

**EMPÓRIO**

**Revista de Filosofia**

Programa de Educação Tutorial - PET-Filosofia da UFSJ  
MEC/SESu/DEPEM  
Departamento das Filosofias e Métodos - DFIME  
Coordenadoria do Curso de Filosofia - COFIL

---

**Número 1 - 2008**  
**Anual**

**ISSN: 1984-0039**



**ISSN:** 1984-0039

**Número:** 1

**Ano:** 2008

**Distribuidor:** Grupo PET Filosofia da UFSJ

**Capa:** Rúbia Soraya Lelis Ribeiro

**Composição:** SEGRA

**Tiragem:** 500 exemplares

**Periodicidade:** Anual

A Revista Empório está aberta à colaboração externa, mas não se responsabiliza pela publicação de todos os artigos que lhe são enviados porque os mesmos deverão passar pelos conselhos consultivo e editorial, responsáveis por verificar se os artigos estão em conformidade com a proposta da revista.

As teses expostas nos artigos são de inteira responsabilidade dos seus autores.

Correspondências – críticas, sugestões, colaborações, permutas, etc.- deve ser dirigida à:

**Empório – Revista de Filosofia**

Universidade Federal de São João del- Rei

Laboratório de Estética Ártemis, Grupo PET- Filosofia

Campus Dom Bosco

Telefone: (032) 3379-2486

e-mail: petufs@yaho.com.br

Praça Dom Helvécio, 74 – Sala 257.

Bairro Fábricas; São João del-Rei – MG.

CEP: 36.301-160

Empório, Revista de Filosofia / Universidade Federal de São João del - Rei, Programa de Educação Tutorial, PET . – vