o nome das partes do brasão de Portugal. Porém, o brasão de Portugal, anterior e exterior à obra de Pessoa, tem um significado que lhe é próprio, mas após o livro de Pessoa e na relação com ele, ganha novo sentido. Anteriormente o brasão representava aspectos históricos da formação de Portugal (as quinas, os castelos, os campos, o grifo, a coroa, o escudo). Em *Mensagem*, assume conotações místicas e supra-históricas numa relação intrínseca com o sebastianismo.

Desse modo, se pode pegar o brasão de Portugal e relacionar com cada poema de “Brasão” em *Mensagem*, e criar uma nova significação para cada parte do símbolo português.



O conjunto de poemas de “Brasão” interagindo criativamente na significação das armas de Portugal, rediscute o sentido histórico da nação portuguesa, pondo em confronto o passado e o presente, o mito e a história, bem como o futuro e o sonho.

Outro exemplo pode ser dado pelo hermético romance de Osman Lins, *Avalovara*.

O romance apresenta um palíndromo antigo ou medieval construído pela frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que além de palíndromo é um quadrado mágico do selo de Marte (5X5). Sobre ele se sobrepõe uma espiral que se dirige ao centro, ou parte dele, mais precisamente na letra N de TENET. Essa sobreposição da espiral sobre o quadrado já foi observada por Affonso Romano de Sant’Anna como análogo a um recurso barroco:

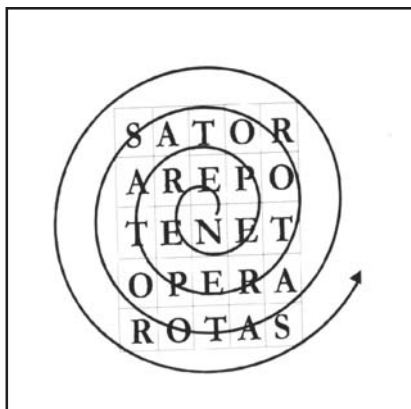
“O romance de Osman Lins, com a precisão matemática da frase criada pelo escravo e com a precisão de um relógio - que é outro dos temas (barrocos) de sua narrativa - vai progredindo como uma espiral. Cada capítulo tem um número progressivo de linhas. E cada capítulo com seu tema específico cruza com outros correlativos

ascensionalmente. E constrói o romance em que tensão está entre o quadrado e a espiral explorando esse desenho.

Consciente de seu neobarroquismo, Osman Lins lida com o esqueleto e com a carne, com o fundo e a forma da composição. Como diz um de seus personagens - Julius Heckethorn - construtor de um fabuloso relógio: ‘Como introduzir, então, na obra, o princípio imprevisto e aleatório, inerente à vida?’

(SANT’ ANNA:2000, p. 80)

Abaixo reproduzimos o conjunto quadrado - espiral do romance de Osman Lins, figura que é mais do que uma estrutura ou um sumário, ou ainda um índice barroquista. O quadrado/palíndromo tinha uma significação mística na alquimia e na magia medievais, a espiral deu motivações a estudos matemáticos e numerológicos relativos ao número de ouro e à divina proporção. A sobreposição de ambos para servir de divisão e organização dos capítulos da narrativa, faz com que essas duas figuras de caráter simbólico sejam ressignificadas agora em função do ponto de vista do narrador / autor Abel:



Martim Vasques da Cunha em um artigo encontrado na Internet, comenta acerca do significado estrutural dessa original e neobarroca narrativa de Osman Lins:

“A estrutura de “*Avalovara*” abarca todo este mundo de tensões, mas nada se compara à tensão da linguagem que Osman Lins provocou para seguir os movimentos do espírito de cada um dos personagens. E é aqui que chegamos ao xis da questão. Em “*Avalovara*” a linguagem não é um mero instrumento de descrição; ela é o Verbo que transforma a realidade. Contudo, ela não transforma para criar um mundo de fantasia; Osman Lins capta com exatidão o poder transfigurador da palavra. “*Avalovara*” não é um romance sobre a realidade tal como é; é um romance sobre uma realidade em permanente declínio e que precisa, antes de tudo, de um novo Começo. Entramos aqui numa área perigosa, que é o da especulação gnóstica. Quando o artista cria todo um espelho de cosmogonia para ser uma substituição de um cosmo que, a seu ver, está em permanente desordem ou que abandonou a verdadeira ordem, e se utiliza do dom do Verbo para modificá-la não somente em seu aspecto exterior, mas principalmente em seu aspecto interior, imaginando como poderia ser a existência se pudéssemos recomeçar - então não estamos mais no terreno da mera literatura e sim de algo que está em jogo há muito tempo: a integridade do ser.”

(CUNHA: 2005)

Portanto, o conjunto espiral / quadrado mágico (palíndromo) é ressignificado, após a leitura eles ganham nova significação que modifica o significado anterior, atualizando-o em função de elementos simbólicos da sociedade moderna e da condição do homem (Abel) nessa sociedade.

Um terceiro exemplo pode ser dado por uma tabela, a que se encontra no *Ulisses* de James Joyce. Uma tabela formada pela relação das partes e dos capítulos com colunas nomeadas por Cena, Hora, Órgão (do corpo humano), Arte, Cor, Símbolo e Técnica.

“Ao produzir sua ‘narração sério-cômica da Odisséia (...) [e] sinopse das artes e das ciências’, Joyce estabelece, também, uma relação entre cada episódio de seu livro com uma parte do corpo humano, criando, assim um universo ‘físico’ correspondente ao próprio universo literário. A cada episódio - desenvolvido numa cena que tem hora e lugar - também correspondem uma arte, uma cor, um símbolo e uma técnica de criação.”

(TÁPIA: 2004, p. 14)

Numa espécie de supra-teoria das correspondências de caráter estrutural, a obra se constrói num conjunto de relações de estilo, de tema, de forma, de conteúdo, de expressão contínuas. A tabela ainda relaciona episódios da Odisséia de Homero às cenas do romance de Joyce. Assim a própria obra épica grega é ressignificada, este aliás, um dos elementos mais significativos para o entendimento da obra. Romance labirinto em que o leitor vai acompanhando metamorfoses nas próprias palavras que se justapõem, se aglutinam, se transformam em novas palavras e, portanto, novos signos, de modo que o dia de Bloom é uma odisséia pelo fluxo de consciência humano.

Vários outros exemplos poderiam ser dados de obras em que o autor nos apresenta um símbolo ou vários símbolos (como no caso de Joyce) em que se vê representados aspectos estruturais da obra. O símbolo ou símbolos aí são ressignificados, não significam mais apenas o que já significavam, mas agora enriquecidos pela relação com a obra, se apresentam como que motivados e abertos a um contexto de discussão tradição x presente, literatura x sociedade, consciência individual x inconsciente coletivo.

Tradição versus presente, pois o símbolo é ressignificado, o seu valor do passado se apresenta agora coberto por uma nova camada significativa, do confronto dessas duas camadas surge uma interpretação histórica da obra.

Literatura e sociedade, pois a aparente dicotomia forma e conteúdo é agora motivo de interpretação por meio desse símbolo ressignificado. A estrutura que se relaciona ao símbolo propõe um panorama em que a literatura passa a interferir no processo social de formação de seus mitos, crenças, símbolos.

Consciência Individual versus inconsciente coletivo, uma vez que o leitor crítico, num processo consciente de formação do juízo da obra percebe na estrutura transformada em símbolo a necessidade de compreensão da intensidade significativa deste símbolo no inconsciente coletivo, como forma mais profunda de perceber até onde a obra pode participar e modificar o significado desse símbolo para seus leitores.

Nesse ponto, necessitamos citar os conceitos junguianos relativos ao inconsciente coletivo. De fato, a obra de Jung se encontra de tal formada relacionada ao conceito de inconsciente coletivo que não é possível citar um sem o outro. Para Jung existe um âmbito do inconsciente de tal forma afastado do ego que a própria individualidade se vê afastada, seria uma instância do inconsciente em que símbolos, mitos, lendas se encontram em forma latente superando o espaço da personalidade individual e se tornando comum a toda uma cultura ou civilização. Fruto de uma visão de mundo coletiva que subjaz ao processo de formação da personalidade.

“É por isso que Jung insistia na importância de o terapeuta ter conhecimentos de mitologia, religião, folclore. Guardando os devidos cuidados com intelectualizações, essas informações são de grande valia para compreendermos o conteúdo simbólico desses materiais. Somente postulando a existência dos arquétipos e do inconsciente coletivo é que esses e outros fenômenos psíquicos se tornam compreensíveis.”

(ULSON: 1988, p. 38)

E.M. Meletinski buscando o entendimento dos arquétipos na literatura comenta, em dado momento, que para Jung a natureza dos arquétipos é especificamente simbólica e não meramente signos quaisquer:

“Jung e seus seguidores (J. Campbell, E. Neumann e outros) analisaram a mitologia dos povos do mundo inteiro como produto da realização direta dos arquétipos. É muito importante a opinião de Jung quanto ao caráter metafórico dos arquétipos (e não alegórico, como queria Freud): seriam grandes símbolos, muitas vezes plurívocos, e não signos, embora em algumas interpretações Jung ainda acompanhe Freud, até certo ponto.”

(MELETINSKI: 1998, p. 20-21)

Sabemos que Meletinski não segue a distinção peirceana de símbolo e signo, mas sim, uma mais comum à psicanálise, porém, aqui se encaixa perfeitamente a distinção com base em Peirce, uma vez que

o símbolo é mais passível da pluralidade de significados e interpretações, uma vez que fundado na relação da convencionalidade, ou de uma lei. Por outro lado, a metáfora e a alegoria não servem em Peirce para a distinção entre símbolo e signo, uma vez que a metáfora seria um hipoícone, já que o predicado metafórico fundamentaria uma relação de semelhança com o sujeito de caráter semelhante ao ícone. A alegoria, por sua vez, em Peirce, como sustenta um processo de concretização de um conceito abstrato que contém uma série de metáforas, também seria um hipoícone. Por exemplo, a estátua da Justiça é constituída pela figura de uma mulher (ícone), da balança (metáfora), da espada (metáfora), da venda nos olhos (metáfora). Lembrando aqui da classificação de signos de Adam Schaff¹⁹, os símbolos substituem idéias abstratas, nesse caso, podemos colocar as alegorias. Para resolver a confusão, preferimos adotar, nesse caso, a visão de Urban²⁰, em que todo símbolo deve obedecer a quatro princípios:

a) Todo símbolo está por algo; b) Todo símbolo tem uma referência dupla; c) Todo símbolo contém tanto a verdade quanto a ficção; d) A dupla adequação. Seguindo esses quatro princípios, tanto alegorias quanto metáforas têm caráter simbólico. A distinção maior está na quantidade de iconicidade presente em ambos. Conforme Abraham Moles:

“(...) os símbolos são sistemas de representação com um grau de iconicidade fraco, porém jamais nulo, pois eles refletem sempre um objeto ‘simbolizado’.”

(MOLES: 1971, p. 54)

Se uma alegoria é constituída de um conjunto de metáforas e ícones, ela é um supersígnio:

¹⁹ SCHAFF, Adam. *Introdução à Semântica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

²⁰ URBAN, W. Marshall. *Language and reality*. New York / London, Macmillan / G. Allen, 1939.

“Cada supersigno, isto é, cada reunião de signos numa nova unidade, é sempre um signo de grau superior, isto é, de repertório superior. É novo signo de uma nova relação triádica.”

(WALTHER-BENSE: 2000, p. 62)

No fundamento de composição semiótica do tipo “alegórica”, não há transferência ou tropo. A alegoria consiste em atribuir uma condição de ser normalmente imprópria da coisa a que se refere. Concretude ao abstrato, pessoalidade ao impessoal, vida, *anima*, ao que é bruto, estático. O universo das artes plásticas e os textos sagrados das religiões mais difundidas podem oferecer exemplos valiosos da semiótica das alegorias - ou como a alegoria funciona como objeto de significação.

Desse modo, entendemos que a relação entre metáfora e alegoria é de caráter de supersignificação. Porém, no nível das metáforas, existe a condição da transferência da qualidade, se digo José é um Leão, faço isto. Porém, no nível da alegoria, a estátua da Justiça, por exemplo, isso não ocorre. Assim, a alegoria é um supersigno da metáfora, mas está fundada numa transferência imprópria que a aproxima do caráter mais simbólico.

No caso específico do estruturalismo em Levi-Strauss, as metáforas compõem com as metonímias o principal processo de formação de estruturas significativas de caráter simbólico:

“No decurso da evolução humana, o homem desenvolveu a capacidade ímpar de comunicar por meio da língua dos signos, e não apenas mediante sinais e reações provocadas. Para que pudesse fazê-lo, foi necessário que os mecanismos do cérebro humano (os quais ainda não entendemos) consubstanciassem certas capacidades para realizar distinções + / - , para tratar os pares binários assim formados como pares afins e para manipular essas ‘relações’ como numa matriz algébrica. Sabemos que o cérebro humano pode fazer isso no caso de estruturas sonoras, pois a lingüística estrutural já nos mostrou que isso é um (mas apenas um) elemento essencial na formação da fala significativa; portanto, podemos postular que o cérebro humano opera de um modo muito semelhante quando usa elementos não-verbais de cultura para formar um ‘língua de signos’, e que o sistema fundamental de relações, a própria álgebra, é um

atributo dos cérebros humanos em toda e qualquer parte. Mas é aqui que as metáforas e metonímias entram em cena - também sabemos, não pela maneira como podemos descodificar a fala mas, sobretudo, pela maneira como apreendemos a música, que o cérebro humano é capaz de escutar a harmonia e a melodia ao mesmo tempo.”
(LEACH: 1977, p. 51-52)

Bem, voltando ao tópico dos arquétipos e sua relação com o conceito de mito, observa Cassirer que os mitos não são meros produtos da fantasia, mas que mantém com o mundo real uma relação significativa:

“Isto vale para as representações míticas da humanidade, talvez numa proporção ainda maior do que para a linguagem. Tais representações não são extraídas de um mundo já acabado do ser; não são meros produtos da fantasia, que se desprendem da firme realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre elas, como tênue neblina, mas sim, representam para a consciência primitiva, a totalidade do Ser. A apreensão e interpretação míticas não se associam posteriormente a determinados elementos da existência empírica; ao contrário, a própria ‘experiência’ primária está impregnada, de ponta a ponta, deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera.”

(CASSIRER: 1992, p. 23-24)

Portanto, se a metáfora, a alegoria (como supersigno da metáfora), a metonímia são elementos do processo de construção de mitos, e estes, por sua vez, estão ligados ao processo de formação de arquétipos presentes no inconsciente coletivo. Entendemos que a ressignificação de símbolos em estruturas hipoicônicas no trabalho de análise e interpretação da obra literária, permite um trabalho, embora a certa distância, como distante fica o astrônomo da estrela explodindo que observa, que se realiza também no ambiente das relações simbólicas de uma coletividade ou sociedade. Assim, criticar uma obra literária não é apenas um trabalho de caráter acadêmico no sentido de sua referencialidade no âmbito da linguagem normativa e científica, mas é também poder manusear símbolos culturais, estes tão inefáveis ao

domínio científico que por vezes escapa da percepção da maioria dos métodos de análise. Em que se pese algumas lacunas no exposto nesses últimos parágrafos acerca das diferenças entre símbolo, metáfora e alegoria, convém observar que nem toda teoria, ou quase toda teoria, vem com todas as suas variáveis e exceções tratadas a contento, cabendo aos comentadores e experimentos posteriores buscar dados e acertos suficientes para o preenchimento das lacunas, caso isso não seja possível, é de se desconfiar que a teoria como um todo precise ser revista, o que acredito, nesse caso, não seja preciso, tendo por base os dados e exemplos que tenho demonstrado.

Os trabalhos de G. Durand²¹ e G. Bachelard²² são exemplos de textos que têm contribuído de modo decisivo na questão das relações entre as estruturas simbólicas do imaginário e sua inserção como elemento da linguagem.

Gaston Bachelard criou o conceito de “Surracionalismo” em que defende a necessidade de aproximação entre o pensar científico e o pensar poético:

“É preciso restituir à razão humana sua função de turbulência e de agressividade. Assim é que se contribuirá para a fundação de um surracionalismo, que multiplicará as possibilidades do pensar. Quando esse surracionalismo houver encontrado sua doutrina, poderá ser posto em relação com o surrealismo, pois a sensibilidade a razão terão recuperado, juntas, sua fluidez. O mundo físico será então experimentado por meio de novas vias. Compreender-se-á de modo diferente e sentir-se-á de modo diferente. Estabelecer-se-á uma *razão experimental* suscetível de organizar surracionalmente o real, assim como o *sonho experimental* de Tristan Tzara organiza surrealisticamente a liberdade poética”

(BACHELARD: 1972)

²¹ DURAND, G. *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa, Presença, 1989 e DURAND, G. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo, Cultrix, 1988.

²² BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro, Difel, 1986 ou ainda, *A Poética do Devaneio*. São Paulo, Martins, 1988 e ainda indicamos: *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo, Martins, 1991.

De fato, o que o Neo-estruturalismo Semiótico propõe é uma aproximação entre o método científico e o método criativo. Assim, partimos da idéia de que existem estruturas nas obras literárias, que por sua vez essas estruturas não são exclusivas ou definidas pelo método estrutural e formalista. Seria um contra-senso tal proposição. Os fatos não existem por causa da teoria, nem tampouco todos os fatos devem se restringir a uma teoria. Lembremos por exemplo de Lucien Goldmann que em sua concepção de sociologia da literatura também pensa numa abordagem estrutural, num sentido menos restrito, que chamou de “estruturalismo genético”:

“O estruturalismo genético parte da hipótese de que todo o comportamento humano é uma tentativa para dar uma resposta significativa a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual ela se exerce, o mundo ambiente. Essa tendência para o equilíbrio conserva sempre, porém, um caráter falível e provisório, na medida em que todo o equilíbrio mais ou menos satisfatório entre as estruturas mentais do sujeito e o mundo exterior redundando numa situação em que o comportamento dos homens transforma o mundo e onde essa transformação torna o antigo equilíbrio insuficiente e gera uma tendência para um novo equilíbrio que, por sua vez, será ulteriormente superado.”

(GOLDMANN: 1967, p. 204)

J. Elsberg comentando essa concepção de estruturalismo genético de Goldmann não deixa de salientar a diferença substancial entre a relação direta literatura e sociedade e agora, as estruturas mediativas entre consciência e sociedade:

“Partindo destas posições, Goldmann considera como obras verdadeiramente realistas da sociedade capitalista contemporânea as que entre elas, evitando os problemas conceptuais e políticos, se limitam à representação material e empírica e à enumeração descritiva da realidade e dos actos do homem.

Por outro lado, é preciso notar que, em certos casos, L. Goldmann tentar ligar as estruturas das obras literárias às ‘estruturas

intelectuais' de alguns grupos sociais particulares, por exemplo a obra de Malraux, com o papel e o estado de espírito intelectual da 'elite dos especialistas'. Contudo, também neste caso não se trata de modo algum de relações entre literatura e a luta das classes ou das idéias.”

(ELBSERG: 1980, P. 280)

Antônio Cândido em “Esquema de Machado de Assis” (convém notar a utilização de “esquema” no título em lugar de “estrutura”, que de certo, geraria confusão metodológica com vistas ao que o crítico pretende defender) comenta sobre a necessidade de se descobrir as relações entre as “estruturas sociais” e suas correspondentes na obra em si:

“O senso machadeano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais, que funcionam em sua obra com a mesma imanência poderosa que Roger Bastide demonstrou haver no caso da paisagem. E aos seus alienados no sentido psiquiátrico correspondem certas alienações no sentido social e moral”

(CÂNDIDO: 1995, p. 38)

As estruturas sejam elas de caráter social, psicolingüístico, sociolingüístico, estético, formalista, exclusivamente lingüística, ideológica estão presentes tanto no âmbito circunscrito da forma, quanto do fundo e do contexto. Observar suas existências e arregimentá-las como provas circunstanciais dos diferentes métodos de análise crítica e literária resulta, por fim, numa redução sistemática e epistemológica da obra.

O grande salto crítico será dado não no rigor acadêmico do método bem aplicado para comprovar mais a funcionalidade do método do que a organicidade da obra, e ao final das contas, libertando-se do rigor metodológico, não raras vezes, o crítico sente-se solto na vaguidão do indefinível, sem roteiro nem muletas para sustentação. Nesse momento é que o crítico deve perceber que o ponto inicial da análise da obra é a leitura da obra a ser analisada, com olhos livres de quem quer descobrir o sentido de tudo aquilo.

O processo teórico se revitaliza com essa postura, menos esquemática, mais artística. O momento da descoberta, é, em última

instância um momento criativo que supera e foge dos limites conceituais da formulação da hipótese e da definição dos processos de dedução e indução. C.S. Peirce já havia nos chamado a atenção para o que ele definira como **Abdução**.

A Abdução pode até ser considerada de forma genérica como um outro nome para hipótese. Como faz, p.ex., Elisabeth Walther-Bense:

“Peirce acrescenta a ‘abdução’, isto é, a ‘hipótese’, é possível, estabelecerem-se diferenças, que, desta feita, dizem respeito ao argumento.”

(WALTHER-BENSE: 2000, p. 50)

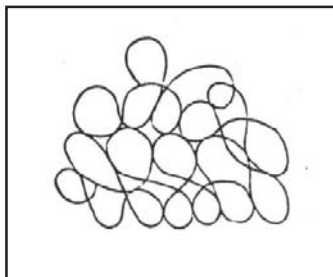
Porém, existe uma sutileza na diferença conceitual entre ambos, o que só permite a utilização de relação sinonímica entre ambas as palavras, num sentido genérico, mas não específico. Para Peirce a palavra “hipótese” está fundada numa tradição retórica que a considera como se ela pudesse surgir de um processo racional e definido da experimentação científica, como se a definição de hipótese sustentasse que quando mais racional e controlado seja o surgimento da hipótese, mais efetiva e científica será o resultado da experimentação quer por indução, quer por dedução.

“Traduzindo *apagogue* [grego, Aristóteles] por abdução, dando a ela mais crédito do que jamais lhe havia sido dado e fazendo-a passar por uma interpretação diferente da tradicional, Peirce lançou as bases para um tipo de raciocínio que tem uma forma lógica, mas é, ao mesmo tempo, um processo vivo de pensamento (...). A abdução está, assim, dentro e fora do raciocínio silogístico, ou melhor, se está dentro, sua natureza é meramente provisória. Peirce chegou a afirmar que, embora tenha uma forma lógica, a abdução sofre apenas muito levemente as restrições das regras lógicas (...). Diferentemente da hipótese, a abdução nunca foi tratada em termos da compreensão dos predicados.”

(SANTAELLA: 1992, p. 91)

Peirce para apresentar o termo com o sentido que pretende lhe dar, faz referência à lembrança de um desenho que seu pai fazia para

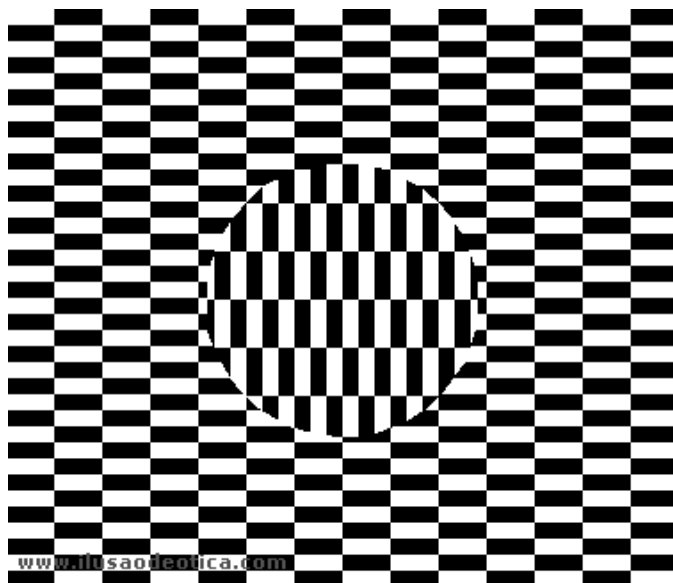
demonstrar um certo conceito, Peirce não se lembra qual era o conceito, mas lembra o desenho, que para ele, tem um novo conceito. O desenho é uma linha ondulada que se dobra continuamente até ocupar uma área retangular.



O desenho, como comenta Peirce, num primeiro momento apenas lhe parecia uma linha sinuosa, mas após um momento de observação sobre ele, passa a lhe causar a impressão de se tratar da figura esquemática de um muro de pedras.

Depois Peirce cita o caso de figuras que são de tal forma montadas que nos causam ilusões perceptivas e interpretativas, como a de uma escada que parece estar sendo vista de cima, mas também pode ser vista de baixo, “todas as ilusões visuais desse tipo, das quais umas trinta são bem conhecidas” (Peirce: 1977, p. 227) parecem determinar juízos perceptivos.

Observe a figura abaixo (de Hajime Ouchi) parece que o círculo, em determinando momento está se mexendo:



Depois de citar casos hipnóticos, de mensagens subliminares, Peirce conclui seu pensamento com a seguinte afirmação:

“Iria cansá-los se me estendesse mais a respeito de algo tão conhecido, particularmente pelos estudiosos da psicologia, quanto a interpretatividade do juízo perceptivo. Trata-se na verdade de nada mais que o caso extremo dos Juízos Abduativos.”

(PEIRCE: 1977, p. 228)

A Abdução é o ponto inicial para a formação da hipótese. Há um momento inicial em que o analista, o crítico, o cientista, o observador enfim, tem apenas uma impressão, uma leve suposição sobre o que deseja e o que vai encontrar. De onde vem essa percepção? Não é definitivamente conhecida sua natureza, mas ao que nos parece é que ela foge de imediato aos limites lógicos do silogismo e do pensamento cartesiano. Existe um componente de intuição na Abdução.

“Pode-se, portanto, estabelecer aqui rapidamente, uma diferenciação entre o ‘conceito de verdade’, que, na lógica, é fixado como ‘necessariamente verdadeiro’ ou ‘logicamente verdadeiro’, e o conceito de verdade empírica, denominado ‘factualmente verdadeiro’ ou ‘verossimilmente verdadeiro’, isto é, verossímil. Para as ciências experimentais ou para descobrir novos conhecimentos vê-se o método peirceano obrigado a apelar para a abdução, que, no entanto, só leva a verdades ‘acidentais’ e constitui o método mais inseguro do silogismo lógico.”

(WALTHER-BENSE: 2000, p. 50)

Se assim é para as ciências empíricas, quanto mais seria para as ciências humanas, ainda mais no âmbito da crítica literária, cujo objeto de análise, a obra literária é tão factível de ilusões interpretativas quanto os melhores quadros de M.C. Escher ou cristais de caleidoscópios. Para um formalista a linha sinuosa desenhada pelo pai de Peirce seria uma linha sinuosa com uma gramática de meandros própria, para um

estruturalista é a representação de um muro de pedras, para um sociologista da literatura, o ponto de partida é o muro, como designativo da repressão no sistema capitalista, para a psicanálise aplicada à literatura, vê-se claramente o recalque, ou ainda, a concretização na figura (portanto alegoria) das proibições e interdições resultando em conflito entre ego e id. O que temos? Tudo isso, sem dúvida. E uma questão contextual se coloca, mas tal questão contextual não se limita à análise do discurso da obra literária, mas também do discurso do observador. Se a física moderna, já sabe desde o experimento hipotético do gato de Schrödinger que o observador interfere, ainda que inconscientemente, na natureza do resultado, a literatura, deve ter isso na mais alta conta, pela natureza de seu objeto, tão ou mais fugidia ao mundo das leis do senso comum do mundo físico, quanto elétrons ou fótons.

Lembro-me de uma conhecida anedota que o professor Jonas Negalha costumava me contar, cuja intenção era a de criticar pejorativamente os métodos formalista e estruturalista. Dizia ele que certa feita um formalista encontrou com um estruturalista num departamento em que trabalhavam, e o formalista convidou o amigo estruturalista para um café. Serviu-lhe, pois, o formalista um copinho descartável vazio e segurava outro como se bebesse alguma coisa, embora seu copinho também estivesse vazio, ao que o amigo estruturalista perguntou: -“Mas cadê o café?”, e ouviu a resposta: -“O que importa é a forma e não o conteúdo!”. Depois do café formalista, o amigo estruturalista quis apresentar ao formalista sua namorada e foram ao laboratório de ciências naturais, e mostrou aquele a este um esqueleto, ao que o formalista estupefato disse: -“Mas, meu amigo, isto é só um esqueleto” e ouviu a resposta: -“Mas o que importa é a estrutura!”.

Eu acrescento a esta insossa piada uma outra cena, em que um terceiro amigo, um defensor da Sociologia da Literatura que encontrando aos demais perguntou se desejavam fumar após o café, os quais afirmaram positivamente. Então, ele tirou do bolso do paletó umas folhas de tabaco verdes e as enrolou ascendendo-as com um candeeiro e dando aos amigos, que atônitos recusaram perguntando o que aquilo significava e ele respondeu: “O que importa, amigos, são as condições sociais da produção, e vejam claramente, que não me rendo à mais valia capitalista

no meu trabalho!” E todos ficaram insatisfeitos com o café inócuo, o amor frio e sufocados pela fumaça.

Paul Valéry nos seus *Cadernos (Cahiers)* chega a propor um método que se baseia na relação subjetiva entre desenhos e signos não verbais e os pensamentos de natureza incompleta ou simples impressões, que posteriormente servem de base para a formulação de pensamentos completos ou hipóteses. Augusto de Campos acerca disso comenta, citando, inclusive, frases do próprio Valéry:

“Rejeitar t(odo)s os termos que eu não sei traduzir em não-linguagem; ou registrá-los, ao menos com este caráter provisório, exterior - inacabado, que é o da maior parte dos nossos ‘pensamentos’. Estas palavras de Valéry, dentre outras com que ele se auto-escreve (muito mais do que autodescreve) nos *Cadernos*, poderiam definir basicamente sua atitude escritural. Uma atitude que responde, me nível pragmático, ao ‘método’ (ou ‘quase-método’, como o denominou Décio Pignatari), por ele vislumbrado em seu livro *Introduction à la Méthode de Leonard da Vinci*, que iniciou, pro sinal, em 1894, o mesmo ano em que começou a escrever os seus *Cahiers*.

Aparentemente caóticos, permeados de desenhos e de signos não-verbais, estes escritos de Valéry se afiguram redigidos sob a inspiração dos manuscritos fragmentários leonardinos, aos quais em raros passam chegar a aludir diretamente.”

(CAMPOS: 1984, p. 60)

Almada Negreiros, do Modernismo Português, defendia o conceito de uma poética da ingenuidade fundada num conhecimento que não podia ser traduzido, num primeiro momento em aspectos diretamente lógicos. Haveria um saber, com um componente algo místico, algo indefinido e vago, que ao final das contas, subjazia a todo conhecimento organizado e lógico, e que, em última instância, era mais amplo e mais significativo que este.

“O que importa é que as energias da ignorância não se estiolem na sabedoria. Ou melhor, que o conhecimento não seja tão usurpador que só se deixe trocar pelo total das energias que animam cada pessoa em estado de ignorância. Por mim, eu vejo vida na ignorância e

morte no conhecimento. O conhecimento é coletivo, por conseguinte, anônimo, ao passo que na ignorância estão ainda aquelas forças, as quais, se não revelam, pelo menos iluminam em volta a presença de cada qual neste mundo.”

(NEGREIROS: 1997, p. 895)

O que se pretende mostrar aqui é que a crítica literária deve ter a disposição inicial de analisar a obra a partir de uma leitura não direcionada previamente sob parâmetros fixos e invariáveis das características e das possibilidades de juízos valorativos. Que se deve reconhecer que estruturas existem na obra e para a obra nos mais diferentes níveis interpretativos e metodológicos e que figuras não-verbais, diagramas, podem servir de demonstração estrutural das mesmas. E que, por fim, existe uma razão intuitiva que precede a toda investigação da obra.

Considerando-se isso, agora devemos entrar na questão do símbolo em relação com a estrutura hipoicônica que é o diagrama.

Uma vez definida as representações diagramáticas das hipóteses abduativas levantadas, um passo final, e que consideramos ser o ponto diferencial e exclusivo do método neo-estrutural semiótico, é inserir esses diagramas no âmbito de correlações simbólicas, de tal forma, que a obra passe a dialogar com tais símbolos num processo de ressignificação em mão dupla, tanto da obra, quanto do símbolo. Exemplificamos com autores que prefiguraram intuitivamente tal método, como foi o caso do brasão das armas portuguesas e *Mensagem* de Fernando Pessoa, ou a espiral e o palíndromo / quadrado mágico em *Avalovara* de Osman Lins, ou ainda, a tabela de correlações e o sumário de capítulos em *Ulisses* de James Joyce, e vários outros exemplos poderiam ser buscados, não só na literatura moderna, mas também na clássica e antiga.

O que, ao fim e ao cabo, propomos, e que é possível levantar relações simbólicas como essas em todas as obras literárias, quer sejam em prosa ou verso. E que a factualidade dessas relações, bem como suas condições de verossimilhança e lógicas de experimentação e comprovação devem, é claro, estar sujeito à mediação dos diagramas extraídos da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates, vol. 50, 1992.
- CUNHA, Martim Vasques da “A Caça ao Tempo Perdido” em: www.oindividuo.com, 2005.
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. São Paulo, UNICAMP, 1993.
- ELSBERG, J. “A Sociologia no Estudo Burguês Contemporâneo da Literatura” em: BONHOTE, ELSBERG et alii. *Sociologia da Literatura*. São Paulo / Lisboa, Mandacaru / Estampa, 1980/1989.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo, Ática, Série Princípios, vol. 15, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- LEACH, Edmund. *As Idéias de Levi-strauss*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, C. Entrevista à Bernardo Carvalho, in FOLHA DE S. PAULO, 22 de outubro de 1989
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- MATTOS, Manoel José de. “Percepção e diagramação criadora”. In: *Comum*, Rio de Janeiro, julho/setembro de 1978, v.1, nº3, p.6.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1972.

- MELETINSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MOISÉS, Leila Perrone. *Falência da Crítica*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates, vol. 81, 1973.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.
- NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, col. Estudos, vol. 46, 1977.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo, Núcleo, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates, vol. 93, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e Problemas da Obra Literária*. São Paulo, Perspectiva, col. Elos, vol. 1, 1975.
- SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis-RJ, Vozes, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco: Do Quadrado à Elipse*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. 1992. *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo, Editora Betrand Brasil, 1992.
- TÁPIA, Marcelo. *James Joyce: Um breve Itinerário de Leitura*. São Paulo, Olavobras/ABEI, 2004.
- ULSON, Glauco. *O Método Junguiano*. São Paulo, Ática, Série Princípios, vol. 131, 1988.
- WALTHER-BENSE, Elisabeth. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo, Perspectiva, col. Estudos, vol. 164, 2000.

A Simbologia Estelar e o Conceito de Signo em Macunaíma

O livro *Macunaíma* de Mário de Andrade tem sido desde a sua publicação obra das mais acaloradas polêmicas e das criativas teses. O “herói sem nenhum caráter” tem levantando as mais intensas discussões acerca do conceito de cultura e de identidade nacional. Não é nosso objetivo aqui fazer um recenseamento dessas idéias colocadas já em livros e artigos, mas antes apresentar uma interpretação nova, original sob vários aspectos, cometendo o pecado da rapsódia num texto que se propõe de roupagem acadêmica, mas que no fundo é mais de natureza poética imaginativa e para alguns, mais céticos, pode parecer até ilusionista e delirante.

Tal pecha se nos pode ser colocada, reconhecemos pelo modo como trataremos alguns elementos presentes nessa obra de Mário de Andrade, mas acreditamos que o que fazemos aqui é antes revitalizar uma discussão acerca da obra em questão, que acreditamos está presa já há alguns anos a alguns chavões metodológicos e analíticos acerca do entendimento da obra. De certa forma, propomos uma leitura de *Macunaíma* que se orienta por um princípio antropológico estrutural, mas cujo resultado final é a inserção do antropólogo na tribo dos tapanhumas de Mário de Andrade, participando iniciaticamente de um ritual, de conhecimento da cultura, ou melhor, da visão de cultura e de identidade nacional que ali se pretende mostrar, não mais como tese, mas como ritual.

Nosso ponto de partida não será o nascimento de *Macunaíma*, objeto já de análises acerca dos aspectos simbólicos que seu estranho nascimento pode significar, mas da morte de sua mãe. Se partimos do pressuposto que a obra representa uma visão modernista da busca da identidade nacional, a mãe de *Macunaíma* é sua origem, filho de uma índia tapanhumas da Amazônia. Ao morrer, pelas mãos do próprio *Macunaíma* que a flecha confundindo-a com uma “viada. Tinha sido uma peça do Anhangá”. (C. II). Local de tal acontecimento está definindo no romance como depois que “atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém” (C.II).

A mãe de Macunaíma não tem nome no romance, é só “mãe”, e não tem pai, uma vez que era “preto retinto e filho do medo da noite”. Assim, o nascimento do herói já é mitificado, nascido de mãe mortal e sem caráter de realeza ou de nobreza e de um pai misterioso, desconhecido e de caráter sobrenatural (assim, analogamente é o nascimento de Cristo, p.ex., e de várias entidades sagradas de crenças antigas e indígenas).

Após ser morta num modo semelhante à morte de Lindóia em *Uraguai* de Basílio da Gama, a índia mãe é enterrada após um ritual em que se bebeu muita oloniti e se comeu bastante carimã com peixe, numa descrição mais ou menos fiel de um funeral indígena. “Madrugadilha pousaram o corpo da velha numa rede e foram enterrá-la por debaixo duma pedra no lugar chamado Pai da Tocandeira”.

Oloniti é uma bebida alcoólica à base de milho, carimã e um produto resultante de raízes de mandiocas frescas colocadas para fermentar sob água, depois secadas ao fogo, dessas raízes pode-se produzir uma farinha que é chamada beiju.

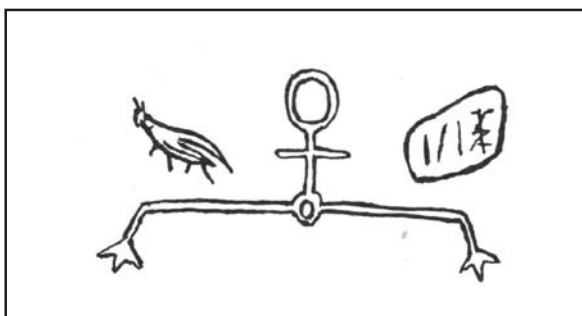
O lugar do sepultamento, depois da Pedra Bonita em Pernambuco é um lugar simbólico, mítico, criado por Mário de Andrade. A Pedra Bonita em Pernambuco é lembrada como referência ao culto sebastianista promovido por João Ferreira entre 1836 e 1838, de natureza fanático-religiosa que culminou no sacrifício de fiéis, cujo sangue serviu para “lavar” as pedras para purificação dos pecados, depois, o próprio João Ferreira foi sacrificado. Tal culto serviu de motivo histórico para que Ariano Suassuna desenvolve-se o seu *Romance da Pedra do Reino*. Também em Pernambuco, Pedra Bonita é o nome traduzido da praia de Itapoama, nome tupi. No Rio de Janeiro, Pedra Bonita se refere ao morro de quase 700 metros, próximo à Pedra da Gávea. Na Pedra Bonita é conhecida a inscrição de sete círculos quase concêntricos cuja origem ainda é discutida. A própria Pedra da Gávea é motivo de acalorada discussão acerca das inscrições que ao lado dela se encontram. Sustentam alguns mais visionários talvez, que na Pedra da Gávea estejam os restos de uma esfinge fenícia ou viking, devido às semelhanças antropomórficas e zoomórficas que ela sugere¹.

¹ Ver em: CHAVES, Eduardo B. *Mensagem dos Deuses: Para uma revisão da história do Brasil*. Portugal, Amadora, Bertrand, 1977. Ou ainda, MAHIEU, Jacques de. *Os Vikings no Brasil*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

Assim, o termo “Pedra Bonita” se relaciona a um conjunto de elementos míticos e lendários acerca do passado do Brasil. O túmulo ainda fica, por outra referência, antes de se chegar à Santarém. Nesse caso não podemos deixar de citar as Sete Cidades, no Piauí, conhecido sítio por suas formações rochosas do Devoniano, com sugestões antropomórficas e zoomórficas, segundo estudos geológicos, naturais, bem como por um conjunto de inscrições rupestres com cerca de 6000 anos ou mais. Também no Piauí temos as inscrições rupestres no sítio de São Raimundo Nonato cuja interpretação tem desafiado algumas das teses científicas que buscam a datação da chegada do homem ao continente sulamericano. Na própria Amazônia, ainda podemos citar o caso da “Pedra Pintada de Roraima”, distante 140 km de Boa Vista em que também se encontram inscrições rupestres. Por fim, Santarém (PA) é um rico sítio arqueológico fonte de muitas peças de cerâmica no estilo Marajó e Cunani. Mas o mais significativo exemplo, creio, sejam os túmulos de Miracanguera, próximo ao sítio de Santarém. Em 1870, Barbosa Rodrigues descobriu, nesse local, urnas funerárias antropomórficas.

Desse modo, o túmulo da mãe de Macunaíma, simbolicamente evoca um passado pré-histórico e desconhecido, causador ainda de polêmicas científicas e pseudo-científicas acerca da chegada e da origem do homem ao território brasileiro.

Vejamos agora com mais atenção a inscrição desenhada por Maanape:



No lado direito da inscrição temos um desenho de algo semelhante a um inseto. Na astronomia dos índios taulipangue, Camaiuí,

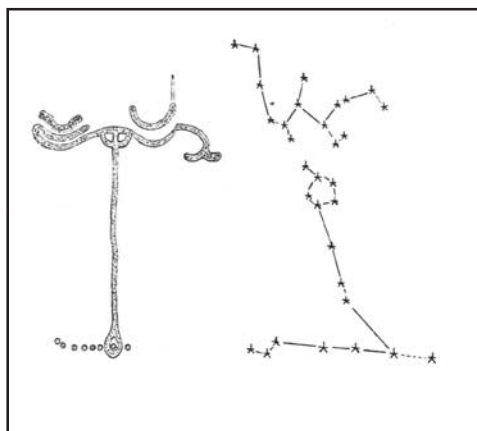
Alfa de Centauro é uma vespa. Ci, após subir aos céus, se transforma na estrela Beta de Centauro, que Mário de Andrade apresenta como os dois vaga-lumes que levaram Pauí-Pódole (Cruzeiro do Sul), o Pai do Mutum, aos céus. Observa o astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão² que na mesma mitologia taulipangue, Cunavá, Beta de Centauro é uma planta trepadeira.

Portanto, estrelas podem ser vistas pelos índios como insetos ou como flores, frutos ou plantas, além de animais mamíferos, aves e seres antropomorfos como faziam os gregos. De fato, comenta Ronaldo Rogério de Freitas Mourão que costumeiramente os índios viam a Via-Láctea como um espelho celeste das coisas da floresta e do Rio Amazonas.

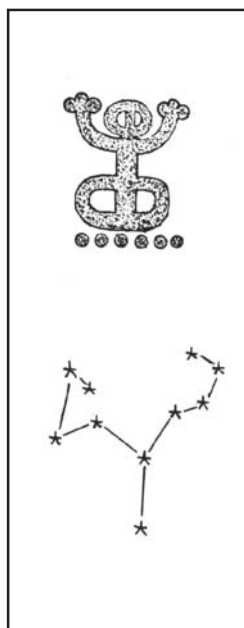
Em Macunaíma é Ci quem sobe aos céus e se transforma na Beta de Centauro, a mãe do herói, continua na terra, “A barriga da morta foi inchando foi inchando e no fim das chuvas tinha virado num cerro macio.”(C.II). A formiga tocandeira é utilizada pelos índios amazônicos numa cerimônia de passagem, de final da adolescência, em que o jovem deve resistir às picadas sem chorar. A morte da mãe do herói e seu assento ao pé do Pai da Tocandeira tem assim um significado de emancipação do herói, confirmado pelo final do capítulo, quando “Então Macunaíma deu a mão para Iriqui, Iriqui deu a mão pra Maanape, Maanape deu a mão pra Jiguê e os quatro partiram por esse mundo.”(C.II).

A inscrição no epitáfio feita por Maanape tem, ao nosso ver, um sentido arqueoastronômico. Desenhos inscritos na pedra de Itaquiara do Ingá (PB) foram estudados pelo arqueólogo Francisco de Faria, que identificou nas inscrições representações de constelações. A semelhança entre aqueles desenhos e o feito por Mário é convincente:

2 MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Astronomia do Macunaíma*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.



Constelações de Áries e Peixes (acima) e desenho respectivo na pedra de Itaquatiara do Ingá (PB), ao lado, constelação e desenho da constelação de Escorpião, também no Ingá. (Fonte: Francisco de Faria)



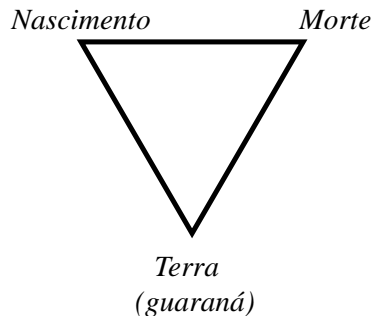
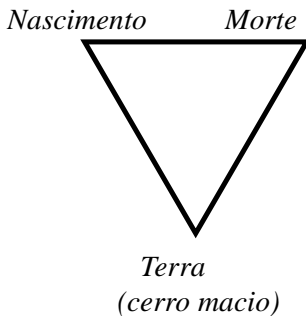
Comparativamente, o desenho de Mário sugere uma constelação. Mas qual? Se a Mãe de Macunaíma representa a floresta amazônica, o paraíso intocado pela civilização, o passado esquecido da chegada do homem ao continente, então podemos relacionar o epitáfio com a constelação de Cão Menor, que na bandeira do Brasil, que atualmente representa os estados de Mato Grosso, Amapá, Rondônia, Roraima e Tocantins (ao tempo de Mário, o estado de Tocantins ainda não existia). O Amazonas é representado pela estrela Prócion de Cão Menor e o Pará pela Spica, de Virgem. O Acre é representado por uma estrela de Hydra. Goiás, pela estrela Canopus de Carina. Quando Mário escreve Macunaíma muitos desses estados não existiam, ou eram territórios ou sequer configuravam uma divisão territorial (caso de Tocantins e Mato Grosso do Sul). Era representado na bandeira apenas os estados. Assim, estados da região Norte, Meio-Norte e Centro-Oeste, representando o conjunto da região Amazônica eram Pará (Spica, de Virgem), Amazonas (Procyon, de Cão Menor), Mato Grosso (Sírius, de Cão Maior), Goiás

(Canopus, de Carina), Maranhão (Graffias, de Escorpião). Se ligarmos essas estrelas numa supra-constelação teremos o desenho de um arco que pode ser figurado pela parte inferior do glifo de Maanape, sendo o Amazonas a vespa / besouro acima do arco. Ao cento do arco, ergue-se uma estilização do Cruzeiro do Sul e ao lado direito, uma pedra com uma inscrição ao modo rúnico sugere um passado de visitas desconhecidas ao nosso território.

No capítulo III (Ci, Mãe do Mato) temos o desenvolvimento do amor de Macunaíma por Ci, o nascimento do filho, a morte deste, e a subida (morte) de Ci aos céus, além do recebimento da muiraquitã dada por Ci a Macunaíma. A perda e a busca da Muiraquitã constituíram o principal tópico narrativo da obra.

É de se observar que se Mário teve o cuidado em desenhar a inscrição (glifo) que Maanape fez no túmulo da mãe, não desenhou, porém, a muiraquitã, objeto, ao que parece, mais importante para a narrativa. Talvez, porque o objeto tem uma forma mais conhecida (a de uma rã) embora possa também ser confeccionado em outras formas.

A morte do filho de Ci e a da mãe do herói têm em comum o fato de que eles não sobem ao céu, não existe a ascensão celestial, mas se a mãe do herói se transforma num cerro macio, o filho de Ci é a plantinha do guaraná. Nesse ponto Mário se utilizou da lenda amazônica acerca do surgimento do guaraná (os olhinhos do menino). Assim, podemos representar a morte da mãe do herói e do filho de Ci (ambos não têm nome próprio no livro) por um triângulo para baixo, cujos vértices representam o nascimento, a morte e a terra que os transforma:



Diferente é a situação da morte de Ci, mãe do Mato. Notemos ainda o sentido de “mãe” como epíteto de Ci. Após perder a mãe (genitora), Macunaíma numa espécie de solução edipiana, encontra o amor em outra “mãe”, a do mato, da Natureza virgem, exuberante e desnorteante:

“Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo imperador do Mato-Virgem” (C.III).

O romance entre o herói e Ci é marcado pela abundância de comida e bebida, pelos excessos da Natureza e pelo sexo intenso e prazeroso:

“E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso”

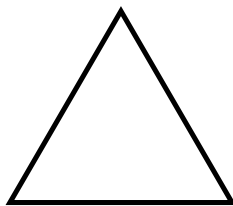
“E agora despertados inteiramente pelo gozo inventavam novas artes de brincar”

“O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formigas taiocas, chupitando golinhos estalados de pajuari”

“Porém nos dias de muito pajuari bebido, Ci encontrava o Imperador do Mato-Virgem largado por aí num porre mãe.”

A morte de Ci é apresentada por sua subida aos céus em que se transforma na estrela beta de Centauro.

Céu (Beta, Centauro)



Bebida

Sexo

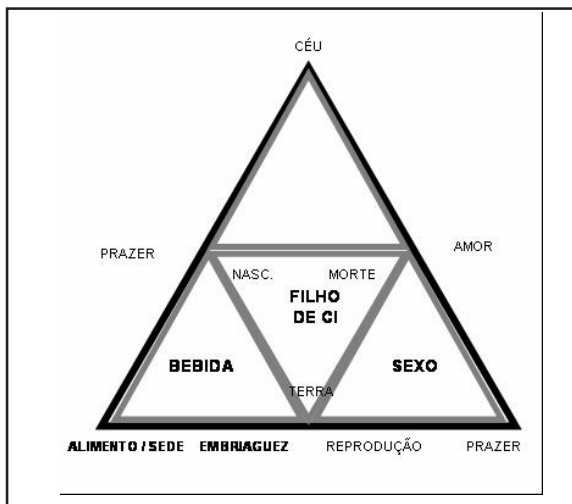
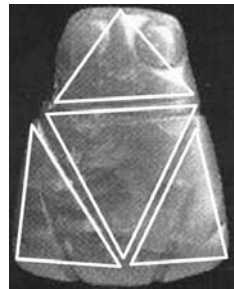
A muiquitã dada por Ci passa a ter um aspecto altamente simbólico do amor vivido entre os dois personagens. Uma muiquitã típica é a representação de uma rã, em cor esverdeada, de jade.



Segundo a lenda, eram amuletos da sorte que as Amazonas entregavam aos amantes. Assim, uma muiquitã é um símbolo no sentido semiótico do termo.

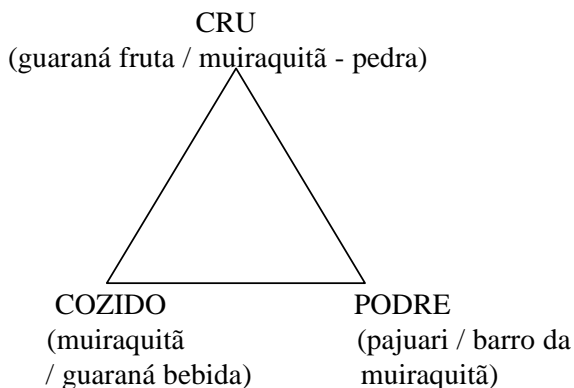
Tomaremos por base a figura da muiquitã ao lado para propor uma ressignificação deste símbolo. Notemos como as patas e o ventre/dorso da rã são geometrizados sugerindo formações triangulares:

Tomaremos por base essas formações triangulares para compor um conjunto de relações que dizem respeito ao modo como interpretaremos a participação da personagem Ci, Mãe do Mato em *Macunaíma*. Consideramos já duas formações triangulares já propostas, a do filho de Ci que relacionaremos ao triângulo central da muiquitã, e o da própria Ci que corresponde ao conjunto formado dos quatro triângulos:



Na figura acima, representamos de um lado a bebida que na relação amorosa dos dois personagens tem o efeito de causar prazer pela embriaguez. Supera-se o sentido natural de servir para saciar a sede ou como alimento e se destina efetivamente ao prazer que ela pode causar. Quanto ao sexo, deixa de ter uma função meramente reprodutiva e passa a ter um sentido prazeroso (“brincar”). Diferentemente de outras personagens femininas com quem Macunaíma brinca no livro (Sofará, a filha de Vei, a portuguesinha, etc.) aqui a relação se transforma em sentimento amoroso. O filho de Ci tem o sentido inverso dos triângulos da bebida e do sexo, apontando para a terra e para a reprodução. Com sua morte, o Ci não encontra mais prazer, mas o equilíbrio no sentido ascendente é restaurado com a transformação de Ci em estrela, indicando a sublimação do sentimento prazeroso e amoroso.

Nossas triangulações devem ao leitor mais atento, fazê-lo lembrar dos triângulos do estruturalismo de Levi-Straus, se lembrarmos que o filho de Ci dá origem ao guaraná, fruta e bebida natural, que Macunaíma bebia muito pajuari, espécie de vinho de mandioca fermentada, e se relacionarmos isso ao modo como se conta na lenda das Amazonas de como o muiraquitã é feito: “Dizia-se que as Icamiabas realizavam uma festa anual dedicada à lua e durante a qual recebiam os índios Guacarís, com os quais se acasalavam. Depois do acasalamento, mergulhavam em um lago chamado Iaci-uaruá (Espelho da Lua) e iam buscar, no fundo, a matéria-prima com que moldavam os muiraquitãs, os quais, ao saírem da água, endureciam.” Temos uma situação que se justapõe ao triângulo do cru e do cozido de Levi-Straus:



O barro retirado do lado seria cozido semelhante à cerâmica? Algumas versões da lenda atestam essa possibilidade. Nesse caso teríamos a bebida (o pajuari) fruto da fermentação, o guaraná (bebida resultante do cozimento da massa da fruta e a fruta em seu estado natural)³ e a muiraquitã, que não é alimento, mas seu processo de produção englobaria a ação cultural de cozimento do barro.

Macunaíma no final do capítulo XIV (Muiraquitã) recupera o amuleto, logo após a morte de Venceslau Pietro Pietra (Piaimã) e diz a seguinte frase: “Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!”

Nessa frase de Macunaíma temos a própria definição simbólica do muiraquitã. O amuleto representa o amor que o herói tinha pela Ci, mas efetivamente não tem nenhuma semelhança com a heroína (o que lhe conferiria o *status* de ícone), nem indica ou aponta para ela (o que lhe garantiria a condição de índice), mas se liga à “mãe do mato” pelos acontecimentos do passado, não tendo nenhuma outra relação que essa, histórica, e tudo o mais, fruto de uma situação circunstancial e de convenção (de que, p.ex., ele traria sorte), daí ser um símbolo.

A morte do gigante Piaimã merece um comentário nesse nosso trabalho. Ao contrário da mãe do herói e do filho da Ci, que são enterrados, voltam à terra, e dão origem a um cerro macio e ao guaraná, respectivamente, e ainda ao contrário da Ci e do próprio herói, como mais adiante comentaremos, que ascendem ao céu e se transformam em estrela; o gigante morre e é “enterrado” num tacho de macarronada, não sem antes tragicomicamente dizer que faltava queijo ao macarrão.

O gigante Piaimã é apresentado como comedor de gente e que come a caça ainda crua:

“Maanape jogou um macuco morto. Piaimã engoliu o macuco e falou:

-Foi gente. Me mostra quem era.

Maanape jogou um macaco morto. Piaimã engoliu-o e continuou:

3 As primeiras notícias sobre o Guaraná vieram de viajantes que, em séculos passados, percorrendo o interior do Brasil, tomaram conhecimento de uma pasta, endurecida em bastões pelo calor e pela fumaça, que os habitantes da região dissolviam em água para fazer uma bebida.

-Foi gente. Me mostra quem era. (...)

Maanape atirou guaribas jaós mutuns mutum-de-vargem mutum-de-fava mutuporanga urus urumutum, todas essas caças porém Piaimã engolia e tornava a pedir a gente que ele flechara.” (C.V).

Mas quando o Gigante e a Velha Ceiuci, sua companheira decidem cozinhar o corpo do herói “picado em vinte vezes trinta torresminhos [que] bubuiava na polenta fervendo” não o conseguem graças às artimanhas de “catimbozeiro” de Maanape. Após embriagar o casal de vilões com “cauim famoso chamado quiânti”, Maanape recolhe os pedacinhos, acrescenta o sangue que a sarará Cambgique havia sugado e “embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá”. No cesto Maanape assoprou fumo e milagrosamente de dentro veio surgindo Macunaíma “meio pamonha, meio desmerecido, do meio das folhas”. Por fim, Maanape deu guaraná “pro mano e ele ficou taludo de vez”. Essa primeira morte de Macunaíma e seu renascimento por feitiço do irmão Maanape inverte a relação cru / cozido entre o herói e o vilão. Piaimã morre cozido na macarronada e Macunaíma renasce de um tacho como uma pamonha. Ambos foram transformados em comida, porém, o herói ressuscita com a aspersão do fumo e o gigante morre “O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido”.

A companheira do gigante, a velha caipora Ceiuci em seu capítulo próprio (C. XI) empreende ao herói uma das mais fantásticas perseguições, atravessando estados, acidentes geográficos, lugares lendários e arqueológicos (“Passando no Ceará decifrou os letrados indígenas do Aratanha; no Rio Grande do Norte, indo de Manguape pra Bacamartem passou na Pedra-Lavrada com tanta inscrição que dava um romance.”), encontrando figuras fantásticas, montando em cavalos mais fantásticos ainda. Macunaíma conseguira fugir das mãos de Ceiuci com a ajuda da filha mais nova do casal de vilões, como castigo ela foi deserdada e subiu aos céus se transformando num cometa: “A filha expulsa corre no céu, batendo pernas de deu em deu. É um cometa.”

A velha Ceiuci foi deportada do país após queixa do herói à Polícia, mas ele acaba voltando numa “companhia lírica” graças à influência (política?) do gigante Piaimã.

Outra personagem secundária que se transforma em astro celeste é a “piolhenta do Jiguê”, Suzi. Iriqui, no final do capítulo XV (A Pacuera do Oibé) se transforma em estrela, assim como as “canindés amarelinhas também viraram estrelas. É o setestrelô.”

Pauí-Podole se contrapõe ao “símbolo” do Cruzeiro do Sul. Macunaíma narra uma história que se contrapõe ao que um mulato da maior mulataria [que] trepou numa estátua e principiou um discurso entusiasmado explicando para Macunaíma o que o dia do Cruzeiro”. Uma lenda indígena tem para o herói significado mais verdadeiro que o símbolo astronômico da cultura branca (a ironia do episódio é que quem defende esse símbolo é um mulato).

Esses e outros elementos dão a *Macunaíma* uma riqueza de aspectos astronômicos que permitem uma leitura abordando apenas esses elementos. A mitologia celeste indígena vai se contrapondo aos conceitos astronômicos da ciência, conferindo sentido a um saber original, mas desprestigiado da cultura indígena. O herói sem nenhum caráter, o é também pela ausência de características culturalizadas do europeu, antes, Macunaíma vai se contrapondo, ou quando não, se adaptando ao meio urbano, utilizando as máquinas da cidade, suas ruas, estátuas e monumentos, construções com o mesmo desembaraço com que vivia e utilizava os recursos da floresta.

O desaparecimento dos irmãos de Macunaíma se dá no capítulo XVI (Uraricoera). Jiguê, ferido por picada de sucuri, que Macunaíma havia transformado num falso anzol, morre da ferida que crescia como uma lepra: “Veneno virou numa ferida leprosa e principiou comendo Jiguê.” Transformado numa espécie de fantasma leproso, Jiguê passa a assombrar o herói, este consegue se livrar da lepra após passar “a lepra em sete outras pessoas e ficou são”. A sombra leprosa do Jiguê não conseguindo voltar de onde viera, por causa da escuridão da noite, pede “foguinho” para a princesa, depois para Maanape. Ambos são engolidos pela sombra e desaparecem, quando então surge Capei, a lua, aparece, salvando o herói da sombra fantasmagórica. Notemos que Jiguê e Maanape desaparecem numa “sombra”, na escuridão. Nem foram enterrados, nem subiram aos céus, mas foram engolidos pela sombra.

Lembremos que os três irmãos se banharam na marca do pezão do Sumé. Macunaíma que era negro, ao banhar-se inteiro na poça d’água,

ficou “branco louro de olhos azuizinhos” (C. V); Jiguê também lá se banhou, mas como a água já estava suja da “negrura do herói” e por isso ficou “da cor do bronze novo”. Maanape que foi por último e só conseguiu molhar as palmas dos pés e das mãos, ficando “negro bom filho da tribo dos Tapanhumas.” Assim, Jiguê é moreno, mestiço, ao passo que Maanape era negro. Ao desaparecerem no capítulo XVI (Uraricoera) na sombra temos uma alegoria. Mário de Andrade nos mostra que a cultura afro-brasileira tem sido uma sombra na cultura brasileira, que tem desde o Neoclássico, passando pelo Romantismo, trabalhado o índio como herói, mas o negro - salvo algumas exceções - tem sido marginalizado na conceituação heróica da literatura. Evidentemente causas ideológicas, políticas e econômicas explicam essa situação. O índio, quase exterminado, martirizado, excluído da linha produtiva econômica, era a figura que melhor se prestava a heroização romântica, tendo em vista ainda sua origem nativa, ao passo que o negro - estrangeiro como o colonizador - mas inserido como mão de obra fundamental da economia dos séculos XVIII e XIX - só podia ser também alijado no imaginário literário como forma de garantia de manutenção do sistema, em que pese os trabalhos da geração abolicionista do final do período romântico como Castro Alves, Tobias Barreto, ou eventuais destaques de escritores negros como Luiz Gama ou Cruz e Sousa. Machado de Assis, Lima Barreto e Mário de Andrade - este, posteriormente - mulatos, já representaram um momento inicial de fundação e reconhecimento do negro na cultura nacional.

Se a muiraquitã é uma pedra que é um símbolo, Macunaíma se recusa a se tornar também um símbolo em pedra: “Não Vim ao Mundo Para Ser Pedra” escreve Macunaíma numa laje “que já fora jaboti num tempo muito dantes”.

Macunaíma foi transformado pelo Pauí-Pódole em uma constelação, na Ursa Maior. Para ser transformado numa constelação ele subiu aos céus com uma gaiola, galo, galinha, revólver e relógio, capenga, sem uma perna e sem a muiraquitã.

A Ursa Maior é uma constelação que pertence ao hemisfério Norte e é muito grande, um conjunto com várias estrelas e como fica grande parte da noite, próxima à linha do horizonte, no geral, não é

vista inteira, mas sim, com mais destaque a parte chamada “Arado”, que num certo sentido, pode parecer mesmo uma figura sem uma perna.

Também o fato de ser uma constelação do hemisfério Norte sugere que Macunaíma após sua subida aos céus devesse ser visto pela Europa, pela América do Norte e pela Ásia, seria o simbolicamente o reconhecimento da identidade nacional pelos outros. Nesse aspecto, se Macunaíma / Ursa Maior é a imagem do Brasil no exterior, para Mário, o Brasil é como um herói manco, sem uma perna, e uma gaiola cheia de badulaques, embora imensa a constelação, uma das maiores do céu, ainda se lhe cabe a pecha de gigante adormecido, uma urso hibernando. Acrescente-se que o sentido da frase (“não vim ao mundo para ser pedra”) de Macunaíma, tem uma inversão. O fato de dizer que não quer ser pedra, também indica que o herói ainda não é um símbolo, ou não era até a publicação do romance (sua subida aos céus). As constelações no céu têm em primeiro aspecto um sentido icônico, uma vez que é na base da semelhança com elementos da terra que são denominadas: peixes, áries, escorpião, vela, urso, cão, etc... O muiraquitã, por sua vez, tinha um aspecto simbólico, é como se faltasse algo ainda a Macunaíma para ser pedra, e isso é com a cultura do Brasil.

Por fim, observemos “Vei, a Sol”, que salva o herói que estava ilhado com um urubu jogando fezes sobre sua cabeça e oferece uma das três filhas para casamento, desde que se mostrasse fiel: “O dote que dou pra ti é Oropa França e Bahia. Mas porém você tem de ser fiel e não andar assim brincando com as outras cunhas por aí” (C.VIII).

O dote oferecido pode ser interpretado como um caminho histórico que o Brasil podia seguir, aproximando-se da cultura francesa e valorizando também a cultura afro-brasileira bahiana, ou até, a cultura sertaneja. Porém, quando as três filhas e Vei saíram a passear e deixaram Macunaíma só na jangada de Vei, este acabou se “brincando” com uma portuguesa bonita que passava por ali. As filhas de Vei se zangaram e Vei expulsou o herói da jangada. Assim, o Brasil se voltava para a influência histórica de Portugal, recusando as ligações com outras nações (no capítulo também se faz referência ao período de dominação holandesa, quando o herói na ilha não encontrou “a correntinha encantada de prata que indica pro escolhido, tesouro de holandês”).

Notemos que Vei é uma figura feminina a representar o Sol, assim como Capei, a lua. A feminilidade do Sol tem fundamentação nas personagens míticas tupis Guaraci e Jaci. Porém, é de se observar que Macunaíma não é simplesmente uma rapsódia de lendas indígenas e caboclas. Antes, o “herói sem nenhum caráter” se refere a uma imagem conceitual de Brasil visto pela ótica modernista marioandradina. Assim, na nossa cultura o Sol é símbolo de masculinidade, de vigor, de força. Essa inversão da sexualidade do Sol na obra deve ser vista paralelamente a outros dois aspectos, ao menos, um é formado pelas referências ao planeta Vênus. Este, enquanto designado Caiuanogue ou Papaceia é feminino, mas enquanto Tainá-Cã é masculino também: “Relumeava lá no campo vasto do céu e a filha mais velha do morubixaba Zozoiã da tribo carajá, solteirona chamada Imaerô falou assim: - Pai, Tainá-Cã relumeia tão bonito que eu quero me amulherar com ele” (C. XVII). No capítulo VI (A Francesa e o Gigante), agora é o herói que se traveste de francesa e deixa o gigante apaixonado: “numa francesa tão linda” (...) “A francesa sentou numa rede e fazendo gestos tão graciosos” (...) “O gigante estava mas era querendo brincar com a francesa”.

A inversão da sexualidade das personagens ainda se completa com a forma expansiva e dominadora com que Ci, a mãe do mato se relaciona (brinca) com Macunaíma: “Então para animá-lo Ci empregava o estratagema sublime. Buscava no mato a folhagem do fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na malachítchi dela.” Ou “Então a Mãe do Mato pegava na txara e cotucava o companheiro.” A sexualidade é tratada com grande liberdade tanto pelo herói como por Ci, e na busca do prazer “inventavam artes novas de brincar”. Se Macunaíma é o “herói da nossa gente”, a sexualidade do brasileiro era para Mário de Andrade uma característica que parecia marcada por um comportamento mais livre ou libertino (conforme o ponto de vista), associado ainda à exuberância da Natureza e do clima. Isso reforça o modo como representamos as triangulações na ressignificação do símbolo muiraquitã, que tem como um dos triângulos, o sexo, um outro é o prazer da bebida e da comida, completando-se assim de forma dionisíaca a imagem desse “herói da nossa gente”.

A Imagem de Afrodite / Vênus em Alberto de Oliveira e Camilo Pessanha e a de Iemanjá em Vinícius de Moraes.

Neste breve trabalho vamos tecer algumas considerações comparativa entre cinco poemas de fato, e não apenas três, como sugere o título. Partimos do “Hino à Afrodite” de Safo e com base na imagem de Afrodite apresentada naquele poema, buscaremos encontrar elementos que se articulem com essa imagem original grega no Parnasianismo de Alberto de Oliveira (“Afrodite”), no Simbolismo de Camilo Pessanha (“Vênus”, I e II). E, por fim, buscaremos duas letras de canções de Vinícius de Moraes (“Arrastão” e “Canto de Iemanjá”) para comparar, como no mito afro-brasileiro ainda podemos encontrar ecos da imagem da deusa grega na estrutura destas letras. Ao fim, acreditamos que poderemos com esses poemas fazer também uma sugestão da evolução deste mito feminino ao longo da poesia como indicativo da possível modificação do mesmo mito nas diferentes culturas pelas quais apareceu e se desenvolveu. Assim, Afrodite - Vênus - Iemanjá é para nós um *continuum* arquetípico que se instaura, em que de um lado temos a transposição da figura grega para a cultura latina, como ocorrera com quase todo panteão grego, e de outro, a figura afro-brasileira, com origem africana, também resultado de uma transposição que pode ser entendida a partir da relação entre o candomblé e a umbanda. E, mais ainda, que não apenas temos um paralelo entre a situação Afrodite - Vênus e Iemanjá (candomblé - africana) e Iemanjá (umbanda - afro-brasileira), como também é possível entrever alguma ligação antropológica entre o mito africano/brasileiro com o mito greco-latino, cujas origens estaria no Oriente, possivelmente na Babilônia ou na Pérsia.

Vamos partir da leitura do “Hino à Afrodite - Fragmento 1 V” de Safo:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,
mas para cá vem, se já outrora -
a minha voz ouvindo de longe - me

atendeste, e de teu pai deixando a casa
 áurea a carruagem
atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra -
rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
 pelo meio do éter.
De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
 de novo te invoco,
e o que mais quero que me aconteça em meu
desvaído coração: “Quem de novo devo persuadir

(?) ao teu amor? Quem, ó
Safo, te maltrata?
Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
 mesmo que não queira”.
Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
 sê minha aliada de lutas.¹

¹ *Hino à Afrodite* (uma tradução poética):

Afrodite imortal de faiscante trono
Filha de Zeus tecelã de enganos, peço-te:
A mim nem mágoa nem náusea domine,
senhora o ânimo.

Mas aqui vem-se já uma vez
A minha voz ouvindo-a de longe
Escutaste e do pai deixando a casa áurea vieste
Atrelado o carro. Belos te levavam
Ágeis pássaros acima da terra negra
Contínuas asas vibrando vindos do céu
através do ar.

Esta é a tradução de Giuliana Ragusa, autora do livro *Fragments de Uma Deusa: A Representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Acerca da importância desse texto (Fragmento 1 V) para compreensão da lírica de Safo, a autora nos diz que:

“Em primeiro lugar, por que essa composição, conhecida como ‘Hino à Afrodite’, não só é uma das mais estudadas pelos helenistas, como é a única de Safo quase totalmente completa, apresentando apenas um problema de legibilidade não solucionado no início do verso 19. Em segundo lugar, porque seu caráter de texto completo permite uma análise mais integral dos seus aspectos estruturais e uma interpretação mais abrangente dos seus significados. Por conseguinte, é possível uma apreensão diferenciada da representação de Afrodite no poema, ao contrário do que ocorre nos outros fragmentos.”

(RAGUSA: 2005, p. 261)

E logo chegaram. Tu ó venturosa
Sorrindo no rosto imortal indagas
O que de novo sofri, a que de novo te evoco,
O que mais desejo de ânimo louco
que aconteça. Quem de novo convencerei
“a acolher” teu amor? Quem Safo
te faz sofrer?

“Se bem agora fuja, logo te perseguirá,
“se bem teus dons recuse, virá te dar,
“se bem não ame, logo amará – ainda que
“ela não queira”

Vem junto a mim ainda agora, desfaz
O áspero pensar, perfaz quanto meu ânimo
Anseia ver perfeito. E tu mesma – sê
minha aliada.

No “Hino à Afrodite”, uma característica que tem sido observada é o modo como a deusa Afrodite é evocada, tanto pelo nome, como por quatro epítetos. Acerca dos epítetos convém uma breve enumeração explicativa:

- a) *poikiló-thron* (“de flóreo manto furta-cor”);
- b) *athanát* (“imortal”)
- c) *pai Díos* (“filha de Zeus”)
- d) *dolo-ploke* (“tecelã de ardis”).

Outro aspecto a se considerar no “Hino à Afrodite” é o conceito de amor, ou a forma como a deusa rege a força de “Eros”. Ainda citando Giulina Ragusa:

“Não se pode resistir a *eros*. Tampouco àquela que o rege, Afrodite - algo reiterado, sobretudo, na épica, na lírica e na tragédia. Nada pode escapar aos desígnios da deusa: ela a todos doma, quando assim o quer.

No fr. 1 V, a voz suplicante pede reverentemente - diz o epíteto *pómia* (‘veneranda’, v.4) - a Afrodite: ‘não me domes com angústias e náuseas / [...] o coração’ (vv.3-4). Em outras palavras, pede para ser poupada e, ao fazê-lo, sua linguagem revela outro aspecto da concepção grega do amor erótico: além de ser uma força externa que subjuga o sujeito atingido, ele pode causar males físicos, como *ásaisi* (‘angústias’, em ático, *áse*) e *oníaisi* (‘náuseas’, em ático, *aníá*).”

(RAGUSA: 2005, p. 268)

O mito do amor erótico relacionado à figura de Afrodite transpôs culturas e sofreu adaptações. A Vênus romana migrou da literatura latina para as literaturas modernas pelo Classicismo / Renascimento, fixando-se a partir daí e atingindo outros momentos como o Arcadismo e o Parnasianismo. Esse desejo que vez por outras é retomado em diferentes épocas de revalidação e reinterpretação dos personagens mitológicos greco-latinos na Literatura em particular e nas Artes em geral tem marcado a cultura ocidental numa linha de origem que faz da cultura helênica o berço de vários conceitos e valores, mesmo que

originalmente, tais conceitos e valores não tenham com o original grego mais que alguns traços etimológicos.

1.1. A Afrodite Parnasiana de Alberto de Oliveira

No Parnasianismo Brasileiro, poucos poetas tiveram uma aguçada visão do mundo greco-latino do que Alberto de Oliveira, e em especial destacamos aqui o seu poema “Afrodite”, que agora transcrevemos:

Afrodite

I

Móvel, festivo, trépido, arrolando,
À clara voz, talvez da turba iriada
De sereias de cauda prateada,
Que vão com o vento os carnes concertando,

O mar, — turquesa enorme, iluminada,
Era, ao clamor das águas, murmurando,
Como um bosque pagão de deuses, quando
Rompeu no Oriente o pálio da alvorada.

As estrelas clarearam repentinas,
E logo as vagas são no verde plano
Tocadas de ouro e irradiações divinas;

O oceano estremece, abrem-se as brumas,
E ela aparece nua, à flor de oceano,
Coroadada de um círculo de espumas.

II

Cabelo errante e louro, a pedraria
Do olhar faiscando, o mármore luzindo
Alvirróseo do peito, — nua e fria,
Ela é a filha do mar, que vem sorrindo.

Embalaram-na as vagas, retinindo,
Ressoantes de pérolas, — sorria
Ao vê-la o golfo, se ela adormecia
Das grutas de âmbar no recesso infindo.

Vede-a: veio do abismo! Em roda, em pêlo
Nas águas, cavalcando onda por onda
Todo o mar, surge um povo estranho e belo;

Vêm a saudá-la todos, revoando,
Golfinhos e tritões, em larga ronda,
Pelos retorsos búzios assoprando².

No poema de Alberto de Oliveira temos apenas um epíteto explícito à deusa: “filha do mar”. Arelado a esta imagem de filha do mar está uma série de adjetivos aplicados à descrição da deusa: “olhar faiscando” (faiscante), “mármore luzindo alvirróseo do peito” (peito de mármore branco e rosa - nácar?), “nua e fria”, “vem sorrindo” (sorridente), “veio do abismo” (ser abissal).

Se a Afrodite de Alberto de Oliveira vem do abismo, cavalcando nas ondas e trazendo junto uma corte marinha de “golfinhos e tritões”, a Afrodite sáfica vem do céu num carro alado (“deixando a casa áurea vieste /

Arelado o carro. Belos te levavam / Ágeis pássaros acima da terra negra / Contínuas asas vibrando vindos do céu / através do ar.”). Essa oposição céu (Safo), mar profundo (Alberto de Oliveira) já implica numa visão da deusa de forma diversa no poeta parnasiano. O fato de vir “nua” das profundezas do mar (abismo) conota o erotismo da deusa como alguma coisa proibida, mas ao mesmo tempo bela, envolvente aos sentidos do poeta. Para Safo a beleza e domínio da sensualidade em Afrodite eram atributos de uma deusa que habitava o Olimpo celestial, para o poeta parnasiano de uma cultura cristã, ainda que se evoque Afrodite, sua característica de ser a deusa do amor sensual, da beleza feminina a faz ser conotada como originária do abismo do oceano, assim como o sentimento erótico e sexual vem do inconsciente, das profundezas da mente.

O adjetivo “nua” vem acompanhando de “fria” na sua segunda ocorrência, antes, surgira sozinho no poema. Nos versos 13 e 14 do primeiro soneto lemos: “E ela aparece nua, à flor de oceano, / Coroada de um círculo de espumas.” Termina o primeiro soneto com essa imagem,

² Publicado no livro *Meridionais* (1884).

da deusa nua coroada pela espuma do mar. “Flor” e “espuma” são relacionados numa metáfora, no lugar de coroa de flores, como seria usual numa personagem desse tipo, com beleza natural, agora temos uma “coroa de espumas”, porém tal é “flor do oceano”. Desse modo o oceano é a metáfora de um campo, de onde vem e por onde passeia a deusa.

Na segunda ocorrência de “nua”, lemos no verso 3 do segundo soneto: “nua e fria”. A nudez visível e a frieza tátil indicam agora uma maior proximidade da figura da deusa. A frieza do corpo belo é uma imagem comum no Parnasianismo, podemos lembrar aqui do poema “Plena Nudez” de Raimundo Correia, que prefere ver a beleza nua da estátua de Vênus do que a beleza contemporânea e presente³, e que nos dois primeiros versos diz: “Eu amo os gregos tipos de escultura: Pagãs nuas no mármore entalhadas”, ou ainda no poema “Estátua” do próprio Alberto de Oliveira em que lemos: “E ei-la, acabada, a estátua heróica e linda, / Cópia divina da beleza nua.” E, “Afrodite”, a deusa se apresenta vinda do abismo do mar, porém, todo o mar é petrificado, recebe o epíteto metafórico de “turquesa enorme”; e “as vagas” são no

³ **Plena nudez (Raimundo Correia)**

Eu amo os gregos tipos de escultura:
Pagãs nuas no mármore entalhadas;
Não essas produções que a estufa escura
Das modas cria, tortas e enfezadas.

Quero um pleno esplendor, viço e frescura
Os corpos nus; as linhas onduladas
Livres: de carne exuberante e pura
Todas as saliências destacadas...

Não quero, a Vênus opulenta e bela
De luxuriantes formas, entrevê-la
De transparente túnica através:

Quero vê-la, sem pejo, sem receios,
Os braços nus, o dorso nu, os seios
Nus... toda nua, da cabeça aos pés!

“verde plano / toçadas de ouro e irradiações divinas”. O verde do mar é o das esmeraldas, o brilho da luz é de ouro, a superfície é o “verde plano”, assim tudo é suspenso no seu movimento. Embora o poema se inicie com “Móvel, festivo, trepido, arrolando”, o que se tem de fato é suspensão do movimento para que o poeta possa descrever a cena com minúcias de ourives (como em “Profissão de Fé” de Olavo Bilac), como no quadro de Sandro Botticelli (“O Nascimento de Vênus”), o poeta, aqui, escolhe seguindo os preceitos poéticos de um Lessing, o momento mais rico em ação para eternizá-lo, porém, não numa escultura, mas num poema parnasiano, que de certo modo, se pretende, inutilmente, a mesma coisa.

Se a figura de Afrodite conota o amor, a sensualidade, o erotismo, Alberto de Oliveira transforma essa sensualidade, esse erotismo no prazer estético de observação do belo. *Voyeur* da arte, Alberto de Oliveira, compõe o poema com sutilezas sonoras, típicas de um ourives parnasiano. O modo como o poeta vai trabalhando os sons vocálicos abertos e fechados, como em “turba iriada”, “turquesa enorme iluminada”, “águas murmurando”, “quando”, “pálio da alvorada”, “toçadas de ouro”, “abrem-se as brumas”, “nua”, “nua e fria”, “grutas de âmbar”, “círculo de espumas”, “a saudá-la todos”, “búzios assoprando”, como se o hiato em “nu-a” formado pela seqüência som fechado - som aberto tivesse que ressoar por todo o poema, evocando sonoramente esse desnudar da deusa, vindo das profundezas para se mostrar “nua”, porém “fria” como uma estátua, apenas para análise minuciosa do artista e não para o amor carnal. O poeta aqui, ao contrário de Safo, não se angustia, nem se penaliza, pelo contrário, se extasia com a beleza, mas sem perder o rigor do olhar de esteta.

1.2. A Vênus Simbolista de Camilo Pessanha

Camilo Pessanha compôs um poema formado também, como o de Alberto de Oliveira, pelo conjunto de dois sonetos. O poema surpreende de imediato pelas imagens que se contrapõem ao padrão usual do tema que é de louvação ao amor e à beleza, de êxtase ou, ainda, de lamúria sentimental e amorosa. Em Camilo Pessanha o tema parece ser o da negação disto em favor de uma visão da transitoriedade

da beleza e da desfiguração conceitual desta, como que sugerindo a existência duma outra beleza, menos acessível por ser de caráter oculto, esotérico. Por outro lado, parece existir nessa Vênus camiliana uma reminiscência da deusa protetora das navegações portuguesas, em especial, a da épica camoniana.

VÊNUS

(A Pires Avelanoso)

I

Á flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda e desenreda...
O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga,
E reflui (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, múrmura de gozo.

O seu esboço, na marinha turva...
De pé, flutua, levemente curva,
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam como feras magem,
A lia em que a desfazem disputando,
E arrastando-a na areia, co'a salsugem.

II

Singra o navio. Sob a água clara
Vê-se o fundo do mar, de areia fina...
Impecável figura peregrina,
A distância sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,
Conchinhas tenuemente cor de rosa,
Na fria transparência luminosa
Repousam, fundos, sob a água plana.

E a vista sonda, reconstrui, compara.

Tantos naufrágios, perdições, destroços!
Ó fúlgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desengastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...

Bárbara Spaggiari estudando a obra de Camilo Pessanha comenta acerca desse conjunto de dois sonetos:

“O díptico ‘Vênus’ permite-nos individualizar uma outra constante do léxico de Pessanha no uso de vocábulos que se relacionam com partes do corpo. A figura humana (imaginária ou real) é na maior parte das vezes uma figura feminina, de deusa, de estátua, de ninfa. O poeta evoca-a mediante referências que descrevem só pequenos detalhes: em primeiro lugar os cabelos, depois lábios (sempre distantes, inatingíveis), por fim os dedos (que afloram a realidade). Raramente o léxico se concretiza em imagens mais sensuais (os rins flexíveis eo seio fremente de ‘Esvelta surge’, v.3); e o próprio ventre da Vênus, longe de suscitar fantasias eróticas, impõe-se como prefiguração da morte”

(SPAGGIARI: 1982, p. 115)

A leitura de Bárbara Spaggiari é coesa, porém, nos parece que ligeiramente desfocalizada da Vênus de Camilo, de certo modo, o que Bárbara lê é a Vênus enquanto mito grego como sugestão em Camilo e não propriamente como o poeta a compõe. Concordamos que a referência às partes do corpo feminino seja uma tônica do vocabulário camiliano, porém, no caso desse poema, os lábios sequer são citados (quando lemos nos versos 7 e 8: “E reflui (um olfato que se embriaga) / Como em um sorvo, múrmura de gozo” - só muito tenuamente podemos supor que se fale de lábios, e ainda, nos parece que pela concordância do termo, não se refere aos lábios da deusa). Por outro lado, o vinte aqui é citado (v.5), sim, como prefiguração da morte, mas é uma metáfora para se referir mais ao mar do que à deusa (como se percebe no v.24: “Tantos naufrágios, perdições, destroços!”).

A seguir Bárbara comenta acerca desse efeito de degradação da beleza da deusa:

“Azul e aglutinoso, ele alude no seu esfacelamento à desagregação da realidade, esperando que a água do mar e o sal reduzam a matéria impura aos seus elementos essenciais: as róseas unhinhas, os dentinhos, os pedacinhos de ossos que jazem no fundo de areia fina, juntamente com conchas e pequenas pedras, como restos de um naufrágio. A ânsia de mineralidade, como a definiu Oscar Lopes, justifica-se em seu estado primitivo - quer através da imagem macabra de um cadáver desfeito em águas, quer na oração desesperada de ‘Roteiro de Vida’: que o corpo, abandonado no deserto arenoso, possa decompor-se sem libertar venenos, sob a ação combinada do sol e do sal, que enxugam e purificam (cristalizações salinas).”

(SPAGGIARI: 1982, p. 115)

Bárbara está correta ao falar no esfacelamento, na desagregação, porém, não nos parece que seja a desagregação da realidade, mas sim da deusa diante da realidade. O mito da deusa protetora das navegações portuguesas (desde Camões) cai diante dos destroços dos naufrágios, visíveis por sob a água clara e entre conchas e a areia fina. Por fim, Bárbara comenta acerca desse olhar que desvenda a realidade, que compreende até onde nossas ilusões, sonhos, desejos podem turvar a visão dessa realidade:

“o que resta do invólucro material, depois da morte identifica-se com os restos de tantos naufrágios, perdições, destroços (‘Vênus II’, v. 10), que repousam, fundos, sob a água plana. E a vista sonda, reconstruí, compara. À vista, ao olhar, numa palavra, aos olhos, se confia a presença física de Pessanha, no interior de seu mundo poético. Já referimos, falando da sua temática, a importância do olhar como trâmite para a percepção da realidade, como traço de união entre a esfera subjetiva e a objetiva: a um tempo, espelho pronto a quebrar-se, e sonda destinada a indagar o real.”

(SPAGGIARI: 1982, p. 115-116)

A realidade apresenta-se em Vênus quando o poema cita a visão dos destroços dos naufrágios por sob a água, e o que era mito, símbolo, a figura da deusa protetora dos navegantes se decompõe como aqueles destroços.

Para Paulo Franchetti vê os dois sonetos de “Vênus” em comparação com o soneto “Esvelta surge” como dois momentos distintos da evocação poética da deusa do amor e da beleza. Em “Esvelta surge”, mais lírico, uma figura feminina é evocada pela sua beleza, surgida numa cena marinha: “Esvelta surge! Vem das águas nua, / Timonando uma concha alvinitente!”, perfeitamente relacionável com Vênus. Mas no díptico “Vênus” o que temos é um conjunto composto por dois momentos, num primeiro a decomposição do ideal de beleza, num segundo o desejo de recomposição nostálgica desse ideal:

“Neste díptico, no contexto integrativo, é ela imagem do desejo de comunhão com a paisagem natal, de recuperação da origem. (...) De fato, o primeiro soneto da série ‘Vênus’, que também parece aludir ao conhecido quadro de Botticelli (‘De pé flutua, levemente curva, / Ficam-lhe os pés atrás, como voando...’), celebra não o nascimento ou conquista, mas a morte da beleza. Ela não é ali, uma figura inteira, oferecida à contemplação, como no quadro ou no sento ‘Esvelta surge!...’, mas um ‘esboço na marinha turva’. Não há belas formas, nem anseio de posse. A forma perfeita está ali reduzida a carne apenas, que se desfaz e exala um odor que embebeda e atrai. E a dissolução final do orgânico na mineralidade das ‘conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos’ não permitirá, pela eliminação do desejo carnal, a contemplação da ‘impecável figura peregrina’ - da beleza ideal invocada na primeira quadra do soneto de ‘Vênus’ - mas apenas a sua percepção como um a ‘fúlgida visão’, uma ‘linda mentira’.”

(FRANCHETTI: 2001, p. 81-82)

A referência ao quadro de Botticelli será retomada no nosso trabalho daqui há pouco, uma vez que tomaremos um detalhe do quadro como signo de ressignificação. Concordamos que existe no díptico “Vênus” dois momentos, um primeiro marcado pela dissolução do mito e o segundo não apenas pela nostalgia, mas também pelo confronto

com a realidade que se pode ver com dificuldade, turvada por sob a água, do processo histórico que envolveu as navegações portuguesas.

No primeiro soneto do díptico percebe-se um trabalho com os sentidos que caracteriza o efeito de sinestesia, tão caro à poética simbolista. A cor verde dos cabelos (v.1) sensibiliza a visão, o cheiro de carne (v.3) o olfato (este citado textualmente no v.7: “um olfato que se embriaga”). Por sua vez essa embriaguez é associada ao ato de sorver que implica numa relação gustativa, ou seja, o paladar (“Como um sorvo” - v.8). O “Pútrido ventre” que é “azul e aglutinoso” tem uma sinestesia entre a visão (cor azul) e o táctil (“aglutinoso”). A audição vai se ligando à tatilidade em “murmura de gozo”.

No verso 9, a idéia de que o visto é um esboço, nos traz a idéia de um ícone (no sentido semiótico). E os dois versos seguintes parecem sugerir o quadro de Botticelli. O último verso do soneto (“E arrastando-a na areia co’ a salsugem”) cria um sentido de fricção, de atrito entre as ondas e a areia, terminando assim sob o domínio do tátil o poema que começara com a visão, isto é, houve uma aproximação da figura evocada, agora se está tão próximo que os sentidos percebem o atrito.

No segundo soneto a visão tenta perceber o que há no fundo do mar (“Vê-se o fundo do mar, de areia fina...”), porém existe uma distância entre o fundo e a superfície (“A distância sem fim”) que conota mais do que a distância física, uma distância entre o símbolo (Vênus) e a realidade visível de forma turvada no fundo do mar: “Seixinhos da mais alva porcelana / Conchinhas tenuemente cor de rosa”.

Apurando-se o sentido da visão, começa-se a separar o que é turvo e confuso, começa-se a perceber detalhes sobre a aparente simetria dos elementos vistos ao fundo do mar. Entre seixinhos e conchinhas surgem “unhinhas”, “dentinhas”, “pedacinhos de ossos”. Tudo se confundia, pois todos os elementos estão ligados pela mineralidade harmoniosa do cálcio. Mas seixinhos e conchinhas são naturais do fundo do mar, já os outros elementos agora percebidos não o são e atestam “naufrágios, perdições, destroços”, comprovam o trágico marítimo, as muitas vidas perdidas ao mar em oposição ao épico camoniano que nos apresenta uma deusa Vênus sempre atenta e disposta a salvar e presentear os navegantes com seus poderes e suas dádivas.

A superfície plana, mas turva das águas do mar funciona como o elemento que separa os índices de um acontecimento real (“naufrágios”) do símbolo mitológico Vênus, a deusa do amor e da beleza.

Vênus se dissipa à medida que se consegue ver para além daquilo que turva a vista. Não é, por acaso, que o aparecimento dos deuses nos épicos, inclusive em Camões, é sempre acompanhado de algo que dificulta a visão: nevoeiro, muita luz, sombra, etc. O esforço humano e heróico dos navegantes exigia uma mitificação histórica e esta se concretizou no aparecimento da deusa por sob as ondas, porém, a observação mais acurada dos sentidos (em especial da visão) acaba por dissipar o espectro e mostrar esse esforço como a causa da ilusão.

Observa George Hill em *A History of Cyprus* que existe uma extraordinária produção de espuma marítima nas costas da ilha decorrente da desintegração de organismos marinhos e vegetais o que parece ter um certo peso na origem do mito da deusa. Assim, no poema de Camilo Pessanha, o primeiro soneto destaca essa espuma como o esboço da deusa, no segundo soneto, a observação do fundo nos mostra a origem menos mítica e mais real daquela espuma.

1.3. A Concha da Deusa Vênus

O mito de Afrodite / Vênus nos apresenta seu nascimento como ocorrido nas praias da ilha de Chipre. Conta-se que, quando Urano teve os órgãos genitais cortados e atirados ao mar, por Crono, foi engendrada nas espumas a deusa nascida das águas, isto é, “nascida do esperma do deus”. Mal saiu do mar, Afrodite foi levada pelos Zéfiros, primeiro a Cítara, depois às costas de Chipre. Ali foi acolhida pelas Horas.

A ilha de Chipre foi desde a mais remota antiguidade um cruzamento de rotas entre o Oriente e o Ocidente: persas, fenícios, gregos, egípcios, turcos, entre outros povos cruzaram pela ilha. Seu clima agradável, sua riqueza de árvores frutíferas e ainda alguma mineração de cobre e alguma madeira para a fabricação de navios tornaram-na importante entreposto comercial daqueles tempos. Mitos vindos do Oriente foram aos poucos sendo adaptados ao mundo helênico, e ao que parece esse são os casos de Vênus e Dioniso. Giulina Ragusa

comenta acerca desse processo de ligação entre o Oriente e o Ocidente na formação da imagem da deusa grega:

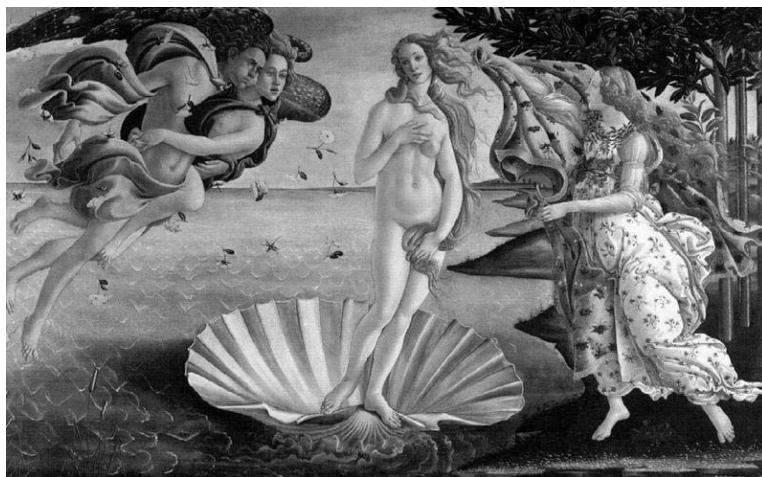
“Salta aos olhos que, dada a relevância dos templos de Cítion e de Pafos e, ainda, a identificação estreita entre Astarte e Afrodite, a deusa oriental influenciou, sem dúvida, a concepção da deusa grega em um processo que, em Chipre, parece ter sido de aculturação.”

(RAGUSA: 2005, p. 113)

Sobre a origem etimológica do nome (Afrodite), Giuliana Ragusa comenta que apenas a primeira parte do nome parece ter explicação razoável (*Aphro-*): espuma. Hesíodo diz que a deusa é afro-gênea, isto é, nascida da espuma, mas deve-se lembrar, observa Ragusa citando Hansen, que tal espuma é “a mistura do sêmen que jorra do pênis decepado de Urano e da água do mar onde ele bóia”.

Ainda em Hesíodo, observa Giuliana, que Afrodite é associada à palavra *aphro-sune*, que significa a loucura, daí a deusa do amor e da beleza também pode causar a loucura pelo excesso de amor e paixão.

Uma segunda explicação para a origem mitológica da deusa é que ela seria fruto do amor entre Zeus e Dione. Essa segunda versão parece ter parentesco com o poema acádio Gilgamesh e com os cultos da Mesopotâmia em geral.



De qualquer modo, a Vênus que Sandro Botticelli vai pintar em seu famoso quadro é a que nasce nas ondas e logo é secundada pela companhia dos Zéfiros e das Horas. Suspensa sobre uma concha à superfície das águas, apresenta-se nua e envolta apenas pelos seus longos cabelos.

Para efeito de ressignificação do mito em razão dos poemas de Afrodite, de Alberto de Oliveira e de Camilo Pessanha propomos como estrutura comparativa a concha de onde a deusa surge.

Um dos efeitos das conchas é sua suposta capacidade de fazer ecoar as ondas do mar em seu interior. As conchas fechadas, em especial, parecem ter esse efeito, que nada mais é que a corrente de ar passando pelas concavidades internas da concha, que de certa forma, funcionam como amplificador sonoro dessa corrente, não é por acaso, que um dos recursos de arquitetura para disseminação de som é a chamada “concha acústica”. Por outro lado, as conchas também foram objetos de estudos da aplicação da divina proporção e do número de ouro. Em Matila Ghyka, por exemplo, existe a demonstração de como se pode extrair a divina proporção do estudo das câmaras do *Nautilus Pompilus*, do *Triton tritonis*, do *Cardium Pseudolima*, do *Solarium Perspectivum*, todos nomes de conchas bem características dos mares.⁴

O estudo da forma e a busca da divina proporção fundamentaram grande parte da arquitetura greco-latina, sendo depois retomado com ímpeto e engenhosidade no Renascimento.

Por fim, a concha é ao fim e ao cabo, apenas a casca de cálcio que abrigou um organismo vivo, em geral, um molusco. Os conchiliologistas (estudiosos das conchas) classificam e estudam a aplicação das conchas nos mais variados processos culinários e artísticos. A concha é produzida, em geral, pela segregação de carbonato de cálcio encerrado numa rede protéica que funciona como um esqueleto protegendo o corpo mole do animal.

Visto esses três aspectos da concha: a) o efeito sonoro; b) sua forma simétrica e matemática; c) sua natureza e origem; acreditamos podemos traçar um paralelo com os poemas referidos.

⁴ GHYKA, Matila C. *LeNombre D'or*. Paris, Gallimard, 195, p. 43-55.

Em Safo, a deusa parece tão real e ao mesmo tempo cultuada numa religiosidade pagã que chega a dialogar com a voz poética, perguntando qual a razão da aflição e da angústia que faz a poeta acorrer à deusa. Parece vinda do ar e não dos mares, uma vez que vem descendo do Olimpo. Essa deusa sáfica caracteriza o efeito sonoro da concha. E o ar que causa a impressão de que ouvimos o marulho das ondas.

Em Alberto de Oliveira o que importa da deusa é sua forma, sua beleza suspensa no tempo, geometrizada e descrita nas suas formas petrificadas (até o mar é transformado em um plano de esmeraldas), este é o segundo aspecto da concha, sua relação com a forma geometrizada descrita pela aplicação da divina proporção e do número de ouro.

Em Camilo Pessanha temos o terceiro aspecto da concha, não vemos a figura viva da deusa, assim como na concha não vemos mais o molusco que a criara e que ali vivera. É como se no quadro de Botticelli retirássemos a deusa da concha e ficasse o vazio. Por nostalgia e por lembrança logo perceberíamos a ausência de sua figura, porém, ao mesmo tempo aquela imagem ficaria mais real, não existe a deusa nascida da espuma do mar, mas existem as conchas.

Em Safo temos um símbolo da religiosidade pagã e a demonstração de um culto de caráter poético. Em Alberto de Oliveira o culto de religiosidade pagã é substituído pelo culto à forma (vide “Profissão de Fé” de Olavo Bilac), a deusa é o símbolo da beleza (“nua e fria”), em Camilo Pessanha assistimos à desmontagem ou se quisermos, à desconstrução do símbolo em razão dos índices vistos ao fundo do mar. Nesse aspecto Camilo Pessanha é mais simbolista, pois dentre os três poemas, o de Camilo é o que conhece e discute o processo de formação do símbolo e sua separação com a realidade contingente (“Que o torvelinho enreda e desenreda” - v. 2; “Em que desvios a razão se perde” - v.4; “O seu esboço, na marinha turva” - v.9; “A distância sem fim que nos separa” - v.18”; “E a vista sonda, reconstrui, compara” - v.23).

Em Camilo Pessanha vemos como o sentido da visão pode ser enganado por essa coisa que turva, que se apresenta como uma névoa, ou como a espuma do mar e o movimento das ondas que dificulta a compreensão mais profunda da origem do mito e dos seus símbolos.

2. Iemanjá: a deusa do mar afro-brasileira em Vinícius de Moraes.

Vinícius de Moraes destaca-se numa fase posterior da poesia moderna pelo modo com que trabalha o lirismo sentimental romântico e a forma do soneto. Ao lado de seu trabalho de poeta, o de compositor da MPB também o coloca em destaque, num processo em que poeta e música se acham muito próximos daquilo que o mito de Orfeu nos conta, o poeta acompanhado efetivamente de sua lira.

Junto com Baden Powell, renomado virtuose do violão brasileiro, compôs o que se convencionou chamar de afro-sambas, dentre eles, dois destacamos devido às letras que fazem referência à Iemanjá, deusa de origem africana do candomblé culturalizada na umbanda e no folclore popular do litoral brasileiro.

O primeiro afro-samba que destacamos é “Canto de Iemanjá”:

Canto de Iemanjá

Iemanjá, Iemanjá
Iemanjá é dona Janaína que vem
Iemanjá, Iemanjá
Iemanjá é muita tristeza que vem

Vem do luar no céu
Vem do luar
No mar coberto de flor, meu bem
De Iemanjá
De Iemanjá a cantar o amor
E a se mirar
Na lua triste no céu, meu bem
Triste no mar

Se você quiser amar
Se você quiser amor
Vem comigo a Salvador
Para ouvir Iemanjá

A cantar, na maré que vai

E na maré que vem do fim
Mais do fim, do mar
Bem mais além
Bem mais além do que
O fim do mar
Bem mais além

Na letra da música podemos perceber que a figura de Iemanjá é associada não só ao mar, mas à tristeza causada pelo amor ou pela separação amorosa, bem como ao luar, signo dessa tristeza e da melancolia. A seqüência repetitiva das frases e expressões nos versos podem associar-se ao próprio ritmo das ondas. Efeito semelhante já observava Roman Jakobson em relação à textura poética de Martin Codax⁵.

De fato, nessa canção, na segunda e na última estrofes, Vinícius utiliza uma célula rítmica baseada em quatro sílabas que é sempre a primeira parte do verso, ao qual se acresce uma segunda parte que pode ter outro pé completo de 4 sílabas, de 2 sílabas, ou vazio, sem um segundo pé:

Vem / do / lu / ar / | / no / céu /
Vem / do / lu / ar / |
No / mar / co / ber / [to] | / de / flor, / meu / bem /
De / Ie / man / já / |
De / Ie / man / já-a / | can / tar / o-a / mor |
E-a / se / mi / rar / |
Na / lu / a / tris / [te] / | / no / céu, / meu / bem /
Tris / te / no / mar / |

(...)

A / can / tar, / na / | ma / ré / que / vai /
E / na / ma / ré / | / que / vem / do / fim /
Ma / is / do / fim, / | / do / mar /

⁵ JAKOBSON, Roman. “Carta a Haroldo de Campos Sobre a Textura Poética de Martin Codax” em: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 142-147.

Bem / ma-is / a /lém / |
Bem / ma-is / a /lém / | / do / que /
O / fim / do / mar /
Bem / ma-is / a /lém / |

Já no refrão e na terceira estrofe temos uma construção rítmica baseada no pé de três sílabas, seguindo-se um segundo hemistíquio formado por um pé de 4 sílabas e um complemento de 2 sílabas, alternando-se com um verso sem formado por dois pés de três sílabas, ou ainda, como na terceira estrofe, ao pé de três sílabas segue-se outro de três ou um de quatro. .

Ie / man / já, / | Ie / man / já /
Ie / man / já-é / | do / na / Ja / na-í / [na] | / que / vem /
Ie / man / já, / | Ie / man / já /
Ie / man / já-é / | mui / ta / tris / te / [za] | / que / vem /
(...)
Se / vo /cê / | / qui / ser / a / mar
Se / vo /cê / | / qui / ser / a / mor
Vem / co / mi / [go] | / a / Sal / va / dor /
Pa / ra-ou /vir / | / Ie / man / já /

Assim quando se fala do luar, do céu e do mar como elementos representativos de Iemanjá, o ritmo é determinado pelo pé inicial de quatro sílabas, que é determinado pelas quatro fases da lua.

Mas no refrão e na terceira estrofe quando apenas se evoca Iemanjá (que vem) ou se diz que para se amar é preciso ir a Salvador para ouvir Iemanjá, o ritmo é determinado pelo pé de três sílabas que é o número de sílabas de Iemanjá, da valsa, mais pausado, mais langoroso.

Na letra da canção Iemanjá não tem epítetos, mas tem um segundo nome: “Janaína”; o mar, a lua e o céu são os elementos da natureza que conferem ou certificam a presença dela. O amor e a tristeza são os sentimentos a ela associados. Por fim, a idéia de distância, de separação entre o sonho e a realidade é colocada pela imagem da lua refletida no mar: “Vem do luar no céu / Vem do luar / No mar coberto de flor”.

A distância também é o tópico que encerra a canção na última estrofe, numa visão duma distância que a vista não pode alcançar, para além do horizonte marítimo: “O fim do mar /

Bem mais além”. Se lembrarmos que o mito é originário da África, o oceano é a separação entre Iemanjá vindo ao Brasil e sua origem. O nome “Iemanjá” parece ter vindo da nação Egbá (Nigéria) e se refere ao rio Yemojá. O nome é aglutinante, constituído por três partículas: *iya*; mãe. *Omo*; filho. *Eja*, peixe. Ela seria filha de Olokum (mar) e mãe da maioria dos Orixás.

Em outra canção, “Arrastão”, novamente temos uma evocação à Iemanjá, agora com destaque pelo nome de Janaína e sincretizada com a figura de Santa Bárbara:

Arrastão

Ê, tem jangada no mar
Ê, hoje tem arrastão
Ê, todo mundo pescar
Chega de sombra, João

Jovi

Olha o arrastão entrando no mar sem fim
Ê, meu irmão, me traz Iemanjá prá mim

Minha Santa Bárbara

Me abençoi

Quero me casar com Janaína

Ê, puxa bem devagar

Ê, ê, ê, já vem vindo o arrastão

Ê, é a rainha do mar

Vem, vem na rede João

Prá mim

Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim

Nunca jamais se viu tanto peixe assim

Aqui a figura de Iemanjá é associada além do tema do amor (“Quero me casar com Janaína”) com a idéia de protetora dos pescadores

e navegantes (“é a rainha do mar”; “nunca jamais se viu tanto peixe assim”). Nessa letra de canção temos um conjunto de nomes próprios de diferentes naturezas: Iemanjá, Santa Bárbara, João, Jovi, Nosso Senhor do Bonfim. Iemanjá e Santa Bárbara correspondem a um sincretismo religioso; Nosso Senhor do Bonfim, por sua vez, figura de religiosidade cristã e pagã no recôncavo baiano, em que a cerimônia folclórica da lavagem das escadarias da Igreja assume contornos afro-brasileiros. O sincretismo de Nosso Senhor do Bonfim se faz com Oxalá. João, que parece na canção ser o nome dum outro pescador ou irmão do eu-lírico, também é um nome ligado ao Cristianismo, nome de apóstolo e de profeta. Por fim, temos “Jovi”. Vocativo que aparece no início da segunda estrofe: “Jovi / Olha o arrastão entrando no mar sem fim”. Corruptela talvez de “jovem”, mas também homófono a “Jove”, o deus Júpiter dos romanos, que corresponde, por sua vez, a Zeus, deus maior do Olimpo grego. Assim como Afrodite, a origem desse deus é vinda do oriente, no caso, de característica indo-européia, é o *Diaus-pitar* do Sânscrito. Aqui, abre-se na leitura das duas letras de canções de Vinícius de Moraes uma outra possibilidade de leitura etimológica do nome Iemanjá. O nome “Vênus” do latim, sabe-se que tem sua raiz em *ven* ou *van* que significa amar⁶. Essa nasalização do “v” (oral, fricativa, labiodental, sonora) corresponde - nossa hipótese - à nasalização do “m” (nasal, sonora, bilabial): *van* / *man*. Por sua vez, “*ven*” se coloca ao lado de “*Iem*”. Assim, temos no nome de Iemanjá duas partículas resultantes de um processo de nasalização “*Ie-m*” (nasalização fraca) e “*man*”, nasalização forte. O mesmo parece acontecer com o nome “*Janaína*”, só que mais intensamente, com duas nasalizações fortes (*Jana* - *ina*). Desse modo, a deusa latina do amor e da beleza, protetora dos navegantes portugueses na épica camoniana e a deusa afro-brasileira também relacionada ao amor, à beleza e ao mar, têm em comum nasalizações em seus nomes em partículas de sonoridade equivalentes. Não sugerimos aqui, de fato, nenhuma prova etimológica da ligação entre o nome romano e o africano, nem supomos uma ligação que levasse à origem das línguas, embora antropologicamente isso seja possível,

⁶ Cf. SPALDING, Tassilo Orfeu. *Dicionário de Mitologia Latina*. São Paulo, Cultrix, 1982.

tendo em vista que se considera o surgimento do homem no continente africano e por que não pensar numa proto-linguagem original localizada nesse continente? Porém, não pretendemos chegar a tanto, embora já tenhamos feito uma insinuação aqui. Apenas, nosso intuito, é aproximar o mito latino do mito afro-brasileiro, de como até na sonoridade dos dois nomes podemos perceber essa proximidade. Em contrapartida, a Afrodite dos gregos não tem nenhuma nasalização, mas como não deixar de pensar na semelhança sonora entre “aphro” (espuma, grego) e “afro” radical para africano? Semelhanças, analogias, coincidências, isso de fato não é de todo científico, mas nem pretendemos sê-lo, apenas criamos uma associação poética entre mitos muito próximos, arquetípicos. Desse modo, as duas letras de canções de Vinícius de Moraes completam o nosso panorama ressignificativo da concha que envolve os poemas de Safo, Alberto de Oliveira e Camilo Pessanha, pois afinal na religiosidade afro-brasileira o jogo de búzios - para predizer o futuro, ler a sorte e o destino, consultar os orixás - se faz com conchas.

REFERÊNCIAS:

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo, EDUSP, 2001.

RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma Deusa: A Representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas, SP, Unicamp, 2005.

SPAGGIARI, Bárbara. *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*. Amadora, Portugal, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

A Árvore da Vida Entre Deus e o Diabo em Milton, Goethe e Saramago.

Nesse trabalho buscaremos um breve estudo comparativo entre três importantes obras da literatura: *O Paraíso Perdido*, de John Milton; *O Fausto*, de Goethe e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. O poema épico-cristão inglês, do século XVII, nos fornecerá elementos referentes ao contexto cristão do Gênesis, a obra do poeta alemão nos fornecerá o contexto da conduta do cristão sob um ponto de vista estético romântico, e a obra do escritor português, do final do século XX, nos fornecerá elementos para uma revisão do mito do surgimento do Cristianismo. Nas três obras, buscaremos colocar algumas de nossas impressões iniciais a respeito das figuras de Deus e do Diabo, de como tais figuras se relacionam e o que podemos depreender do modo como são apresentadas. Por fim, nosso objetivo último é relacionar aspectos da obra com o símbolo, talvez mais importante, da cabala judaica, A Árvore da Vida. Esse propósito último obedece aos princípios de nosso método crítico, o Neo-estruturalismo Semiótico. Acreditamos que é possível uma relação estrutural simbólica entre aspectos dessas três obras literárias e o símbolo da cabala, com vistas a organizar um conjunto de elementos que destacamos nas referidas obras com o fim de contextualizar essas mesmas obras num propósito tanto literário quanto extraliterário de natureza gnóstica.

1. O Paraíso Perdido de John Milton

1.1. O Paraíso Perdido:

O poema épico cristão de John Milton foi publicado em 1667. Apresentamos a seguir, para os leitores que, por acaso, não tenham feito a leitura completa da obra, um resumo da fábula:

O poema se abre no momento em que Satanás volta a levantar a cabeça, depois da rebelião e da inexorável derrota (“Lança em roda ele os tristes olhos / Que imensa dor e desalento atestam, / Soberba empedernida, ódio constante: / Eis quando de improviso vê, contempla, / Tão longe como os anjos ver costumam, / A terrível mansão, torva, espantosa, / Prisão de horror que imensa se arredonda / Ardendo como

amplíssima fornalha” (C.I). O anjo rebelde ergue-se sobre a margem do lado ardente, sinistramente grande, e convoca as suas legiões. As dispersas forças do Mal emergem pouco a pouco em turbilhões à sua volta. Ajudado pelo segundo príncipe do Inferno, Belzebu, seu lugar-tenente, reanima, reorganiza, dá instruções, até que os batalhões reassumam a ordem e a disciplina para formar o exército infernal. Depois de uma longa enumeração dos demônios, abrem-se as portas de “Pandemonium”, sua capital, para acolher os representantes do exército, que se reúnem em concílio.

“Potestades do Céu, domínio, tronos,
Se em seu golfo sem fundo o mesmo Abismo
Nosso imortal vigor, posto que opresso,
Segundo vedes embargar não pode,
Não julgo para nós o Céu Perdido.
Virtudes celestiais que se alevantam
De queda tão tremenda mais gloriosas,
Mais fortes, mais terríveis que antes dela,
Não mais têm que tremer de outra derrota
Confiando em sua inata valentia.” (C.II)

O congresso infernal assemelha-se bastante a uma assembléia de homens, a uma sessão no parlamento, ou outras de gênero. Como sempre sucede com os demônios de Milton, as paixões que se agitam em “Pandemonium” não são diversas das humanas, mas agigantadas, exacerbadas. Satanás anuncia o tema da discussão: continuando firme o propósito de prolongar a luta contra Deus, trata-se de decidir como encará-la – se mover guerra aberta (opinião de Moloch) ou recorrer ao engano e à fraude, meios mais seguros e menos perigosos (Belial e Mamom são favoráveis à paz, Belzebu aconselha que se ataque o Novo Mundo criado por Deus - o Paraíso). Os demônios, que ainda não esqueceram o sabor da derrota, não parecem muito inclinados para uma nova guerra; querem antes cura das feridas, acalmar um pouco, tomar fôlego. Quando, escolhendo psicologicamente o melhor momento, Satanás depois que lhes anuncia a existência desse Mundo Novo acabado de criar por Deus, mais fraco do que eles e, por conseguinte, mais

vulnerável, todos aprovam entusiasticamente a idéia de ferir Deus através das suas criaturas. E Satanás, que, como todo bom líder, levou habilmente a assembléia a aprovar tudo quanto ele mesmo desejava, oferece-se para a empresa. Sai do Inferno, não sem antes ter que convencer os dois fantasmas que mantêm os portões do inferno fechados (Pecado e Morte), voa através do espaço, passa os domínios do Caos, e surge enfim na luz do mundo criado.

“Nesse vazio páramo aeriforme
Estende as asas, paira o rei das trevas,
E ao longe vê com atenção pousada
O Empíreo Céu, que nos sentidos todos
Vai a perder de vista e excelso encobre
A sua forma na grandeza sua:
Observa-lhe, com hórrida saudade,
De opala as torres, de safira os muros,
Sua (nourora) deleitosa pátria!
E neles firme por cadeia de ouro
Descobre logo pendurada, a Terra,
Vizinha à Lua e igual na redondeza
Aos mais pequenos dos celestes orbes.
Então, recheado de vingança eterna,
Da maldição na detestável hora,
O réprobo maldito voa ao Mundo.” (C.II)

Nele, Adão e Eva levam uma esplêndida vida nos jardins do Éden, e Satanás espreita-os com raiva, inveja, mordido, abrasado pelas mais abjetas paixões que fazem um inferno sua alma. Deus assentado em seu trono, vê Satã que voa em direção ao Mundo; mostra-o ao Filho que se assenta à sua mão direita; prediz-lhe como Satã há de perverter o gênero humano; purifica de toda a imputação a sua própria justiça e sabedoria, mostrando haver criado livre o homem e suficientemente apto para resistir ao seu tentador; contudo, declara o seu propósito de graça em favor do homem, atendendo a que ele não caiu por malícia própria, como sucedeu a Satã, mas seduzido por este. O Filho de Deus agradece ao Pai a manifestação do seu propósito de graça em favor do homem; porém Deus declara então que a graça não pode valer ao homem

sem a satisfação da justiça divina, - e que o homem, tendo ofendido a majestade de Deus por querer aspirar à divindade, e por isso votado à morte com toda a sua descendência, deve morrer caso não haja alguém suficiente para responder por sua ofensa e suportar o seu castigo. O Filho de Deus oferece-se espontaneamente como resgate do homem. O Pai aceita; ordena sua encarnação; pronuncia-lhe a exaltação acima de todos os poderes do Céu e da Terra: -manda a todos os anjos que o adorem; eles obedecem e, cantando ao som de harpas em coro pleno, celebram o Pai e o Filho.

Satã desce sobre a descoberta convexidade do orbe exterior que inclui a criação; por ali vagando, acha ele primeiramente a um lugar chamado no futuro “Limbo da Vaidade”, e onde nada existia ainda; de lá dirige-se para as portas do Céu. Descreve-se a escada que para elas sobe e o mar que a cerca ficando sobre o firmamento. Passagem de Satã até o orbe do Sol, junto do qual se encontra Uriel, o guarda daquele astro; mas primeiro toma ele a figura de um anjo de segunda ordem, - e, pretextando um fervoroso desejo de ver a nova criação e o homem que Deus ali havia colocado, inquire do arcanjo o lugar onde ele se habita; Uriel o dirige; ele prossegue e vai primeiramente pousar no monte Nifate.

Então Uriel, descobrindo o engano a que fora levado, descendo num raio do Sol, avisa a Gabriel (que a seu cargo tinha guardar a porta do Paraíso) de que um mau espírito escapara do Inferno e passar por sua esfera ao meio-dia, na forma de um anjo, em direção ao Paraíso, - e de que ele o conhecera depois no monte por seus furiosos trajetos. Gabriel promete achá-lo assim que amanheça.

Satã tendo atingido a Terra tem o primeiro contato com a vítima escolhida, Eva, que estabelece-se pelo sonho. De manhã, Eva levanta-se perturbada, e Adão conforta-a para que possam agüentar os ataques do Mal, Deus manda o arcanjo Rafael a instruí-los, a prestar-lhes todos os esclarecimentos possíveis, desde a explicação do livre arbítrio até à descrição da revolta e da queda de Lúcifer até ao relato da Criação (Cantos VI, VII e VIII). Quando Rafael acaba de falar, Adão está pronto a fazer frente a Satanás: sabe qual é a origem do pecado e conhece-lhe as conseqüências; mas, no princípio da conversa, Eva afasta-se para cuidar das suas flores; e não ouviu:

“Eva que um tanto à parte se assentava,
Do esposo o intento vê; ergue-se, e logo
Com majestade humilde e ingênuo graça,
Que ateava em quem a via o doce anelo
De que nunca dali se ausentasse,
Dirige os passos ao vergel viçoso
A observar como as árvores, as plantas,
Que dispusera lá, preparam, brotam
As flores, os botões, gomos e frutos,
Que dela à vista e pela mão tocados
Se abrem e crescem com presteza ovante.” (C.VIII)

No dia seguinte, enquanto Satanás vai tomando forma de serpente, Eva propõe a Adão que se separem, para poder dedicar-se às suas atividades preferidas, sem as interrupções das conversas e das manifestações de afeto que acontecem inevitavelmente sempre que estão juntos. Adão receia deixá-la sozinha, exposta às tentações de Satanás, mas Eva protesta, faz um grande discurso, recorre a todos os argumentos, insistindo no problema da liberdade individual, e Adão cede.

Satã então ardidamente transformado em serpente se apresenta à Eva e a convence a comer do fruto proibido:

“Imperatriz do Mundo, Eva fulgente,
Quanto queres saber posso contar-te;
Tens à minha obediência um jus solene.
Eu tinha dantes, como os outros brutos
Que na relva casual andam pascendo,
Grosseira concepção e baixo instinto
Quais o alimento meu: - comida e sexo
Eis quanto eu via; de sublime nada,
Te que uma vez, os prados percorrendo,
Avisto de longe uma árvore formosa
De frutos carregada que alardeiam
De cor de ouro e de grã mistão insigne:
Para admirá-la aproximei-me dela;
Eis me punge o apetite um grato aroma
Que dos ramos frondíferos se exala”(C.IX)

“Serpente, a adulação com que me louvas
De tal fruto depõe contra a virtude
Que em ti primeiro se mostrou provada.
Porém, dize-me, essa árvore...onde a viste?
Está longe daqui? Tão várias, tantas,
Pelo Éden são as árvores do Eterno.”(C.IX)

“Serpente, vir aqui nos foi inútil.
Posto dos frutos ser mui larga a cópia,
De seu poder só fica em ti a fama,
Portentoso se causa o que em ti vejo,
Mas provar ou trocar nós não podemos
Nesta árvore de Deus que assim o manda” (C.IX)

“Árvore sacra, manancial da ciência,
Teu poderoso influxo, oh quanto brilha
Dentro em minha alma que sapiente alcança
Por ele os nexos e as causais de tudo,
As mais profundas leis de quanto existe!
Imperatriz deste orbe, não te assustem
Essas ameaças rígidas de morte;
Tu não tens de morrer. Que te matará?
Este fruto? Ele a vida nos outorga
E a ciência para ver quanto ela vale.
O ameaçador? A mim teus olhos lança;
Eu toquei e comi cópia de frutos...
E inda vivo, e mais nobre vida gozo
Do que o destino se propôs a dar-me”

“No fruto, que só visto tenta logo,
Os olhos fita - e ali fica pasmada:
Pelos ouvidos inda lhe murmura
O som das palavras tão suasivas,
Que de razão e de verdade julga” (C.IX)

“-Colhê-lo, e por igual a mente e o corpo
Com ele alimentar, quem me proíbe?”

Assim dizendo, a mão desatentada
Ergue Eva para o fruto em hora horrível;
Ela o toca, ela o arranca, e logo o come.
A Terra estremeceu com tal ferida;
Desde os cimentos seus a Natureza,
Pela extensão das maravilhas suas,
Aflita suspirou, sinais mostrando
De ampla desgraça e perdição de tudo” (C.IX)

Acontece o inevitável, e, quando a mulher volta para ele, oferecendo-lhe a maçã, Adão não se deixa encantar pelo fruto proibido; as palavras de Satanás não o enganam; sabe exatamente o que significa o gesto de Eva. Contudo, aceita o fruto, come-o conscientemente e deliberadamente, por outro motivo: por amor. Se Eva se perdeu, ele prefere perder-se a ficar separado dela.

“-Adão descansa na experiência minha:
Dos lindos frutos livremente come,
E esse medo da morte entrega aos ventos.
Disse; - e nos braços ela o cinge e o aperta,
Chorando de alegria e de ternura.
E venceu: que a paixão por ela o doma
A ponto de induzi-lo a que antes queira
A morte, o ódio de Deus, por não deixá-la.
Em prêmio (pois tão má condescendência
Tem jus a prêmio tal!) of’rece-lhe ela,
Com franca mão, do fruto o lindo ramo.
Então ele, de escrúpulos despido,
Sabendo bem o que fazia, come
Não enganado mas... louco e vencido
Pelo poder dos feminis encantos.” (C.IX)

O arcanjo Miguel lê-lhes a sentença, a imediata expulsão do Paraíso Terrestre; mas anuncia também a futura redenção e mostra-lhes os destinos do gênero humano. E assim, a perda da riqueza do Éden não se transforma em desespero, mas em grande tristeza e esperança para o futuro:

“Dando-se as mãos os pais da humana prole,
Vagarosos lá vão com passo errante
Afastando-se do Éden solitários.” (C.XII)

1.2. Deus e o Diabo em Milton:

Já se observou a magnificência e a majestade com que Milton pintou o seu demônio. Milton parece ter dado tal destaque à personagem que se Lúcifer se transforma na principal personagem da obra.

“Alguns críticos pensam que, no início do poema, Milton imprime a Satã um aspecto demasiadamente nobre, esforçando-se depois por corrigir seu erro, degradando-o subsequente. Apreciar-se-ia mais exatamente a verdade, se se dissesse que Milton atribui a Satã, no princípio de sua obra, as qualidades do orgulho e do conceito próprio, que por si mesmas são a causa da sua progressiva degradação e aviltamento”

(LEITÃO: 1960, p. XIII)

Para C. S. Lewis existe uma progressão da figura de Satã que culmina na sua condição final de serpente:

“(…)de herói para general, de general para político, de político para espião, depois assume o aspecto de qualquer coisa que espreita pela janela do quarto de dormir ou da sala de banho, a seguir para um sapo e, finalmente para uma serpente.”

(LEWIS: 1942, p. 29)

Scholes e Kellog discordam da possibilidade de se considerar *O Paraíso Perdido* como fundado na alegoria, ou seja, a narrativa seria a representação concreta do tema da queda, antes, pelo contrário, a obra de Milton apresenta o tema do homem que cai em desgraça por amor de uma mulher, porém, de uma forma que ambos, homem e mulher assumem a culpa por seus atos:

“Milton poderia ter recontado o mito da queda do homem em termos puramente alegóricos, como tantas vezes se fizera na Idade Média. Em vez disso, o poema dota a velha estória de uma nova espécie de significado precisamente através da caracterização representativa de suas principais figuras. Sua humanidade é o que faz do Satanás de Milton uma construção literária tão terrível. E é sua humanidade que faz de Adão e Eva figuras tão comoventes. (...) Milton concorda, naturalmente, com a teoria medieval de que a alma racional é mais poderosa no homem que na mulher; mas é igualmente claro que a velha interpretação alegórica da queda é apenas um pano de fundo, contra o qual interpreta a estória de um homem caindo em desgraça ‘através da veemência do amor’ por sua esposa. (...) A Idade Média foi poupada, porque, para ela, a Eva da estória era uma parte do homem e Adão era outra parte. Na medida em que nossos primeiros pais forma um homem e uma mulher, eles caíram juntos, simultaneamente com a anuência da razão, - e não uma alma humana inteira primeiro e depois outra por amor à primeira. Esse papel coube exclusivamente a Cristo.”

(SCHOLES & KELLOG: 1977, p. 103)

Já se observou também que o poema de Milton parece traduzir para o mundo épico a relação entre a Inglaterra e seu mundo colonial do século XVII. O Mundo Novo - o Éden - criado por Deus se assemelha ao modo como era visto o novo continente descoberto, natureza exuberante, pessoas que andam nuas sem sentimento do pecado da nudez. Nesse sentido a vinda de Satã equipara-se aos piratas e invasores coloniais de outras nações, ao passo que as vindas de Rafael e Miguel, às missões dos navegantes ingleses. As dificuldades, ainda imensas para aquelas navegações são comparáveis e aludidas, de certo modo, na viagem pelo Caos que Satã faz até a Terra. E temos no poema uma relação bem possível entre o Caos e o oceano.

“Evans¹ deixou claro que o épico de Milton contém todas as versões das experiências coloniais concebíveis e disponíveis no século XVII, mas nessas mesmas versões, o Novo Mundo miltoniano

¹ EVANS, J. Martin. *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

é povoado por selvagens nus, ora nobres ora bestas, e assim, o gênero épico (para tomar o menor dos problemas) parece não comportar tais versões ou re-escritas. Em *Epic and Empire* (1993) David Quint² discute de maneira re-visitada a deflação da ação épica numa aventura que tem não mais que uma significação momentânea e representa o julgamento de valor do poeta sobre a empreitada de descoberta do Novo Mundo como uma simples temática (problemática) de gênero literário.”

(FERREIRA SÁ: 2005)

Outro aspecto a se considerar na obra é o fato de que o autor do poema fosse cego. Assim, a utilização do sentido da visão para descrever cenas celestiais, infernais e paradisíacas sofre um ligeira alteração, que pode ser notada pelo pouco uso que o poeta faz das cores, com predominância para a luz, o negro e o dourado, não existindo coisa de digna de nota referências às cores. Ao lado disso, os sentidos da audição, do tato, do olfato e do paladar têm destaque. Como por exemplo, na cena central do pecado, quando Eva come a maçã. O mundo sensorial no *Paraíso Perdido* se apresenta, pois, dominado pela dicotomia claro / escuro e luz / trevas. Não vejamos, porém, isso de uma forma simplista e biográfica, o fato da cegueira do poeta poder contribuir para o uso dessas dicotomias se casou perfeitamente como o ideário cristão medieval, dando ao *Paraíso Perdido* um aspecto estético quase barroco, fruto da contraposição entre elementos renascentistas, em especial, ligados ao crescimento do império inglês e a visão teocêntrica.

Se o Diabo (Satã) de Milton é apresentado com detalhes de grandeza, nobreza, astúcia e liderança. Deus, por sua vez, é descrito de uma forma mais oblíqua. Comparemos dois trechos do poema a seguir, o primeiro, referente a Satã, o segundo, a Deus:

“(…) e já para a margem segue altivo
O monarca infernal. Do ombro lhe pende
O escudo que enrijou têmpera etérea.
Largo, pesado, orbicular, maciço,

² QUINT, David. *Epic and Empire: Politic and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

E que assemelha a lua (quando a encara
Pelo óptico instrumento, à prima noite (...)
Empunha a lança (junto à qual seria
Tênuê vara o pinheiro o mais gigante
Que da Noruega em montes é cortado
Para mastro de altiva capitânia),
E nela os passos trabalhosos firma
Por tão ardente chão, mui diferentes
Do que eram percorrendo os Céus cerúleos”
(C.I)

“Salve, ó luz, primogênita do Empíreo,
Ou coeterno fulgor do eterno Nume!
Como te hei de nomear sem que te ofenda?
É Deus a luz, - e, em luz inacessível
Tendo estado por toda a Eternidade,
Esteve em ti, emanação brilhante
Da brilhante incriada essência pura.” (C.III)

Deus é apresentado de forma indefinida, pela grandiosidade de sua luz, e o poeta tem receio de que ao descrevê-lo possa cometer uma “ofensa”, receio este fundado na tradição da igreja medieval. Ou ainda, Deus é apresentado comparativamente de forma hiperbólica aos elementos da natureza: “Mais alto está que todas as alturas”, “Rodeiam-no as celestes jerarquias”.

O Diabo, por seu turno, é descrito com bem mais detalhes, sua altura, o escudo e as armas que empunha, suas asas, tudo com riqueza de detalhes.

Importa comentar que no início do Canto III, quando o poeta começa a descrever a figura de Deus, abre também espaço para comentar que apesar da grande luz que caracteriza a figura divina, o poeta sofrendo da cegueira não pode vê-lo pelos sentidos:

“Já livre hoje a ti volvo, e já me anima
De tua essência o sacrossanto influxo;
Mas tu não entras mais nestes meus olhos:
Por invencível sufusão tapados

Rolam ansiosos com baldado anelo
Procurando teus raios penetrantes,
E nem sequer lhes acham o vislumbre!”

Lamenta-se inclusive de não poder ler livros: “Adeus, ó livros, da sapiência fontes! / Adeus, ó grande livro do Universo!”, mas conforta-se ao dizer que a luz divina não vem pelos olhos, mas pela alma: “Mas tu, eterna luz, porção divina, / Com tanta razão me acode e vale: / Brilha em minha alma, nela olhos acende / As faculdades todas lhe ilumina”.

É possível ver uma analogia entre esta condição do poeta, cego, sem poder ver a luz, e a condição do exílio demoníaco. Por sua vez, ainda, se nos lembrarmos de uma outra obra de Milton, a *Aeropagítica*, texto que se caracteriza pela defesa da liberdade de expressão, a condição da cegueira e o medo de praticar uma ofensa ganham um outro sentido ideológico, político.

De qualquer forma, o que se destaca é que a partir de qualquer ponto de vista, parece haver um destaque para o demônio de Milton. Seja em relação estritamente de figuras do imaginário cristão, seja na relação que se possa fazer com as questões biográficas do poeta, com as questões da sociedade de seu tempo, em especial, com relação aos problemas da censura que o parlamento inglês impunha à livre circulação de idéias, ou ainda, na questão do império inglês e suas colônias.

Notemos, ainda, que partindo de personagens bíblicos, Milton nos mostra com a legião de seus demônios chefiados por Satã, um inferno regido por uma assembléia com princípios democráticos, em que todos têm o direito de opinar. Satã, demonstrando grande habilidade retórica e oratória, era com esses meios que tirava proveito da situação e impor suas idéias, e não de outra forma, como poderia ser com a violência, por exemplo.

O exílio no inferno, ainda confere a Satã e suas legiões um contexto político, bem como o fato de ele pessoalmente se dirigir para a arriscada empresa de vir ao Éden corromper Adão e Eva o coloca numa situação de liderança pela ação, ao passo que Deus, envia à terra sempre seus comandados e nunca se apresenta pessoalmente. Nesse sentido, Satã está muito mais próximo do homem do que Deus, não apenas no sentido da imperfeição declarada da condição humana, mas também, nas características próprias do homem enquanto ser pensante desse

mundo. A árvore do fruto proibido, representativa do conhecimento proibido, que a Serpente / Satã oferece à Eva, não foi criação do Demônio, mas já estava lá, criada por Deus, como um teste para o homem, nesse sentido, o mal não se criou por si, mas o Deus de Milton, oferece as condições para o surgimento dele, tanto pela sua distância, quanto pela forma como governa, fundamentado na sua onipotência e eternidade.

2. O Fausto de Goethe

2.1. A obra

O poema de Goethe, publicado em duas partes distintas (Primeiro Fausto e Segundo Fausto), pode ser considerada um dos mais importantes poemas da literatura alemã e mundial. Marco do Romantismo alemão, o tema Goethe foi buscar num caso lendário do imaginário alemão, surgido no final da idade média, do velho médico que insatisfeito e desgostoso com a vida que levava, acaba por compactuar com o demônio em troca de glória, juventude e sucesso, cedendo em troca sua alma.

Para uma apreensão mais didática do que buscamos expor, apresentamos também aqui um resumo da fábula desse grande poema dramático.

2.1.1. O Primeiro Fausto

Uma parte inicial do poema apresenta um diálogo entre o diretor, o poeta-teatral e o bufo, em que reclama-se da falta de público que o teatro vinha sofrendo, o diretor propõe então um espetáculo que possa se utilizar de tudo que há entre o céu e o inferno para promover um grande espetáculo. Logo a seguir, uma conversa entre três arcanjos (Gabriel, Rafael e Miguel) e Mefistófeles que fora até o céu - ao que parece de costumeira visita, se atentamos para a admoestação que Deus (O Altíssimo) lhe faz: “Só por queixar-te, sempre vens?”. O Altíssimo e Mefistófeles conversam sobre o Dr. Fausto, acerca da natureza de sua fé e de sua índole, o demônio se diz capaz de corrompê-lo. É feita uma aposta entre ambos, como se vê nesta fala de Mefisto: “Que apostais? Perdereis o camarada; / Se permitirdes, tenho em mira / Levá-lo pela minha estrada”

É como um herói insaciável e em conflito que Fausto é apresentado por Goethe. Sua sede de onipotência leva-o a dominar várias ciências, mas nenhuma delas o conduz ao mistério da existência.

“Ai de mim! Da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! Da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Pra cá e lá, aqui ou acolá
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!”

Fausto chega, assim, a perder a fé nas vias ordinárias da ciência. Anseia por conhecer mais e mais: vida, alegria, amor, magia. Anseia por transformar-se numa espécie de deus, com acesso ilimitado a todas as manifestações da natureza.

“Escrito está: ‘era no início o Verbo!
Começo apenas, e já me exacerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o Sentido!”

No momento em que Fausto tem consciência dos seus limites, Mefistófeles entra em cena.

“O Gênio sou que sempre nega!
E com razão; tudo o que vem a ser
É digno só de perecer;
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
Por isso tudo a que chamais
De destruição, pecado, o mal,

Meu elemento é, integral.

O demônio se oferece para conduzi-lo a um novo universo, onde as emoções são íntegras, a sabedoria é infinita e tudo está em perfeita harmonia com a vontade. E principalmente Mefistófeles lhe propõe o prazer total e pleno da alegria e do amor, mais o dom de controlar os sentimentos e as pessoas como um mago, retendo nas mãos o tempo, e fazendo a natureza oscilar segundo seu próprio desejo.

“De tais bens posso dar-te a escolha,
E põe-me o encargo a fácil prova.
Mas, caro amigo, o tempo ainda virá
De em calma saboreares o prazer!”

Gozando plenamente o ato de ser feliz, Fausto deverá, no entanto, pagar um preço a Mefistófeles: entregar-se a ele.

Nesse instante, o diabo terá vencido Deus.

O episódio de Fausto e Margarida constitui o motivo central da peça. A jovem é a personificação da pureza e da candura, atraindo a paixão de Fausto desde o primeiro momento em que a vê saindo de uma igreja. Mas Mefistófeles não tem poder sobre ela para lançá-la aos braços de Fausto: Margarida está mais próxima de Deus pelas suas virtudes.

Fausto é insistente e Mefistófeles acaba por se comprometer, criando uma situação favorável, com a ajuda da vizinha Marta, e aproxima Fausto de Margarida.

O herói aborda a jovem e consegue penetrar em seu quarto. Mas invadido por uma onda de ternura, Fausto não consegue ter senão pensamentos nobres, e afasta-se antes de Margarida chegar.

Fausto acaba por seduzir Margarida. Para poder possuí-la tranqüilamente, Fausto dá a Margarida um sonífero, destinado à sua mãe. Na verdade, o sonífero era um veneno que Mefistófeles prepara e, em consequência, a mãe da jovem morrerá. Mas naquela noite, ébria de amor, Margarida nada vê, além de Fausto.

“Meu peito anela

Por seus abraços.
Pudesse eu tê-lo
Sem fim nos braços.

Ah, e beijá-lo
Té não poder,
Nem que aos beijos
Fosse morrer!”

Valentim, o irmão da jovem, é morto ao tentar prender Fausto em companhia de Mefistófeles:

“Valentim:
A quem atraís com a zanguizarra?
Maldito, torpe sedutor!
Para o diabo, antes, a guitarra!
Ao diabo, após, o cantador!”(...)
“Valentim:
É o diabo, creio!
Mas que é isso? Já me entorpece o braço!
Mefistófeles (a Fausto):
-Toca!
Valentim (cai):
-Ai de mim!” (...)
“Valentim [para Gretchen]:
Repito, deixa ais e lamento!
Quando pisaste a honra no chão,
Tu me golpeaste
Me traspassaste
É que me abriste o coração,
Morrendo, eu entro para o Além,
Como um soldado e homem de bem.”

Ciente de sua desgraça, Margarida sente dentro de si todas as forças do mal. Quando dá à luz ao filho de Fausto, não vê outra saída senão matá-lo. É então presa por infanticídio. Fausto ignora totalmente a desgraça. Mefistófeles, porém, deseja ganhar tempo e afastar o herói

da cena trágica. Transporta-o para a noite da Valburgas, onde reina entre os demônios e as feiticeiras. É noite de 1º de maio, quando todas as forças telúricas se reúnem numa alucinante luxúria.

“Bruxas em Coro:

Das bruxas corre ao Brocken a horda,
O restolhal de pó transborda.
Junta-se ali todo o montão,
No topo montra Dom Urião.
Por paus e pedras tudo acode,
...a bruxa, ... o bode.”

Porém, a imagem da meiga Margarida é muito forte para que Fausto se abandone aos sentidos. Sentindo-se um estranho na festa das bruxas, Fausto depara com uma adolescente de olhos mortos que o deixa obcecado por rever Margarida. Mefistófeles não vê outra saída senão transportá-lo ao cárcere onde a jovem está louca e indiferente à prisão e à realidade.

“Margarida (Gretchen):

Como? E não sabes mais beijar?
Tão pouco ausente, meu querido,
Tens já o beijar desaprendido?
Mas, por que junto a ti me atemorizo?
Se outrora com teus lábios, teu olhar,
Em mim vertias todo o paraíso,
Aos beijos teus, quase a me sufocar...
Amado meu,
Beija-me, ou beijo-te eu!”

Não reconhece Fausto e é imune às súplicas para que fuja com ele. Margarida está consciente da necessidade do castigo e só pensa em expiar sua culpa. À visão de Mefistófeles, a jovem recua com horror e suplica aos céus perdão e proteção. E diante de Fausto – a quem chama de Henrique, pois com esse nome o conhecera -, seu horror não é menor, ao descobrir nele o agente da sua destruição. “Ela foi justificada!” diz

Mefistófeles; “Está salva!” proclamam as vozes vindas do alto. Sua ânsia de expiação acaba por redimi-la.

No final, Fausto desaparece com Mefistófeles, seguido pelo grito longínquo de Margarida: -Henrique! Henrique!”.

2.1.2. O Segundo Fausto

Adormecido numa paisagem Fausto tenta esquecer a tragédia com Margarida. Ariel, o espírito do vento, liberta-o do arrependimento.

“Ariel:

Daí ouvido ao troar das Horas!
Colhe a mente ondas sonoras,
Dia novo, à terra alvoras.”

Mefisto leva Fausto à corte imperial e, como conseguem resolver os problemas financeiros do imperador, são homenageados.

“Imperador:

Nada isso solve, tudo está na mesma;
Por que nos vens com o sermão da quaresma?
Farto estou já do eterno Como e Quando;
Falta dinheiro, bem, vai o arrumando!

Mefistófeles:

Arrumo-o, e mais do que quereis até;
Porém difícil ainda o fácil é.
O ouro lá jaz: como se há de extraí-lo?(...)
O imperador que o pegue, é dele a terra.(...)

Chanceler:

É ardil dourado, obra de Satanás,
Por modo certo é que isso não se faz.”

Satisfeito, o Imperador ordena que se festeje num carnaval:

“Imperador:

Folguemos, pois ! não vamos ver ranzinzas.
Mas mais me valha a quarta-feira, enfim, de cinzas!
Que até lá se celebre com carnal

Folia e brilho, o louco carnaval!
(*Trompetus, Exeunt*)”

Em sala vasta com aposentos contíguos, decorada e ornamentada para a “mascarada carnavalesca” falam os fantasiados em Arauto, Jardineiras, Ramo de Oliveiras com frutas, Grinalda de Espigas de Trigo Douradas, Boquê, Botões de Rosa, Jardineiro, Mãe e Filha, Companheiros de Folgedos, Pescadores e Passarinhos, Lenhadores, Pulcinele, Parasitas, Bêbado, Coro (“-Cada um beba com afinco! Todos bebam, tlim-tilinco!”), o Arauto novamente introduzindo à festa vários tipos de poetas e figuras alegóricas (Satírico, Aglaia, Hegênone, Eufrosina, Átropos, Cloto, Láquesis, Alecto, Megera, Medo, Esperança, Sagacidade, Zoilo-Tersites, Murmúrios, Mancebo-Guia, Pluto, Famélico, Vozerio de Mulheres, Faunos, Gigantes, Ninfas, Gnomos). Após isso, na cena “Parque do Recreio” os participantes do carnaval acham-se cansados e como que acordados dum sonho:

“Imperador (acenando para os dois [Fausto e Mefistófeles] se erguerem):
-Quisera amiúde eu ver tal diversão -
Vi-me de súbito numa ígnea esfera,
A dar-me a ilusão que eu Pluto era.”

O imperador exige uma prova das artes mágicas de Fausto e que este faça aparecer Helena e Paris, figuras da mitologia grega. Ele consegue as figuras em sua forma corporal, mas quando tenta abraçar Helena, dá-se uma explosão e Fausto desmaia. Mefisto transporta-o ao seu gabinete (Laboratório com características da Idade Média), onde Wagner, assistente de Fausto, trabalha na produção de um homem artificial. Homúnculus, o homem artificial, aconselha Mefisto a levar Fausto à noite de Walpurgis na Grécia.

“Mefistófeles:
-Qual é?
Wagner:
-Um ser humano ser produz.
Mefistófeles:

-Um ser humano! E que casal de amantes
Fostes trancar no tubo da fornalha?”

Fausto procura por Helena e encontra a vidente Manto que lhe proporciona o acesso ao mundo subterrâneo, onde Helena poderá ser encontrada. No mundo dos seres antigos Mefisto só consegue se ambientar a duras penas:

“Mefistófeles:
Amestro as bruxas nórdicas sem custo,
Mas com essas estrangeiras não meu ajusto.”

Deus Sismo provoca um terremoto e Mefisto fica desnortado. Na horrível máscara de Forcis, Mefisto recupera sua autoconfiança. Na Grécia consuma-se o destino de Homúnculus, que deseja se livrar da sua figura de anão. Para tanto, visita o filósofo Tales, Nereu, o rei do mar e Proteus, que pode transformar tudo. Proteus aconselha a iniciar sua metamorfose na água, mas Homúnculus se despedaça, transformando-se em fosforescência do mar.

“Tales:
Homúnculo é, por Proteu seduzido.
Sintomas do ardor são, do anseio possante,
Pressinto os arquejos do choque angustiante;
No trono fulgente se destroçará;
Chameja, se ignita, derrame-se já.”

Nesse meio-tempo, Fausto consegue tirar Homúnculus do mundo subterrâneo. O tempo retrocedeu: Helena teme a vingança de seu marido e Forcis aconselha a fuga. Num castelo medieval ela se casa com Fausto e tem um filho. Helena volta ao reino das sombras. Forcis se transforma novamente em Mefisto.

Fausto toma partido do imperador que se encontra diante de uma rebelião, chefiada pelo Anti-Imperador, e vence a batalha com a ajuda de Mefisto.

“Fausto:

Obscureceu-se o horizonte,
Tão só lá, no alto, ainda, no monte
Clarão purpúreo se reflete;
Sangrentos brilham os fuzis
Rocha, mata, o éter cor de giz,
O céu inteiro se intromete.
Mefistófeles:
Sustenta-te o flanco, direito;
Mas vejo entre eles, dominante,
O Mata-sete, o hábil gigante,
Que atarefado age a seu jeito.
Imperador:
De início vi erguido um braço.
Vejo ora dúzias pelo espaço
Leis naturais isto é negar!”

Como recompensa Fausto recebe do imperador terras e começa a cultivá-las.

“Fausto:
Do pé da serra forma um brejo o marco,
Toda a área conquistada inteira;
Drenar o apodrecido charco,
Seria isso a obra máxima, completa.
Espaço abro a milhões - lá a massa humana viva,
Senão segura, ao menos livre e ativa.”

Em um determinado momento desta nova vida de Fausto, se aproximam quatro figuras de mulher: a Penúria, a Apreensão, a Insolvência e a Privação. Lutando por impedir a entrada de todas, não consegue a da Apreensão que o cega.

“A Apreensão:
Prova-o; já que eu, com ladição,
De ti me aparto como vim!
A vida inteira os homens cegos são,
Tu, Fausto, fica-o, pois, no fim!

Fausto:
A noite cai mais fundamente fundo,
Mas no íntimo me fulge ardente luz”

Mesmo cego, ele se mantém em atividade e sonha com sua obra terminada. Ele morre e Mefisto pensa que venceu a aposta.

“Mefistófeles:
Jamais se satisfaz, vão lhe é qualquer contento,
Miragens, múltiplas corteja ansiado;
Ao último eco, insípido momento,
Tenta apegar-se ainda o coitado.
Quem se me opôs com força tão tenaz,
Venceu o tempo, o ancião na areia jaz.
Pára o relógio -
Coro:
Pára!
Qual meia-noite está calado.
Cai o ponteiro,
Mefistófeles:
Cai. Está, pois, consumado.”

Entretanto, como Fausto morreu desejando o futuro e a continuidade da jornada espiritual, os anjos salvam sua alma e Mefisto perde o jogo.

“Anjos:
O que vos é alheio,
Do espírito afastai.
O que vos turba o seio,
Do íntimo rejeitai.
Se inda assim, se introduz,
Firme ânimo o reduz;
Só a quem ama, o amor
Leva à perene luz!”(...)
Mefistófeles:
(olhando em volta de si)

Que é isso? - aonde se foram? Voaram? Como?
Tomou-me de surpresa esse imaturo bando!
Foi-se o tesouro! Ao alto a súcia carregou-mo!
Eis porque andaram este túmulo rodeando!
Foi-me abstraída a posse única e rara,
A alma se par, que se me penhorara,
Raptaram-na, com sutil contrabando.
E pra dar queixa agora, aonde, a quem me dirijo?
De quem meu bom direito exijo?
Logrado em tua idade vês-te!
Passas mal, e além disso o mereceste!
Pudera! Fiz asneira grossa,
Tanto aparato, e em vão, tudo esbanjado!
Vulgar luxúria, absurdo amor se apossa
Do Satanaz empezinado.
E se essa farsa infantil, tola e oca,
O esperto e prático embrulhou assim,
De fato a parvoíce não é pouca
Que dele se apossou no fim.”

2.2. O Deus e o Diabo em Fausto

O título deste trecho do nosso estudo bem pode parecer uma paráfrase do título do livro do Haroldo de Campos (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, 1981), de certo modo é, embora eu reconheça de pronto, que não se pode comparar a intensidade e a profundidade deste nosso texto com a qualidade e a dimensão do texto haroldiano. Lembremos, ainda, que o título haroldiano é, por sua vez, um trocadilho com o filme de Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O Fausto de Goethe apresenta-nos um mito acerca da condição humana. O homem que vê, desde a queda, como único caminho o conhecimento do mundo em que vive está representado naquele velho alquimista, que estudou todas as ciências de seu tempo, porém, não se satisfaz com aquele nível de conhecimento, que pouco ou quase nada lhe explicava acerca da origem e da natureza da vida e do tempo. Ao “vender” a alma ao diabo (Mefistófeles) estava tentando compreender o sentido do conhecimento que lhe faltava para conseguir realizar seus desejos mais pessoais de amor, glória, riqueza.

O Diabo fáustico, goethiano, difere do de Milton, na medida em que convive com o homem, levando aos mais diferentes e insólitos lugares, experimentando com ele, as dificuldades e as características de cada situação. E, ainda, se lembramos do começo do texto de Goethe, em que o Altíssimo adverte Mefistófeles de que “Só para queixar-te, sempre vens?” temos um diabo que tem a permissão de visitar Deus com relativa regularidade, dando a esse cenário celestial uma certa compatibilidade com o Olimpo mitológico dos deuses gregos.

Como observa Antônio Houaiss no prefácio que escreve à tradução de Jenny Klabin Segall:

“Fausto é nela [segunda parte] o símbolo da humanidade, que erra enquanto age, mas que deve agir para atingir o ideal que ela mesma entreviu. Fausto é salvo porque jamais cessou de tender para um ideal”

(HOUAISS: 1981, p. 18)

Paulo Bezerra comentando o livro de Jerusa Pires Ferreira, *Fausto No Horizonte*, comenta acerca da natureza de textos antecedentes ao fausto goethiano, que comporiam um tecido sobre o qual a obra de Goethe se nutre, porém, revigorando, ressignificando o mito:

“Neste aspecto, *‘Fausto no Horizonte’* se revela à altura da verdadeira investigação científica. Jerusa parte de uma invariante que denomina ‘pactos’, ponto de partida de todas as narrativas fáusticas, em torno da qual se articulam variáveis intertextuais combinadas, em maior ou menor grau, com mitos e lendas, resultando num tecido que transborda num grande texto oral. Trata-se daquela ‘matriz virtual’, ‘que já vem organizada e da qual se fazem desvios e sucessivas oralidades, adaptações e transformações’, as quais ampliam o universo das narrativas fáusticas, mostrando que se constituem de textos contíguos. Tais textos ‘vão passando por narrativas escritas e orais que se aproximam e se afastam’, e enfeixam todas essas variedades de motivos e formas de narrar numa categoria que a autora denomina ‘tecido fáustico’. É esta categoria que permite acompanhar o movimento da reflexão de Jerusa, verificar que os relatos fáusticos migram de suas matrizes ‘originais’, formam

um caleidoscópio de narrativas que se sucedem e se auto-recriam em tempos e espaços diversos, e dão conta do grande dilema que sempre moveu o homem: o enfrentamento da ordem cósmica e social do universo.”

(BEZERRA: 1996)

Oto Maria Carpeaux prefaciando a edição da Ediouro, comenta a discrepância de forma e de assunto entre as duas partes de Fausto:

“As duas partes são, como se vê, incomparáveis e incomensuráveis. A primeira apresenta Fausto como espírito titânico, destinando a fracassos. A segunda parte apresenta Fausto como representante de uma humanidade nova, destinada a vencer, a triunfar. A discrepância não precisa preocupar-nos: é melhor possuir duas obras-primas, embora muitíssimo diferentes, em vez de uma. Mas o problema da condenação ou redenção de Fausto não é uma questão de estética literária. É um problema moral, filosófico, histórico e até político. Além da permanente validade de Fausto reside naquele problema a atualidade da obra.”

(CARPEAUX: s.d.)

De fato, as duas partes, publicadas em épocas diferentes, espelham um pouco uma série de conflitos e situações pessoais e sociais, de Goethe e da Alemanha, respectivamente, nos dois momentos de produção da obra. Na primeira parte, o amor de Fausto por Margarida (Gretchen) e o final trágico com a amada sendo abandonada louca tem inclusive um sentido característico do romantismo que é a tragicidade do sentimento amoroso. O modo como Fausto, com ardis demoníacos, se aproxima e conquista a moça, até então virtuosa e reta, e seu momento final em que pede perdão pelos seus pecados confirmam esse sentido. Na segunda parte, a figura da amada é substituída por Helena, a beleza idealizada grega, que reconquistada através do tempo e do espaço, motiva ao herói uma série de aventuras em planos históricos e mitológicos diferentes. Na segunda parte, a quebra da regra das três unidades clássicas do espetáculo dramático é levada a contento como resultado da ação de Mefistófeles, que rompendo tempo e espaço leva o herói a encontrar

Helena, subir montanhas, voltar para ajudar o Imperador numa revolução, entre outras coisas.

Cabe destacar o episódio da criação do Homúnculo, por Wagner. Simbólico momento da criação máxima da Ciência, o de poder criar a vida em laboratório. Renovação do mito do Golem, o pequeno anão surge de um vidro de um laboratório algo gótico, algo alquímico, termina por desaparecer mitologicamente pela intervenção de Proteu, dissolvendo-se nas águas como ocorrera com os testículos de Urano, acontecimento que precede o nascimento de Vênus.

Goethe, com a fantástica recriação poética do nascer do Homúnculo feita no laboratório por Wagner, de certo modo, fazia uma referência ao lendário Paracelsus, o médico alemão, morto em 1541, que disse ter produzido de um feixe osso, pele e cabelos, uma criatura de 30 cm, numa das suas experiências de alquimista, levava a efeito o que ele bem antes profetizara numa curta estrofe escrita em 1774. Previra em versos o surgimento de um novo Prometeu que, roubando a sabedoria dos céus, iria mais tarde ou mais cedo produzir artificialmente uma vida apenas para desaforar os deuses.

A Ciência e a Literatura formavam relações fortes no pensamento goethiano, o próprio Doutor Fausto é a figura de um homem entregue aos estudos científicos das mais diferentes naturezas, assim como seu assistente Wagner, este, porém, mais metódico e mais preso aos limites do experimento, ao passo que Fausto, compreendendo que era preciso ultrapassar tais limites para poder ter a visão do que buscava, deixa o ambiente do laboratório para explorar o mundo.

Werner Kohschmidt aponta no Fausto a característica do *Sturm Und Drang* romântico:

“A natureza, o mistério, o mundo dos espíritos e da imaginação, a vitalidade da juventude (o porão de Auerbach), a ingenuidade em harmonia com o mundo e consigo mesmo na queda (de Gretchen), a canção popular (Rei em Thule) como expressão dessa ingenuidade, a degeneração da burguesia (Frau Marthe), o tema da letra morta (Wagner, cena dos estudantes), finalmente a interpretação nada dogmática da crença em Deus, determinada misticamente pelos sentimentos (‘Quem pode mencioná-lo? E quem pode reconhecê-

lo?’), tudo isto é autêntico ‘*Sturm und Drang*’, consciente de sua originalidade.”

(KOHSCHMIDT: 1967, P. 246)

A redenção de Fausto na segunda parte parece apenas fechar o que se apresentava na abertura da primeira parte, a aposta entre Deus e o Diabo. Mas entre esses dois momentos, o personagem Fausto não é o mesmo, não apenas se modificara enquanto personagem, mas a obra toda se modificara. Em específico, acerca da segunda parte, Oto Maria Carpeaux busca uma solução de harmonia e unidade, que sabe, jamais será encontrada:

“(…) obra também inorgânica, composta de elementos inteiramente diversos - as cenas na corte imperial, com as digressões políticas; o ato de Helena, poema dramático em estilo antigo que figura dignamente ao lado de Pandora; as cenas fundamentais comoventes dos últimos projetos, visões e morte de Fausto; e o epílogo hínico, sua ascensão para o céu católico onde o perdão de Gretchen o espera. Cada um desses elementos tem sua significação diferente. Quem quisesse explicá-los todos, deveria escrever uma enciclopédia do espírito humano. Nenhum comentário esgotou mais a obra. É mesmo o programa dos tempos modernos: o humanista, já não condenado pela velha religião, dedica-se a dominação da Natureza e ao trabalho para o povo. O trabalho e o bem-estar social são as últimas palavras de Fausto e de Goethe.”

(CARPEAUX: 1964, p. 83)

O caso que pretendemos finalmente destacar é que o Diabo goethiano, esse Mefistófeles, espécie de Prometeu revoltado contra a hierarquia divina, se vê ao final logrado. De certo modo, Mefistófeles seguiu à risca o que fora tratado, e para ganhar a aposta bastava demonstrar como Fausto lhe venderia a alma. Fausto vendeu a alma efetivamente, mas acabou sendo resgatado pela interpretação divina de que seus últimos atos em favor da humanidade, não pensando mais apenas em si, justificavam sua recuperação. Tal interpretação não estava explicada ou proposta no trato inicial. Não fora colocada à condição de que o Diabo poderia perder a aposta que mesmo que Fausto lhe vendesse

a alma, poderia ser salvo se deixasse seus desejos pessoais em favor da humanidade. É uma situação jurídica desconcertante, mas típica, daquele advogado de defesa que busca nas entrelinhas, nos vagos do texto da lei, uma vírgula, um duplo sentido para salvar seu cliente sabidamente e confessadamente culpado.

O logro de Mefistófeles confere ainda mais a esse diabo goethiano um sentido mais próximo da humanidade, próximo do sentido da ciência dos tempos modernos, em busca incessante para dominar o conhecimento do Universo. Deus, por sua vez, tudo vê à distância, de cima, incólume, certo de conhecer o desfecho, consciente de que enganará o maior dos enganadores. Deus, assim, tem algo de maligno.

3. *O Evangelho Segundo Saramago*

O romance de José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, apresenta uma interpretação da vida de Jesus fundada numa visão mais realista de caráter marxista, de modo que Jesus é, antes de ser o filho de Deus, um homem e, como tal, sente-se inseguro e duvidoso do destino que lhe foi traçado. O Diabo, na obra, comparece, não apenas como figura diáfana a tentar o messias no deserto, mas como companheiro, que em várias oportunidades estará ao seu lado, desde o nascimento até a morte na crucificação.

3.1. *O enredo do Evangelho de Saramago*

José e Maria acabam fazendo sexo e assim a pureza da “Virgem” é abalada. Maria encontra na rua um mendigo, alto e misterioso que lhe entrega uma tigela, colocando antes terra nela, dizendo: “Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido te aprover.” No momento em que a recebe, Maria observa que a tigela tem um brilho incomum, embora seja feita de barro. Maria chega em casa conta o sucedido no encontro com o mendigo e revela que está grávida.

No nascimento de Jesus temos a reinterpretação do episódio dos três reis magos. O menino Jesus tem um choro sofrido e surgem três pastores, o primeiro trouxe leite, o segundo trouxe queijo e o terceiro, que Maria parece reconhecer como sendo o misterioso mendigo, traz

pão e diz: “Com estas minhas mãos amassei este pão que trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi.”

Na infância Jesus cresce rodeado de vários irmãos e irmãs. Quando Jesus atinge a adolescência seu pai, José, morre crucificado. Quando Herodes mandou matar os meninos que nascessem em Belém, mais ou menos na época em que Jesus nascera; José, sabendo do perigo que sua esposa e seu vindouro filho corriam, fugiu para que Jesus nascesse num lugar afastado do alcance dos soldados de Herodes. Na pressa com que fugira levando Maria, sequer avisara os outros camponeses, depois disso, José passou a se sentir culpado pela morte daquelas crianças, pelo pecado da omissão. Assim, quando soldados romanos o prendem por engano e o levam ao martírio não sente vontade de defender-se.

Na juventude, Jesus conhece o amor por meio de Maria de Magdala (Madalena). Os dois se amam. Surgem os milagres de Jesus: O milagre do vinho (numa “festa de arromba” o vinho acaba, os convidados reclamam e Jesus opera o milagre da transformação da água em vinho), o milagre dos pães (dividiu um único pão entre vários mendigos que não conseguiam fazê-lo). Quando Jesus vai morar numa aldeia de pescadores, observa-se que Jesus entra no barco os peixes se lançam para dentro, assim, a cada dia, Jesus vai com um dos pescadores, de modo que todos tenham sua boa pescaria. Certa vez, num dia de muito nevoeiro, Jesus parte sozinho para o mar. Mais adiante o nevoeiro se dissipa e Jesus e numa “roda maior de luz, a barca pára, é o centro do mar. Sentado no banco da popa, está Deus.”

Deus revela a Jesus sua descendência divina, e a seguir Deus explica o motivo que o levou a ter um filho: para que sua glória aumentasse entre os homens, pois passados quatro mil anos, Deus era deus apenas para um pequeno povo “que vive numa diminuta parte do mundo”. Deus, pois, tem um plano para o seu filho, que levará o conhecimento de sua figura para todos os outros povos. E, por fim, revela que o papel que Jesus tem nesse plano é o de mártir: “E qual foi o papel que me destinaste no teu plano? O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé.”

Jesus pergunta se outras pessoas terão que morrer para que a fé se propague, Deus confirma que sim e durante vários parágrafos e páginas segue-se uma lista dos martirizados durante os séculos que se

seguiram até a expansão e o domínio do Cristianismo. Explica também os modos com que muitos serão martirizados (fogueira, decapitação, enforcamento, cravados com flechas, a pedradas, esquarterados, etc.). Deus ainda fala das guerras religiosas, das Cruzadas, da Inquisição.

Jesus, diante de tal revelação de mortandade, recusa o seu papel no plano, mas Deus reafirma o seu destino. Próximo a Jesus está o Diabo, que diz: “É preciso ser Deus para gostar tanto de sangue”.

O Diabo, que não era ninguém menos do que aquele mendigo misterioso, ainda oferece a Deus o seu perdão e voltar a ser um de seus arcanjos diletos, mas Deus recusa afirmando que a bondade só existe em oposição à maldade e que Deus só será adorado porque existe um Diabo a ser temido.

Jesus e o Diabo voltam na mesma barca. Antes, ao entrarem, o Diabo fala que há uma coisa no alforje de Jesus que pertence ao Diabo, mas que um dia voltará ao poder de Jesus. Ao olhar no seu alforje, Jesus encontra a velha tigela de barro. Após quarenta dias Jesus retorna para a aldeia dos pescadores, pronto para cumprir o seu destino. O milagre de Lázaro, a traição de Judas e a negação de Pedro são apresentados numa nova versão que dessacraliza esses episódios. Jesus é crucificado, e já desfalecendo após o momento em que um soldado que lhe dá vinagre numa esponja para que beba e diminua seu sofrimento, morre sem ver que aos pés da cruz estava a tigela que servia agora para recolher o sangue que escorria da cruz.

3.2. Deus e o Diabo no Evangelho de Saramago

Obra das mais polêmicas por ressignificar a vida de Jesus, pilar principal do Cristianismo. Cenas significativas da vida do messias são reescritas desmistificando-as ou, por vezes, mudando-lhe o sentido, como o Nascimento, os milagres (ressuscitação de Lázaro, a transformação da água em vinho, a multiplicação dos pães), sua crucificação.

Marlise Vaz Bridi observado a edição princeps de 1991, comenta como o capítulo inicial vem com a descrição da Crucificação de Cristo, de Albrecht Dürer, faz uma leitura que relaciona a gravura com a obra:

“(…)poder-se-ia dizer que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é, afinal, a gravura de Dürer posta em movimento e, tendo adquirido

vida própria, toma rumos inusitados, movendo-se por forças de tal modo humanas que se afasta do sedimento religioso enrijecido pela tradição e, por isso, enfraquecido em sua dimensão sagrada. Deste passo em diante, todos os segmentos posteriores estarão, em maior ou menor grau, sendo deslocados na direção do humano, onde razões desse mundo se imiscuem e são, via de regra, mais relevantes que as do outro.”

(BRIDI: 1998, p. 118)

O texto de Marlise não vem na edição que lemos, acompanhado da reprodução do quadro de Dürer, supomos que por motivos apenas devido às características gráficas do volume. Desse modo, resolvemos mostrá-lo aqui:



A leitura do primeiro capítulo de *O Evangelho de Jesus Cristo* nos leva a perceber quase que uma descrição metódica e detalhada da figura de Dürer, porém, observa, Marlise tal descrição não se faz sem uma intervenção interpretativa do autor, em razão tanto das características da linguagem literária, quanto das características intrínsecas da obra que escreveu:

“No processo de transposição da arte silenciosa e estática da gravura, feita por imagens, para a palavra literária, móvel e ambígua, vão-se incorporando novos significados aos convencionais que, tradicionalmente se vinculam a cada um desses elementos presentes na vasta iconografia acerca do tema através de comentários que, se efetivamente partem do estabelecido, vão passo a passo desconstruindo a visão sedimentada, para construir outra em seu lugar.”

(BRIDI: 1998, p. 116)

De certo modo, temos aí descrito o processo de ressignificação do Neo-estruturalismo Semiótico. O símbolo cristão da crucificação vai ganhando novo sentido à medida que o romance de Saramago o vai descrevendo, até que por fim, se livra dele, para contar a vida de Cristo, ao seu modo, e volta a ele, para recompor um ciclo, ressignificativo, de discussão e reinterpretação do símbolo inicial.

A obra de Saramago revisita a história do homem que deu origem ao Cristianismo, mostrando como pode ser muito tênue a separação entre o divino e o humano. Se levado em conta o fato de que o autor tinha uma postura de ateu, essa história recontada só pode ir na direção da dessacralização do mito. Salma Ferraz em *As Faces de Deus na Obra de Um Ateu* (2003) comenta acerca desse direcionamento.

“A temática de Deus se revela problemática e problematizadora em sua obra. Isto é conseguido pelo escritor através da utilização constante da paródia, da ironia, da alegoria, da simbologia, da intertextualidade, da polifonia, da auto-referencialidade, da auto-reflexividade e da carnavalização. Este projeto estético de revisitação irônica e crítica da Primeira Pessoa da Trindade extrapola os limites da Literatura Portuguesa, uma vez que reavalia literariamente uma figura sem a qual não se pode entender o Ocidente: Deus” (FERRAZ: 2003, p. 205)

Salma Ferraz ainda observa a situação da figura do Deus na obra, que ganha uma significação mais humana, no sentido de histórica, e menos inacessível aos problemas e vícios da vida terrena :

“(…) se o Demônio nunca mais foi o mesmo depois do Paraíso Perdido de Milton, Deus também não será o mesmo depois de *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*”
(FERRAZ; 2003, p. 205)

O Diabo, na obra de Saramago, tem, ainda segundo Salma Ferraz, um “caráter dominador do diálogo, provoca a palavra e leva seu interlocutor ao desespero. O autor implícito deixa seus vestígios na sua fala para revelar também sua aversão a Deus:”(Op. Cit, p. 167):

“Sim, se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, uma para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco (...) Deus não vive, é. Nessas diferenças não sou entendido, mas o que te posso dizer é que não gostaria de me ver na pele de um deus que ao mesmo tempo guia a mão do punhal do assassino e oferece a garganta que vai ser cortada... Não tenho deus, sou como uma das minha ovelhas. Ao menos dão filhos para os altares do Senhor, E eu digo-te que como lobos uivariam essas mães se o soubessem.”

Na obra, Jesus acaba se vendo entre dois pólos inconciliáveis, de um lado um Deus ávido de glória e que para tal intento planeja inclusive sacrificar seu filho homem, de outro lado um demônio humanizado que busca até mesmo a aproximação com Deus para evitar mais mortes. Com certeza é uma das obras que mais subverte o sentido original de Deus e do Diabo, e ainda, confere a Jesus um sentido diferente do pregado pela Igreja. Inversão de significados, o mundo às avessas, ironia moderna, neobarroca, colocando em discussão a religiosidade diante do mundo atual.

Nesse sentido alguns objetos simbólicos e míticos da vida de Cristo são redimensionados numa nova interpretação da sua origem. A

tigela, que ao fim, passa a ser o Santo Graal, os presentes dados pelos Reis Magos, que não são reis nem magos, e que presenteiam apenas com queijo, leite e pão. A cruz que apresenta na sua materialidade de objeto de sacrifício, de martírio. O vinho que abastece a necessidade de bebida de uma orgia dionisiaca. A ação de Pilatos ao lavar as mãos “como era seu costume depois dos julgamentos”.

O episódio de Lázaro é tratado também de forma singular. Lázaro, apresentado como irmão de Marta, prostituta, com que Jesus se deita. Lázaro sofre pela situação da irmã, Jesus então o “cura” retirando de seu coração o sofrimento. Dias depois, Lázaro morre, Marta busca Jesus, este tenciona ressuscitá-lo, mas Maria de Magdala interrompe o gesto miraculoso: “Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar”.

O episódio de Lázaro se liga ao do enforcamento de Judas Iscariotes. Este que se tornou traidor porque se “apresentara voluntário para que pudesse ser cumprida a derradeira vontade do mestre”, se enforca no caminho pelo qual Jesus preso passará. Ao ver o discípulo enforcado, Jesus pede aos soldados romanos que o desçam da corda e vê seu rosto ainda quente, pois morrera há pouco:

“(...) então pesou Jesus que podia, se quisesse, fazer a este homem o que a Lázaro não fizera, ressuscitá-lo, para que visse a ter, noutro dia, noutro lugar, a sua própria e irrenunciável morte, distante e obscura, e não a vida e a memória intermináveis duma traição.”

Em toda esta obra de Saramago o poder de Deus é relativizado em função de seu projeto de glória, apresentado como marcado por uma certa mesquinhez que só a um deus é concedido ter. Por outro lado o diabo, cômico de sua situação de inferioridade, faz nos tempos em que fica ao lado de Jesus, sua principal atividade, aquilo que verdadeiramente ele sabe fazer, convencer. Jesus, porém, na hora da morte, na cruz, vê a figura de Deus surgir no céu e se sente logrado: “Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro para o sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e subindo-lhe à lembrança do

rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-me, porque ele não sabe o que fez.”

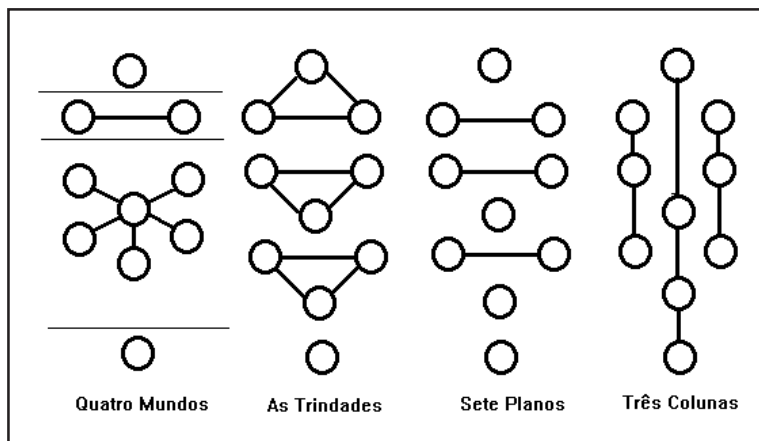
Inversão completa de significados. Deus é que não sabe o que fez. Na cena do nevoeiro, Jesus fora levado em companhia do Diabo à presença de Deus. Este mostrou-lhe o plano de glorificação de seu nome, que incluía inúmeros martírios. O romance desfila por algumas páginas os nomes e os modos como muito santos e mártires da igreja foram mortos. Agora, no final, Jesus, compreende o sentido daquela infundável lista e se penitencia por ter sido levado a fazer parte daquele plano, pede aos homens que perdoem Deus.

4. A Árvore da Vida

A árvore da vida é um símbolo cabalístico, de certo modo, é a própria cabala. Figura diagramática constituída por círculos que se interligam por caminhos, cada círculo e caminho representando uma “emanação divina” ou uma forma de conhecimento. Os círculos são em número de 10, embora se sugere em alguns trabalhos cabalistas existência de um décimo-primeiro (denominado Daat) que seria algo “inconhecível”. Interligando os dez círculos, chamados de “Sefirot” estão 22 caminhos, cada um correspondendo a uma das letras do alfabeto hebreu. O estudo da árvore da vida em toda a sua significação constitui um dos elementos esotéricos mais importantes da antiga alquimia, bem como da ciência secreta do estudo dos textos sagrados da Torá.

“Quando os cabalistas falam de atributos divinos, e de sefirót, descrevem o mundo secreto sob dez aspectos; quando, por outro lado, falam de nomes e letras divinas, operam necessariamente com as vinte e duas consoantes do alfabeto hebraico, no qual a Torá é escrita, ou, como eles o teriam formulado, através do qual a essência secreta da Torá foi tornada comunicável. Várias maneiras de resolver esta aberrante contradição foram tentadas. Uma explanação foi que, dado o fato de as letras, e sefirót serem configurações diferentes do poder divino, não podem ser reduzidas a uma identidade mecânica. O que é significativo para nossos propósitos neste momento, é a

A árvore da vida pode ser dividida em vários planos e sub-estruturas, em que grupos de sefirót e de caminhos são interligados. Assim temos a divisão da árvore em “Quatro Mundos”, em “Trindades”, em: “Três Pilares” e em “Sete Planos”. Podemos apreender basicamente essas divisões pelos diagramas abaixo:



“A árvore de Sefiroth encontra-se no coração da cabala, e é o seu símbolo mais representativo e multifacetado. Os Sefiroth são os dez números primordiais que, combinados com as vinte e duas letras do alfabeto hebraico, representam o plano da criação de todas as coisas superiores e inferiores. São os dez nomes, atributos ou poderes de Deus, e formam um organismo palpitante e que se chama o ‘rosto místico de Deus’ ou o ‘corpo do universo’. Assenta nos três pilares da misericórdia (direita), da severidade (esquerda) e do equilíbrio central. O pilar central forma a espinha dorsal através da qual o orvalho divino flui para o ventre. Na criação, apenas são visíveis os efeitos dos sete Sefiroth inferiores, já que a tríade superior atua fora do tempo e para lá da compreensão. No sistema dos quatro mundos, corresponde ao mundo da luz divina (aziluth), separado pelo véu das duas tríades inferiores do mundo do trono (beriah) e do mundo dos anjos (yezirah). O Sefira mais baixo, Malchut, é identificado como Assia, o protótipo espiritual do mundo material.”

(ROOB: 1997, p. 310)

Desse modo a árvore da vida se apresenta como o principal símbolo da cabala, uma vez que além de ser abrangente como alegoria de uma série de conceitos, também se desdobra em vários outros arranjos simbólicos.

Não pretendemos aqui, desenvolver um tratado de cabala, nem tampouco oferecer um manual de iniciação, antes, pelo contrário, intentamos aqui relacionar o símbolo da árvore da vida com as três obras que até agora estivemos apresentando o resumo do enredo e da fábula, bem como apontando algumas características gerais sobre essas mesmas obras.

Partiremos do pressuposto de que as três obras literárias em questão (*Paraíso Perdido*, *Fausto* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*) compõem um panorama interpretativo do Cristianismo, cada qual apresentando um dado particular que redimensiona a visão original de alguns aspectos da religião Cristã. Se Milton já dava ao Diabo uma relativa condição de nobreza e decisivo destaque na ação, se Goethe nos apresenta um demônio que viaja com o herói pelos mais diferentes lugares, Saramago inverte quase que totalmente a relação entre Deus e o Diabo.

Winfried Nöth comenta sobre a necessidade de uma Semiótica da Magia para o estudo dos símbolos esotéricos:

“Magia é um processo semiótico. O signo mágico pe um signo humano usado com a intenção e a promessa de obter uma influência imediata sobre o mundo dos objetos, enquanto na nossa vida cotidiana o signo atua como mediador entre os mundos mentais e o mundo dos objetos, o mago pretende que seus signos tenham o poder de causar transformações e efeitos imediatos no mundo não-humano. O racionalismo da modernidade quis desmascarar a magia como uma falácia semiótica ou até mesmo como um grande erro da civilização, mas o pensamento mágico conseguiu resistir à sua desconstrução analítica e até encontrou um novo reconhecimento na era pós-moderna.”

(NÖTH: 1996, p. 32)

Escolhemos, pois, no método do Neo-estruturalismo Semiótico, o símbolo da árvore da vida, já que inquestionavelmente esse símbolo também apresenta uma visão de Deus e de gênese do universo que em muitos pontos se contrapõe ao Cristianismo, enquanto em outros o

fundamenta. Como as três obras literárias e o símbolo cabalista tratam de questões gerais próximas, resolvemos que seria possível relacioná-los, o fizemos, e descobrimos aspectos interessantes que ressignificam tanto a árvore da vida quanto as três obras. É o que buscamos agora demonstrar, um tanto quanto apressadamente.

4.1. A ressignificação da árvore da vida no *Paraíso Perdido*

John Milton viveu um dos períodos mais conturbados da história inglesa, o período que antecede à revolução gloriosa, o período do governo de Cromwell, do qual Milton foi ativista, para depois se decepcionar. Em 1660, Milton fora preso quando da restauração do governo do rei Carlos II, mas depois de algum tempo anistiado, cego já estava desde 1652, e na juventude, em 1632, desistira da idéia de ser clérigo por não concordar com o modo como a Igreja se organizava na Inglaterra. Uma vida relativamente atribulada como fora seu tempo. Seu *Paraíso Perdido*, de certa forma, traduz literariamente um pouco dessa confusão de sua época.

Se atentarmos para a estrutura da árvore da vida, notaremos a questão que envolve a quase-sefiró Daat, a inconhecível, que representa, segundo a maioria dos textos cabalísticos que pesquisamos, o conhecimento:

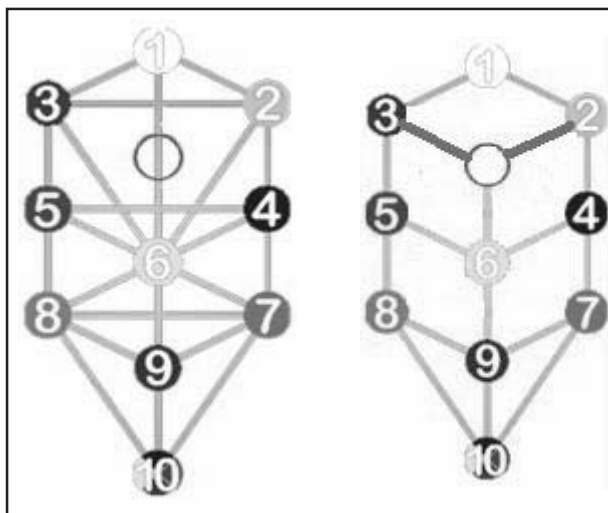
“(...) porquanto a palavra Daath significa conhecimento de um tipo especial. É o conhecimento, no sentido bíblico, de Adão conhecendo Eva e de Eva conhecendo Adão. Portanto, Daath é ao mesmo tempo o ato exterior e a experiência interior do partilhar. É a união na qual cada parte é simultaneamente ativa e passiva na busca de realização.

Vista do plano da Terra (e do décimo ramo da Árvore), Daath paira sobre o abismo, na fronteira entre os Mundos da Criação e da Formação. Aqui, a alma e a mente tocam-se e compartilham uma relação amistosa. Daath encontra-se também entre os ramos da Sabedoria Criativa e da Compreensão receptiva, e defronta-se com a Coroa do Ente Supremo.”

(HELLER: 1995, p. 185)

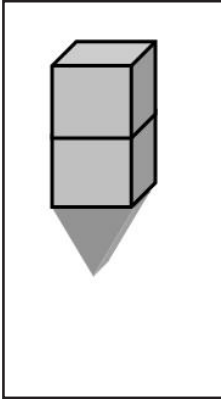
Se, de certa forma, o tema central do *Paraíso Perdido*, enquanto poema épico-cristão é a queda do homem e sua expulsão do paraíso,

representados por Adão e Eva, nossa árvore da vida, aqui, relativa ao livro de Milton, inclui visivelmente a esfera de Daat. E, como se levamos em conta que o causador da queda do homem foi Satã, na nossa árvore, Daat representará Satã, que enquanto Lúcifer era a figura mais importante da hierarquia celestial após Deus.



Na figura do lado direito da página, temos a árvore da vida em sua estrutura original, com Daat aparecendo apenas como uma possibilidade entre as sefirot, e as relações dos 22 caminhos definidos pelas dez sefirot. Na figura da esquerda, tornamos Daat - mas sem número - como uma esfera que interage com as vizinhas, modificando substancialmente os caminhos. Destacamos que alguns dos caminhos possíveis com a inserção de Daat, dá à figura da árvore da vida uma representação tridimensional, como se fossem dois cubos empilhados sustentando-se sobre um cone quem tem como único ponto de apoio a décima sefirot, que representa a Terra.

Agora renomearemos as novas sefirot com personagens e conceitos importantes do poema de John Milton, sabendo já que Daat, em nossa nova árvore da vida é Satã / Lúcifer.



Esta árvore da vida da obra miltoniana agora sugere uma nova divisão de suas partes. Dois cubos e um cone invertido. Cada um dos dois cubos representará um mundo com dimensões e características próprias: o Celestial, o do Paraíso (Jardim do Éden). O cone invertido representará o mundo infernal.

No primeiro cubo, o Celestial, identificaremos em cada vértice uma esfera ou sefirot; são, pois, 7 esferas visíveis e uma oculta (a inferior, na parte de trás do cubo). Cada esfera designará uma personagem ou conceito da obra. Assim temos que no mundo celestial do *Paraíso Perdido*, tendo correspondendo a Kether (sefirot 1) a figura visível de Deus, no vértice contíguo, à frente, colocamos Jesus, que surge na obra como resposta divina à queda do homem. Jesus, no caso, tem como grande missão o transformar-se em homem e resgatá-lo do pecado original:

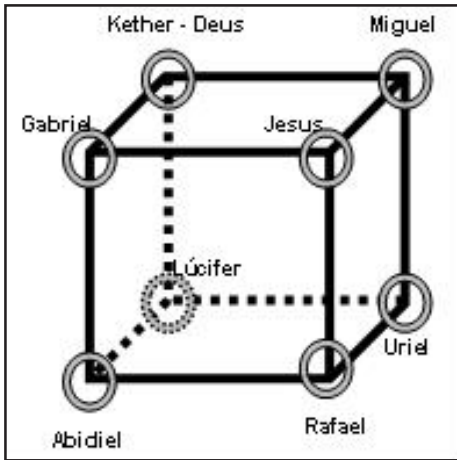
“O homem, perdido e morto no pecado,
Falido devedor, nada possui
Que em sacrifício de expiação of’reça.
Eis-me a mim pois: - e, pela dele, toma
A minha vida; em mim teu furor ceva;
Vinga-te em mim, como o fizeras no homem.”
(C. III)

Quatro esferas (vértices) de nosso cubo celestial serão ocupados pelos arcanjos que têm como missão guerrear contra as legiões de Satã e proteger o paraíso da entrada deste, são eles: Gabriel, Rafael, Uriel e Miguel. Um vértice é ocupado por Abidiel, Serafim, que de início segue Satã, mas ouvindo as razões de sua revolta, rebela-se voltando-se a Deus:

“Ele, posto que só, guardou sem mancha
Sua lealdade, seu amor, seu zelo.
Eis foge deles, indo largo espaço

Entre mofas e ultrajes dos perjuros;
 Mas ele superior afronta o p' rigo, -
 E com desprezo audaz retorque insultos,
 Virando costas às soberbas torres
 A destruição já pronta destinadas.”
 (C.V)

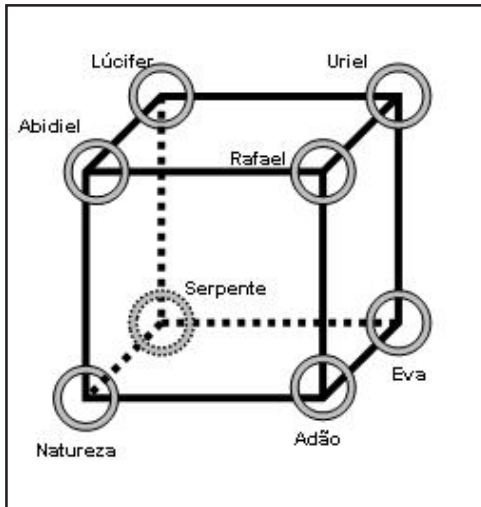
Colocaremos no vértice oculto, aquele que fica por detrás, na parte inferior, Lúcifer, antes da queda, o arcanjo rebelde. Corresponderia na árvore original à Daat, só que agora, como nossa árvore se transformou em cubos numa pilha, a árvore se vê acrescida de mais duas esferas, que correspondem aos vértices ocultos dos cubos. Lembramos que como os cubos estão sobrepostos, a base do primeiro cubo, corresponde, ou compactua da superfície superior do segundo cubo, de modo que as esferas nessas duas superfícies sobrepostas, serão as mesmas. Se na árvore original, Daat, para nós corresponderia à Lúcifer, agora ele foi colocado no vértice oculto do primeiro cubo, e seu lugar agora está ocupado por Jesus.



Ao lado dos vértices (esferas) Kether/Deus e Jesus estão os dois arcanjos que guerrearam contra as hordas revoltosas de Lúcifer, e que com o apoio decisivo de Jesus, expulsam e derrotam os revoltosos (Canto VI).

A base do cubo é formada por Uriel que tinha que montar guarda na frente do Paraíso e acabou enganado pelo Diabo e Abidiel, Serafim que abandonou Satã e lutou ao lado dos arcanjos e de Jesus. Rafael, entre os dois vértices, é o narrador dos fatos ocorridos antes da criação do homem a Adão e Eva, assim como também, instrui a ambos acerca do pecado do fruto proibido. Esta base forma também a parte superior do segundo cubo. Na base desse segundo

cubo estão Adão, Eva e a Natureza do Paraíso nos vértices visíveis, e no vértice oculto, contíguo à linha de Lúcifer, está a Serpente.



Terminando a estrutura de nossa árvore da vida no *Paraíso Perdido*, temos o ponto final, que, ao nosso ver, é o Inferno, colocado por Milton numa posição espacial inferior, haja vista a escadaria que Satã sobe até chegar aos portões guardados pelo Pecado e pela Morte. O poema termina com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

Em termos de organização estrutural de

nossas esferas nessa nova árvore, temos agora quatro e não três pilares. Assim ao lado dos pilares da Misericórdia, do Equilíbrio e da Severidade (cf. Heller), temos um pilar oculto formado pelas esferas Kether (Deus visível), Lúcifer e Serpente. É o lado oculto, mal que existe porque existe o bem. Nossa árvore ganha assim um sentido barroco. O pilar da Severidade se vê agora constituído por Gabriel, Abidiel e a Natureza. Gabriel, o arcanjo da anunciação, Abidiel o Serafim que se rebela contra Satã e a Natureza estariam assim ligados pela severidade. Severo fora Gabriel na luta contra os demônios, assim como Abidiel, incorruptível, e a Natureza severa se colocará ao absorver entre seus elementos o conceito de Morte, advindo da queda do homem. O pilar da Misericórdia, aqui é constituído por Miguel, Uriel e Eva. Pilar aparentemente mais frágil em sua “severidade”, mais flexível. Miguel foi colocado em confusão pelas hordas demoníacas no canto VI do *Paraíso Perdido*: “Então Satã, que prodigiosas forças / Naquele dia em si tinha provado / Sem anjo achar que lhe impedisse o pulso” (C.VI). Abidiel que agora formava sob o comando de Miguel lutava bravamente sem conseguirem vencer as legiões infernais. E Eva, o ponto mais frágil na estrutura do

pilar, enganada que fora pela serpente. O pilar do equilíbrio contém Jesus, Rafael e Adão. Jesus, o que se tornará homem para resgatar o pecado original, Adão que ao cair, conhece a morte. Rafael, intermediário é o arcanjo que mais se aproxima dentre as figuras divinas de Adão e Eva, para narrar-lhe os fatos dantes acontecidos.

As trindades na árvore da vida original são em número de 3, a tríplice trindade. Na nossa árvore da vida do Paraíso Perdido nos temos uma tríplice quadratura formada pelas bases e superfícies superiores de cada cubo. Esses quadrados, por sua vez, quando cruzando-se linhas entre os quatro vértices de cada superfície, formando ali quatro triângulos (dois contíguos e dois superpostos), de maneira que temos 12 trindades, 4 para cada superfície, assim dispostos:

- 1) Quadrado Superior: Kether (Deus), Jesus, Gabriel e Miguel:
 - a) triângulo 1: Kether (Deus), Jesus, Gabriel (da Anunciação);
 - b) triângulo 2: Kether (Deus), Jesus, Miguel;
 - c) triângulo 3: Kether (Deus), Miguel, Gabriel;
 - d) triângulo 4: Miguel, Jesus, Gabriel (da vitória na guerra sobre os demônios).
- 2) Quadrado Intermediário: Rafael, Uriel, Abidiel e Lúcifer:
 - a) triângulo 1: Lúcifer, Abidiel, Uriel (engano e dissidência);
 - b) triângulo 2: Rafael, Uriel, Abidiel (fidelidade a Deus);
 - c) triângulo 3: Abidiel, Rafael, Lúcifer (engano e dissidência);
 - d) triângulo 4: Lúcifer, Rafael, Uriel (logro de satã)
- 3) Quadrado Inferior: Adão, Eva, Natureza e Serpente:
 - a) triângulo 1: Natureza, Adão, Eva (do Paraíso);
 - b) triângulo 2: Serpente, Natureza, Eva (logro de Eva);
 - c) triângulo 3: Serpente, Adão, Eva (Queda por Amor);
 - d) triângulo 4: Serpente, Adão, Natureza (expulsão e incorporação da morte à Natureza).

Na árvore original temos 4 mundos, agora na nossa árvore do Paraíso Perdido temos 2 cubos, cada qual formando um mundo, o Celestial e o do Paraíso, abaixo, o cone invertido do Inferno.

Na árvore original tínhamos 7 planos, aqui são apenas 4, sendo que 3 deles correspondem a cada um dos quadrados já descritos, e o

quarto é o plano infernal, unidimensional, representado pelo ponto onde finda o cone.

Ligando todas as esferas temos as linhas que formam as arestas dos cubos e do cone triangular. Na árvore original da cabala eram 22 caminhos correspondendo a cada uma das letras do alfabeto hebreu, aqui, na nossa árvore, temos 24 arestas, que por sua vez correspondem a cada uma das 25 letras que podem representar o alfabeto inglês, observando que a 25.^a é o ponto final do cone também, o qual representamos pela letra Z.

Assim, pudemos ligar uma estrutura originária da cabala judaica com uma articulação da estrutura do poema de John Milton e, ao que nos parece, uma observação acurada das relações que aqui propomos, mostrará tanto elementos interpretativos do poema, quanto ressignificativos dos símbolos em questão.

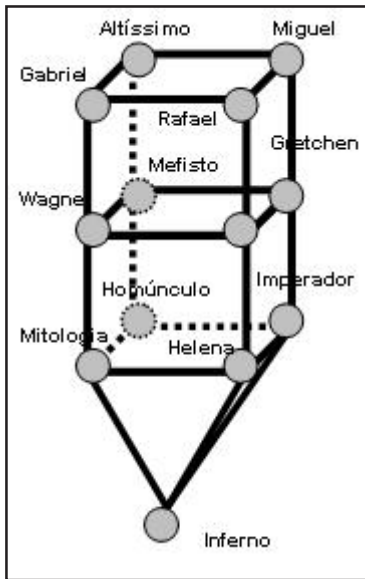
4.2. A *Árvore da Vida no Fausto*

O Fausto de Goethe já tem como personagem principal um velho alquimista que faz um trato com o demônio. Portanto, ao relacionarmos a estrutura da obra com a árvore da vida, estamos, em certo sentido, fazendo aferições a partir do contexto da personagem. Em *Fausto*, a relação Deus / Diabo é já referente ao nosso mundo, Fausto representa o homem ocidental com sua civilização construída com base religiosa no Cristianismo. A companhia de Mefistófeles leva o herói às mais diferentes situações em tempo e espaço, e o próprio demônio se vê por vezes atribulado com essas situações. Companheiros de viagem, mas por motivos diversos, um em busca da satisfação na vida, o outro querendo a alma do “amigo” como prêmio pelos seus esforços e reconhecimento de seu poder sedutor. Ao fim, quando Fausto sobe aos céus e recebe além do perdão de Deus, o perdão de sua amada terrena, Margarida (Gretchen), temos um final que embora feche o ciclo fabular da obra, não encerra, porém, os significados que ficaram em aberto acerca de sua condição humana e profana. Se, em Milton, arcanjos, anjos e homens são enganados pelo demônio, aqui, o velho alquimista consegue retirar do poder do demônio suas satisfações terrenas e, depois, é salvo, pois o divino consegue ludibriar o demoníaco em suas pretensões

por meio de uma “brecha no contrato”, digamos, assim, que permite, mas não justifica de todo a salvação e o perdão recebidos.

Nossa árvore da vida para o Fausto continua sendo tridimensional, como a de Milton, formada por dois cubos e um cone triangular invertido. Porém, os personagens e conceitos são outros, com relações implícitas entre eles também diferentes.

O primeiro cubo, o superior, será composto por dois planos, o primeiro plano é o das personagens celestiais (O Altíssimo e os três arcanjos: Gabriel, Rafael e Miguel), o segundo plano, chamaremos de o mundo imediato de Fausto, constituído pelo próprio Fausto, pelo seu amor na Terra (Gretchen), pelo seu assistente (Wagner) e por Mefistófeles.



O segundo cubo tem por parte superior o segundo plano, já descrito, e como base o que chamaremos de plano circundante ou segundo plano de Fausto, que compreende seu segundo amor, a grega Helena, pelos personagens mitológicos (todos à exceção de Helena, inseridos numa única esfera, a esfera mitológica), pelo Imperador e sua corte e pelo Homúnculo, que como Mefisto e Fausto, interage com as personagens da esfera mitológica.

Por fim, no ponto de base do triângulo invertido, o Inferno, para onde Mefistófeles pretende levar a alma de Fausto após sua morte.

Os pilares dessa árvore são também sintomáticos da estrutura da obra goethiana. Por trás, na linha pontilhada temos o pilar formado pelo Altíssimo, por Mefisto e pelo Homúnculo. Deus que criou a vida, Mefisto que quis ocupar o lugar divino e o Homúnculo, criação da ciência humana. O desejo da ciência em imitar o dom divino de criar vida, intermediando-os (Deus e a Ciência), o Diabo. No pilar oposto na diagonal a este, está o formado por Rafael, Fausto e Helena. Aqui, o

amor idealizado de Fausto, que o leva a transcender espaço e tempo em busca de sua realização. Um outro pilar é o formado por Miguel, Gretchen e o Imperador. Neste pilar estão colocados o desejo de satisfação de amor na terra e o de glória de Fausto. O último pilar é o formado por Gabriel, Wagner e os Personagens Mitológicos, é o pilar da alquimia em busca de ligação entre os mundos visível e invisível, real e mitológico.

As trindades obedecem a um padrão irregular. No primeiro plano temos apenas em destaque a trindade dos arcanjos que abrem o Fausto após o prólogo. Esta trindade anuncia a chegada do Altíssimo. No segundo plano temos as trindades formadas por:

a) Fausto, Gretchen, Wagner: que representa o amor faustiano e possessivo por Margarida, e a insatisfação de Fausto para com a ciência de seu tempo;

b) Mefisto, Fausto, Gretchen: por meio do demônio, Fausto consegue seu intento de posse do amor de Gretchen;

c) Mefisto, Fausto, Wagner: o poder do demônio e o poder da ciência;

d) Mefisto, Wagner, Gretchen: o poder do demônio agindo sobre o amor e a ciência.

No último plano apenas uma trindade se destaca, a formada por Personagens Mitológicos, Helena e o Homúnculo: o mundo fantástico e o mitológico, só possível de acesso com o auxílio de Mefisto e de Wagner.

Duas trindades interplanos se formam, a que se compõe de Altíssimo, Mefisto e Fausto e que dá motivo a todo o enredo: a posse da alma de Fausto e em contrapartida, mais embaixo na árvore, a formada por Gretchen, Imperador e Homúnculo: o amor, o poder e a ciência.

O objetivo de Mefistófeles é levar a alma de Fausto, porém é a relação entre as duas trindades interplanos que garante a salvação de Fausto. Ao deixar de pensar na glória, no poder, no amor e desejar o bem para o povo, Fausto está se transferindo da influência da primeira trindade interplano, para a segunda, que permite o confronto entre Mefisto e o Altíssimo, solucionando-se a questão em favor da recuperação da alma de Fausto. Entre Fausto e o Inferno, na nossa árvore está Helena, que é o amor vindo do mundo mitológico, idealizado, irreal, e não cristão, mundo ao qual Mefistófeles não tem pleno domínio,

e no qual inclusive se sente incomodado e deslocado. Entre Fausto e o Altíssimo existem dois caminhos, um que passa por Mefistófeles, outro que se dirige por Rafael. Este apenas participa da abertura da obra, Mefisto, por outro lado, é ao lado de Fausto, o principal personagem da obra, apenas deixando as coisas que o levam para baixo, pode o herói se aproximar da salvação. Observe-se, porém, que apenas no final Fausto se preocupa com isso, passando quase toda a obra em busca da satisfação de seus desejos pessoais.

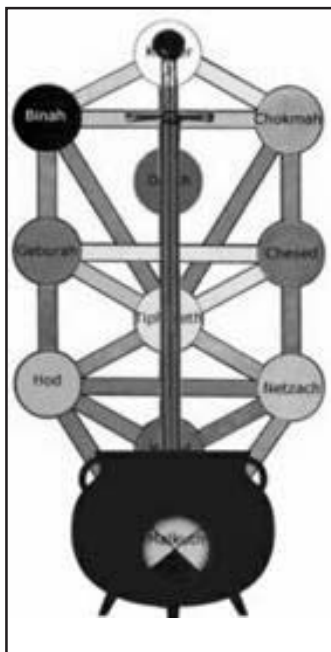
Essa estrutura parece dicotômica, dualista, baseada em duas grandes forças: o bem e o mal. O mal representado por Mefisto e pelos desejos pessoais de Fausto domina toda a ação, é uma força ativa. O bem, por outro lado, é passivo, e só age ao final, por meio de uma reinterpretação dos fatos segundo interesses discutíveis, o que relativiza esse bem. Porém, ainda existe a ciência, que Fausto renega por desacreditar de sua capacidade, mas que surpreende por ser capaz de criar vida que até o Diabo duvida. A ida do Homúnculo para o mundo fantástico dos seres mitológicos é um sinal de que a ciência pode tornar-se tão fantástica quanto esse mundo, desafiando Deus na criação da vida.

4.3. A Árvore da Vida no Evangelho de Saramago

O romance de José Saramago exigirá para efeito de nossa comparação com a árvore da vida cabalística uma modificação no padrão que utilizamos para as duas obras anteriores (*Paraíso Perdido* e *Fausto*), tal modificação é no sentido de retomarmos o modelo original da árvore da vida, sem acrescentar o Daat, e sem transformar esse acréscimo em motivo para vê-la como uma estrutura tridimensional. Desse modo, no lugar de dois cubos e um triângulo invertido, voltaremos à forma original da árvore da vida. De certo modo isto pode parecer surpreendente, quando não, para alguns até contraditório, uma vez que das três obras que nesse estudo analisamos, sem dúvida que a de Saramago tem o tom mais sacrílego, aliás, mais dessacralizador, portanto, era de se supor, que nesse nosso estudo, esta seria a obra que mais se afastaria do modelo original de árvore da vida.

Isto não acontece por dois motivos, o primeiro é resultado de um caráter interpretativo ou ressignificativo que aqui utilizamos, de modo

que se nas obras de Milton e de Goethe utilizamos uma estrutura que propõe a tridimensionalidade por meio do efeito da perspectiva, e se levamos em conta que estas duas obras têm caráter de texto poético (Milton fez um poema épico-cristão e Goethe um poema dramático) ao passo que a obra de Saramago é um romance, entendemos que para marcar essa modificação, usamos a eliminação da tridimensionalidade e da perspectiva como parâmetros estruturais desses textos poéticos em favor da bidimensionalidade como marca diferencial do texto em prosa. Não queremos com isso sugerir qualquer superioridade de uma linguagem sobre a outra, mas apenas utilizar estruturas de características diferenciadas nesse caso para justamente marcar essa distinção de forma e de gênero. O segundo motivo é que a dessacralização do mito religioso cristão é levada a tal ponto por Saramago na obra em questão, que de certa forma, uma estrutura bidimensional em lugar da perspectiva e da tridimensionalidade já indicaria a negatividade da possibilidade da transcendência ou da ascendência espiritual no sentido religioso cristão como marca dessa dessacralização.



Ao lado uma representação da árvore da vida que figura uma espada enfiada num caldeirão mágico, sua origem é alquímica. As esferas estão com os nomes das sefirot em hebraico, como originalmente dever ser. Vemos ainda, Daat, mas sem nenhum caminho perpassando a esfera, apenas a espada lhe sobrepõe a lâmina.

Para representação da obra de Saramago adotamos árvore da vida semelhante. Agora substituímos cada nome de sefirot por algum personagem ou conceito significativo do *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

O personagem principal e suposto narrador / autor da obra é alguém que está no tempo presente (século XX) e com conhecimentos de história busca entender

os fatos com os supostos olhos de uma pessoa comum e simples. Valéria Oliveira Alves chama-nos a atenção para este aspecto do narrador:

“(…)nos mostra que o narrador está nos dias de hoje e pode, através do seu conhecimento histórico, olhar e analisar os fatos contados a partir do nosso contexto social e cultural atual. Sua reflexão sobre a história que conta leva em consideração tudo o que já foi estudado nas ciências humanas atualmente (na Psicologia, no caso do trecho citado) . Seu olhar é um “olhar moderno”.

“O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável.” (Saramago, pág. 131, grifos meus)

Observamos nesse trecho a posição em que o narrador se coloca (junto ao leitor) no tempo presente (além do advérbio temos o tempo verbal) e seu olhar sobre os “antigos tempos”, isto é, o passado da sua história contada.

O narrador não usa nenhum recurso para aproximá-lo das cenas como testemunha, faz questão de deixar clara sua posição no presente. Mais à frente veremos que este será um ponto importante na relação autor-narrador”

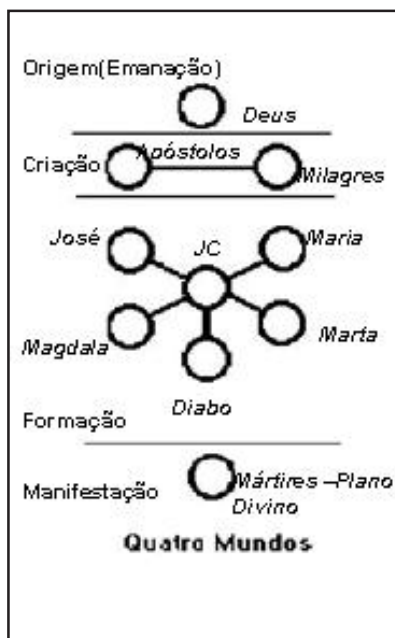
(SOARES: 2005)

Tomando por base que o personagem principal da obra é Jesus Cristo, que embora o título faça a sugestão de que o narrador devesse ser o próprio Cristo, mas que existe uma diferença entre o narrador e a personagem principal em termos históricos e ficcionais, colocamos Cristo numa posição central na obra, na sefirot de *Tipheret*, ou a Beleza, a sexta sefirot:

“É o número seis, denominado Beleza e, não raro, O Rei, o qual ilustra ‘o mundo do coração’, onde a luz se transforma em amor radiante e este, por sua vez, em vida. Singularmente, e por inúmeras boas razões está em contato direto com todos os demais ramos da Árvore, exceto o último: nosso planeta terra.”

(HELLER: 1995, P. 64)

A árvore da vida cabalística, como já vimos, costuma ser dividida em quatro mundos (Origem ou Emanação, Criação, Formação e Manifestação), adotaremos essa divisão para efeito de colocarmos os personagens e os conceitos na árvore do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*:



No mundo da Origem ou da Emanação colocamos a figura de Deus, o deus da obra de Saramago, cuja posição superior indica uma postura ditatorial, desejoso de glória e que para atingir tais fins arquiteta um plano de derramamento de sangue por inúmeros mártires, a começar pelo seu próprio filho. No mundo da Criação, colocamos os apóstolos e seus primeiros discípulos, inclusive Judas que o trai - segundo o romance - atendendo aos pedidos do próprio mestre para que o plano traçado por Deus se cumprisse, e o seu conjunto de milagres que, no entanto, em Saramago, são todos, em maior ou menor grau, dessacralizados, como

a ressuscitação de Lázaro, cabendo mais aos comentadores e à interpretação popular a criação dos mitos de seus milagres. No mundo da formação estão as personagens que efetivamente participaram da vida mais intensamente de Cristo, pela proximidade, pelo envolvimento. São elas, José e Maria, seus pais - no romance, José mantém relações sexuais com Maria para que esta conceba a Jesus; Maria de Magdala (Madalena) e Marta, mulheres com que Jesus tem relacionamento carnal e que o acompanham por amor; e, por fim, logo abaixo de sua esfera na árvore, o Diabo, que comparece travestido de mendigo misterioso, que lhe dá de presente uma tigela de barro, que ao fim e ao cabo, será o Santo Graal e que recolherá o sangue de sua crucificação. Diabo que

tenta argumentar com Deus acerca da necessidade de tão sanguinário plano, chegando mesmo a propor a reconciliação para com Deus, este, no entanto, recusa, pois é preciso que exista o mal para que o bem triunfe. Por último, o mundo da Manifestação, que representará na obra o conjunto de martírios planejados por Deus para que seu nome e sua Igreja conquistem a glória desejada no Mundo.

4.4. Apontamentos Finais

Buscamos nesse trabalho demonstrar como o símbolo cabalístico da Árvore da Vida, que dá origem a uma infundável série de interpretações, em sua maioria judaicas, mas também esotéricas, alquimistas e inclusive, cristãs (de caráter mais gnóstico) pode servir de contraponto comparativo com a estrutura de três obras cujo tema vem exatamente da simbologia cristã, do conceito de deus, de pecado, de salvação. Assim, abrimos a interpretação fechada das obras referidas em si mesmas, para mais do que um trabalho comparativo entre elas, mas delas também com um mundo simbólico religioso, místico que cerca e fundamenta o tema que lhes dá sustentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Valéria Oliveira. “O Limite entre Autor e Narrador em O Evangelho Segundo Jesus Cristo de José Saramago” em: *Sitedeliteratura* (www.sitedeliteratura.cjb.net), 2005.

BEZERRA, Paulo. “O Demônio Logrado” em: *Folha de S. Paulo, Caderno Especial de Resenhas*, p. 4, 13/12/1996. São Paulo.

BRIDI, Marlise Vaz. “O Evangelho de Saramago: A Paixão de Cristo em Perspectiva” em: LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago Segundo Terceiros*. São Paulo, Humanitas / FFLCH-USP, 1998, p. 111-130.

CARPEAUX, Otto Maria. “Prefácio” em: GOETHE, J.W., *Fausto*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

FERRAZ, Salma. *As Faces de Deus na Obra de um Ateu: José Saramago*. Juiz de Fora (MG) / Blumenau (SC), UFJF / Edifurb, 2003.

- FERREIRA SÁ, Luiz Fernando. “*Paraíso Perdido encontra a Cena: uma conversação Pós-Colonial*” em: John Milton Website (http://www.letras.ufmg.br/milton/port_critica), 2005.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto No Horizonte*. São Paulo, Hucitec/ EDUC, 1996.
- HELLER, Ann Williams. *Cabala: O Caminho da Liberdade Interior*. São Paulo, Pensamento, 1995
- HOUAISS, Antônio. “Prefácio” em: GOETHE, J.W., *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia / Edusp, 1981.
- KOHSCHMIDT, Werner. *História da Literatura Alemã*. São Paulo, 1967.
- LEWIS, C.S. *A Preface to Paradise Lost*. Oxford University Press, 1961
- NÖTH, Winfried. “Semiótica da Magia” em: *Revista USP*, n.º 31, *Dossiê Magia*. São Paulo, USP, set/out/nov, 1996.]. p. 30-41.
- ROBERTSON, A.H. “Prefácio” em: MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo, Clássicos Jackson, vol. XIII, 1960.
- ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo: O Museu Hermético*. Lisboa, Taschen, 1997.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.
- SCHOLEM, Gershom G. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates, vol. 128, 1978.
- SCHOLES, Robert & KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.

O HUMANITISMO E A PARÁBOLA DO VENCEDOR AS BATATAS

1. O Humanitismo e a Crítica:

O Humanitismo é uma espécie de filosofia criada pelo personagem Quincas Borba em Memórias Póstumas de Brás Cubas. Personagem pícaro, por um lado, mas antipícaro, por outro, Quincas é a caricatura do filósofo, perdido entre fabulações variadas advindas tanto do Determinismo quanto do Romantismo que precedeu ao movimento Realista, vai aos poucos desfilando seus pensamentos para Brás Cubas por meio de frases interpretativas de forma ambígua ou por meio de parábola. No romance posterior, Quincas Borba, que embora leva o nome do personagem, este morre logo no início, o que se propõe é a exemplificação do Humanitismo por meio do desenvolvimento narrativo ligado ao personagem Rubião. Ao final, vencido pela sociedade só lhe restou a loucura e a morte.

O Humanitismo é assim interpretado por alguns estudiosos da obra machadiana:

Para María de la Concepción Piñero Valverde:

“Mas, para voltar a *Quincas Borba*, será oportuno notar uma circunstância que, desde a concepção fundamental, parece aproximá-lo da obra de Cervantes. Refiro-me à sátira de algumas modas livrescas, sátira que em Cervantes atinge os romances de cavalaria e, em Machado de Assis, os manuais de doutrinação positivista. Efetivamente, como se sabe, as idéias de Comte rapidamente se espalharam entre a intelectualidade brasileira de fins do século XIX. É sabido que a oposição à monarquia e a proclamação de uma república de propósitos “positivos”, haviam sido inspiradas por esse ideário. Ao positivismo republicano se deveu também a tentativa de implantação de uma nova crença, a “religião da Humanidade”, evocadora do sistema de idéias de Quincas Borba, o Humanitismo.”

(VALVERDE: 2005)

Para Valentim Faccioli o Humanitismo pode ser entendido como:

“filosofia caricata e amoral (...) parece explicar - e no mesmo movimento satirizar e demolir, mediante a ironia estratégica de Machado de Assis - as práticas de Brás Cubas e sua classe, com justificações de uma filosofia falseada e caricata, cômica e ridícula, e ainda revestida de perversidade ameaçante contra os vencidos, pois, segundo ela: ‘ao vencedor as batatas’. Assim, parece que Quincas Borba, o ‘filósofo’, fornecendo pensamento e palavra e funcionando como espécie desclassificada e diminuída do ‘intelectual independente’ (e excêntrico) - a quem Brás Cubas leva e ao mesmo tempo não leva a sério - é capaz de explicitar sem meios termos a ‘justificação filosófica’ dos proprietários e suas práticas na sociedade de classes escravista.”

(FACIOLI: 2002, p. 137)

Roberto Ventura viu no Humanitismo de Quincas Borba uma forma de Machado de Assis se expor ao que parece a uma espécie de “tédio à controvérsia” em relação aos problemas e polêmicas políticas e culturais de seu tempo, como as que envolviam Tobias Barreto, Sílvio Romero, José Veríssimo, Oliveira Lima entre outros:

“Quincas Borba é o arauto do humanitismo, doutrina filosófica que reúne, em uma eclética paródia, fragmentos da teoria evolucionista e da ideologia liberal, como o direito do vencedor às ‘batatas’ conquistadas na luta pela existência, mesclados ao credo positivista, à lei dos três estados e à religião da humanidade. Com tal mistura filosófica, atacou o cientificismo da ‘geração de 1870’, o que explica parte da irritação que ambos os romances provocaram em Romero. Em Esaú e Jacó (1904) e Memorial de Aires (1908), as mudanças sociais e políticas trazidas pela abolição e a República forma tratadas de forma igualmente cética e irônica.”

(VENTURA: 1991, p. 106)

Roberto Schwarz vê, em consonância com as idéias até aqui expostas, uma relação entre a filosofia positivista comtiana e o modo como Machado entendia a sociedade brasileira do final do império:

“(...) Humanitismo, a mais célebre das filosofias machadianas. Como sugere o nome, trata-se de uma sátira à filosofia oitocentista de ismos, com

alusão explícita à religião comtiana da humanidade. Os raciocínios fazem pensar em mais outras filiações, já que em lugar dos princípios positivistas afirma a luta de todos contra todos, à maneira do darwinismo social. A própria guerra generalizada, contudo, não passa de ilusão, pois tem fundamento monista: Humanitas é o princípio único de todas as coisas, residindo igualmente nas partes vencida e vencedora, no condenado e no algoz, de sorte que não há perda alguma onde parecia haver uma desgraça. Daí que a dor não existe nem tem cabimento. ‘(...) substancialmente, é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração à lei de Humanitas’.”

(SCHWARZ: 1990, p. 155)

Transcrevemos a seguir o trecho do capítulo IV de Quincas Borba em que o filósofo expõe por meio da famosa parábola o sentido do Humanitismo:

— *Mas que Humanitas é esse?*

— *Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, — ou, para usar a linguagem do grande Camões:*

Uma verdade que nas coisas anda,

Que mora no visível e invisível.

Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo?

— *Pouco; mas, ainda assim, como é que a morte de sua avó...*

— *Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos.*

Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

— *Mas a opinião do exterminado?*

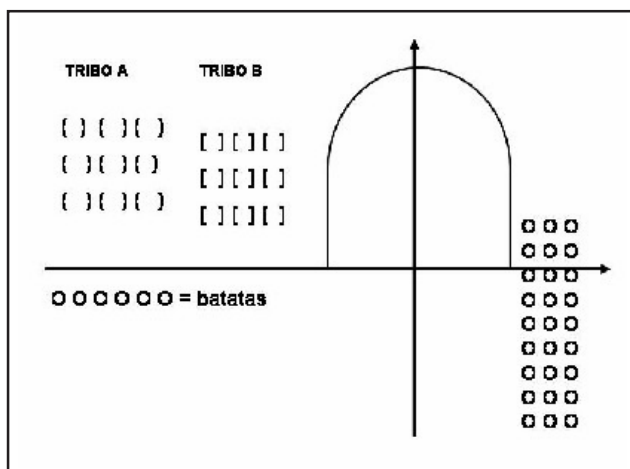
— *Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.*

— *Bem; a opinião da bolha...*

— *Bolha não tem opinião. Aparentemente, há nada mais contristador que uma dessas terríveis pestes que devastam um ponto do globo? E, todavia, esse suposto mal é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos. Nada se perde, tudo é ganho. Repito, as bolhas ficam na água. Vês este livro? É Dom Quixote. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino.*

2. Nossa Análise

Partiremos da parábola em si para montar um diagrama inicial da situação proposta por Quincas Borba, a de que duas tribos disputam uma exígua quantidade de batatas para seu suprimento ao sopé de uma montanha. A tribo vencedora conquista as batatas e a condição de ultrapassar a montanha para o outro lado, onde existem muitas batatas.



Pela nossa figura esquemática, podemos perceber que existe um desequilíbrio de simetria na distribuição dos recursos, do lado de cá da montanha poucas batatas e duas tribos, do lado de lá, muitas batatas e nenhuma tribo. Assim, em termos deterministas, existe um conflito entre os recursos do meio ambiente e as sociedades humanas, em que, muitas vezes os recursos não estão disponíveis nos locais em que se instalam tais sociedades, mas distantes, exigindo uma atitude itinerante. O segundo aspecto é que sendo os recursos do local insuficientes para duas tribos instala-se um conflito entre as sociedades. Nesse caso, temos um conflito no meio social. O terceiro aspecto é que as tribos guerrearam e vencerá aquela que souber melhor tirar proveito da situação de conflito, confirmando uma premissa darwinista de seleção e evolução das espécies em razão das situações criadas pelo meio ambiente e pelo meio social. A tribo vencedora conquistará não apenas a vitória como triunfo simbólico de sua superioridade, mas a fartura que está do outro lado da montanha.

Nessa nova situação, embora favorável ao grupo vencedor ainda estará uma situação de desequilíbrio ou de assimetria, uma vez que os recursos serão abundantes, isto é, existirá fartura de batatas em relação às necessidades do grupo sobrevivente, ou seja, seria o suficiente para duas tribos, mas apenas uma delas logrará sucesso.

A parábola apresentada parece se fundamentar num processo paródico do monismo de Haeckel, assim os conceitos de espontaneidade, evolução e finalidade parecem bem encaixados no discurso do filósofo Quincas Borba. Seria natural esse estado assimétrico, da qual a mônada (conceito de Leibniz) ou a monera (conceito de Haeckel) se originaria, no caso da parábola, a assimetria se dá entre as batatas e as tribos, assim, naturalmente surgiria a necessidade de solução do conflito assimétrico, cujo resultado final seria outro estado assimétrico, agora muitas batatas para pouca demanda, a fartura alcançada pelos vencedores. Haeckel estava convencido de que cada ser vivo revive seu passado ancestral biológico durante seu desenvolvimento, ou seja, conforme os conceitos que desenvolveu, a ontogenia recapitula a filogenia.

Em que se pese as contradições das idéias de Haeckel e sua fundamentação positivista e materialista, o fato é que a moderna física entende a assimetria como a possibilidade mais razoável até agora para o surgimento da matéria diante do equilíbrio inicial entre matéria e anti-matéria.

Alan H. Guth em *O Universo Inflacionário* nos explica essa necessidade da assimetria:

“(...) conforme explicou Weinberg, para conhecermos a bariogênese precisamos saber mais do que o mero fato de que o número bariônico não é conservado. Precisamo atender a duas outras condições:

1. As leis básicas da física têm de conter uma assimetria fundamental entre a matéria e a antimatéria.
2. As reações das partículas têm de ser lentas, em comparação com a expansão e o esfriamento do universo, de modo a não se alcançar densidades de equilíbrio.

Sem a primeira condição - uma assimetria fundamental entre a matéria e a antimatéria - , as reações das partículas tenderiam a produzir tanto bárions como antibarions. Só por sorte haveria um desequilíbrio no número de ambos e ainda assim não o suficiente para explicar o excesso de bárions observado.”

(GUTH: 1997, p. 91)

Neste sentido, a teoria de Haeckel ainda se sustenta nos princípios mais elementares, embora os seus desdobramentos, como a questão da geração espontânea, tenham caído em descrédito total.

Quando Quincas conclui que “*A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação.*” Está invertendo o significado do campo semântico dos termos fundado na relação entre a assimetria recorrente na Natureza, a evolução das espécies e os conflitos entre as sociedades e destas com a Natureza. A “paz” assume aqui a condição do equilíbrio, mas tal implica na impossibilidade de geração da vida, por contraditório que possa parecer. A seguir, Quincas comenta que após a vitória, a tribo vencedora passa a festejar e relembrar os feitos. Aqui, sutilmente, nos parece que Machado de Assis, por meio de seu filósofo caricato, nos propõe a discussão de outro aspecto filosófico teórico de seu tempo, a relação entre a História e o Mito.

A parábola narrada por Quincas não tem tempo e espaço definidos, ele é nos apresentada como uma típica parábola em que o tempo está suspenso e o espaço é qualquer um, desde que haja montanhas e campos. O fato de se falar de tribos que comem, ao que parece, apenas batatas, cria a ilusão de um passado distante, mítico.

Para Comte, pai do positivismo, a História estava, em certo aspecto, presa a um conjunto determinado de fases. Assim, cada civilização em particular, ou toda a civilização humana poderiam passar por elas, desde a origem até seu pleno desenvolvimento. Para Comte a última etapa seria justamente a positivista e que o filósofo acreditava estava prestes a se iniciar, tendo em vista o panorama de conhecimento científico que ele observava. Implicava essa última fase na superação do pensamento religioso cristão tradicional, de modo que deixássemos de prender nosso destino à figura de um Deus, mas que agora, se fazia necessária, a colocação dos destinos nas nossas mãos munidas que estavam da racionalidade científica.

Desse modo existe, para o positivismo, um determinismo histórico. No caso das duas tribos, as condições iniciais já determinaram a necessidade da guerra e da eliminação de uma delas. Quando a tribo vencedora passa a comemorar e festejar (*Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos*

das ações bélicas.). Se o futuro está determinado, o passado está mitificado pelos cantos, aclamações, recompensas públicas. Homero reconsiderado no processo determinista. Daí a consciência história, para o filósofo seria inexequível, ou ao menos, inútil: “*Bolha não tem opinião.*”

Por meio de uma analogia com a física, no caso, a água fervente, Quincas busca comentar que, devido à determinação do futuro pelos condicionantes do presente, e ao mesmo tempo, pela mitificação do passado glorioso dos vencedores, nada resta à consciência senão captar o fluxo contínuo dos acontecimentos sem poder interferir de modo decisivo no processo, o máximo que se pode escolher é entre vencedores e vencidos, ainda assim indiretamente, pois afinal não se pode ter certeza da vitória até que ela aconteça.

No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Machado nos apresenta o capítulo “Humanitismo” em que o filósofo expõe sua filosofia a Brás Cubas e a certa altura, utiliza-se de uma afirmação acerca das relações de causa e consequência na determinação dos acontecimentos da vida e do homem, portanto da História:

“-Para entender bem o meu sistema, concluiu ele, importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem. Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera. Mas eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por vela, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite.”

Antônio Medina Rodrigues comentando e anotando a edição deste romance pela Ateliê Editorial coloca neste trecho a nota 435 em que diz: “lembraria até o marxismo, se não negasse a consciência.”

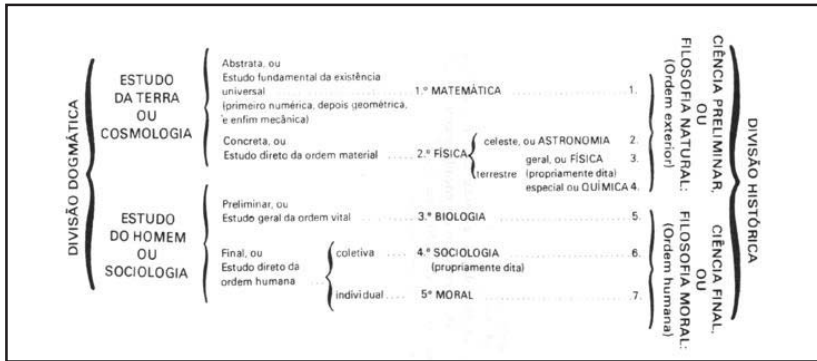
De fato, no sistema de Quincas se apresenta uma causalidade dos fatos econômicos e sociais. O fim último, no sistema capitalista burguês, é a produção da mais valia, ou a coisificação. Todo o processo histórico que antecedeu ao momento em que o filósofo aprecia a asa de frango se reduz à necessidade de consumo do próprio frango. A escravidão, o tráfico negreiro, a indústria naval, o trabalho operário aí envolvido, o conhecimento náutico e científico necessário, teve como glória o instante em que “ele chupava filosoficamente a asa do frango”.

Aqui, ao contrário da parábola das batatas, existe um aspecto histórico mais definido: a escravidão, o tráfico negreiro a partir de Angola, são dados que permitem inserir a fala num momento histórico do Brasil. Mas a História que aqui se apresenta é, como na parábola, determinista, daí o comentário de Medina acerca da ausência da consciência. O homem não tem consciência do devir histórico, aí a ironia machadiana. Os doze homens que cortaram madeira, os dez que teceram as velas, o escravo que veio de Angola não sabiam que existiam apenas para satisfazer as necessidades de um filósofo que apreciava frango. Se o soubessem, provavelmente, se recusariam a tão árduo trabalho, diante da insignificância do resultado.

Comte em seu Catecismo Positivista nos apresenta um diagrama intitulado “Hierarquia Teórica das Concepções Humanas”, nele temos a organização das ciências segundo dois enfoques, a divisão dogmática em “estudo da terra ou cosmologia” e “estudo do homem ou sociologia” e a divisão histórica em “ciência preliminar ou filosofia natural” e “ciência final ou filosofia moral”. O diagrama de Comte é como se segue:

**HIERARQUIA DAS CONCEPÇÕES HUMANAS
OU QUADRO SINTÉTICO DA ORDEM UNIVERSAL
SEGUNDO UMA ESCALA ENCICLOPÉDICA DE CINCO OU
SETE GRAUS**

FILOSOFIA POSITIVISTA, ou conhecimento sistemático da HUMANIDADE



A parábola exposta por Quincas Borba do “Ao Vencedor às batatas” corresponde, ao nosso ver, aos princípios dogmáticos, assim o âmbito do “Estudo da Terra ou Cosmologia” justificaria a questão assimétrica entre recursos (batatas) e sociais, ao passo que o “Estudo do Homem ou Sociologia” justificaria a necessidade da guerra entre as tribos. Do outro lado, a “Divisão Histórica” do quadro corresponde à fala de Quincas no capítulo “Humanitismo” do Brás Cubas. Nela o âmbito da “Ciência Preliminar ou Filosofia Natural” é o que justifica as relações de causa e consequência entre o frango, o escravo africano e a construção do navio, o fim de tudo, que é o fato do filósofo poder degustar a asa do frango “filosoficamente” corresponde ao âmbito da “Ciência Final ou Filosofia Moral”.

Antes de Comte podemos encontrar outros pensadores que apresentavam uma visão da História em princípios deterministas, por exemplo, Giambattista Vico em sua “Ciência Nova” propunha que a História da humanidade estaria determinada por idades ou ciclos que no seu conjunto teriam uma relação circular, isto é, que ao cabo da última idade se voltaria ao princípio. Para Vico as idades eram nomeadas de idade divina, idade heróica e idade humana que terminaria com uma espécie de fase apocalíptica para chegarmos ao retorno do ciclo.

No caso de Quincas Borba o que temos não é uma visão cíclica da História, antes e pelo contrário, existe a idéia de um contínuo suceder

de ações que, no entanto, não tendem a um retorno. O que passou será lembrado pelos vencedores, a memória dos vencidos estará na fala dos vencedores, pelo ponto de vista destes.

Marx, por sua vez, apresenta-nos uma visão da História fundada num contínuo evolutivo entre as capacidades produtivas e as necessidades do homem na sociedade. Nesse caso, a guerra teria que ser suplantada num estágio posterior, já que a tribo vencedora teria que aprender com o ocorrido no outro lado da montanha, e buscar formas de não mais ter como determinante para sua conduta a escassez de alimentos, mas uma forma produtiva de dispor a todos os seus membros as batatas, ainda que surjam outras tribos. Porém, para atingir esse estágio a tribo teria que passar por algo semelhantes às idades viquianas: da fase feudal (em que se encontra na parábola de Quincas), à fase capitalista (que justifica a guerra), para chegar à fase socialista. Nesse sentido, essa evolução social do conhecimento é dialética, uma vez que o estágio seguinte é sempre superior ao inicial, dando-nos a idéia de uma espiral.

Assim em Vico temos o círculo (a serpente que morde a própria cauda) em Marx, a espiral (como signo da passagem para um estágio mais desenvolvido), mas ambas não servem para representar o pensamento de Quincas Borba. Em Quincas, o que temos é um contínuo devir controlado pelos condicionantes dogmáticos. As condições iniciais são as mesmas do fim, mas isso não é representativo de um ciclo, uma vez que a ação do homem vai numa linearidade interminável, não evolutiva socialmente, mas apenas cumulativa. Assim, depois da primeira montanha, pode surgir outra tribo e a necessidade de se guerrear volta e ao vencedor restará passar por uma próxima montanha em busca de mais batatas, assim, continuamente. Desse modo a História não existe a não ser como estrutura análoga dessa linearidade, por isso, é possível representar seus princípios por uma parábola em que o tempo é suspenso e o espaço indefinido. O passado tribal pré-histórico serve de exemplo para a sociedade do século XIX de Brás Cubas, Rubião e Quincas, uma vez que existem princípios dogmáticos inalteráveis na condição humana.

Com isso, entendemos que a figura que melhor representa a teoria do Humanitismo em oposição ao ciclo viquiano e à espiral dialética marxista é o friso.

O que é o friso? **Friso** (do veneziano *friso*) é, em arquitetura, a parte plana do entablamento, entre a cornija e a arquitrave. No sentido comum, é uma faixa para divisão ou ornamentação de uma superfície de parede, geralmente na parte superior. O Friso assim é horizontal, contínuo, linear. Os desenhos dos frisos assumem diversas formas através da história da arquitetura. Porém, é clássico o desenho do Partenon. As 92 métopas do friso exterior representam a luta dos Centauros com os Lápitas, a Gigantomaquia, o Amazonomaquia e outros combates; o pedimento do lado nascente, o nascimento de Atena, e o do lado poente, a luta entre a deusa e Poseidon, pela posse da cidade; o friso exterior, o procissão das Panateneias, com os deuses a observá-la. Assim, a linearidade dos acontecimentos do friso misturam história e mito, num tempo contínuo.

Os frisos são padrões em que existem apenas translações de simetria numa direção, sendo freqüentes em obras de arte, arquitetura, tecidos, azulejos e artesanato. Aqui, justamente a ironia do friso para representar o Humanitismo, a simetria existe como superestrutura: *“Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível”*. Do Humanitas para Humanitas, simetricamente, mas não circularmente, é a noção da permanência das coisas, do equilíbrio contínuo na estrutura do Universo, mas do desequilíbrio nas ações particulares.



No friso elementar reproduzido acima, baseado no friso do estilo ático, existe uma contínua inversão simétrica entre os lados, como se a cada “montanha” sucedesse um “vale”. Em termos matemáticos e rítmicos, um friso pode ser representado por uma função algébrica. No caso do friso acima, ele está baseado num princípio de isometria em que a translação reproduz a figura A numa posição X invertida numa posição Y, sendo assim a figura B.

Assim, enquanto o círculo nos propõe a noção de um retorno, de uma cadeia contínua em que sempre se volta ao início, não havendo de fato progresso ou evolução, na espiral está implícita a idéia da dialética, em que ao concluir uma volta se encontra não mais no ponto de início, mas um grau acima. A espiral foi objeto de estudo dos alquimistas, dos artistas do barroco e também do maneirismo, em que viam nela uma das representações mais elegantes da aplicação do número de ouro. Já o Friso é a continuidade repetitiva, não há modificação do panorama rítmico inicial, a célula rítmica se repete indefinidamente, porém não existe a noção de retorno ao ponto de partida, pois de fato, no sentido evolutivo, nem existiu a partida, cada acontecimento apenas repete o precedente *ad infinitum*. Assim, o Humanitismo, enquanto filosofia garante a existência de um princípio fundamental, o Humanitas, *ad infinitum*. Desse modo, a História em Humanitas é apenas cumulativa e diacrônica, cada momento presente tem com o passado uma relação de causa e consequência unívoca, daí Quincas dizer que ao saborear a asa do frango estava na ponta de uma série de acontecimentos históricos, cujo fim mesmo era a ação de degustar o frango. O passado serve apenas para mitificação dos feitos heróicos dos vencedores, e o homem, mesmo tendo consciência filosófica do processo, nada pode contra o fluxo contínuo do tempo na História.

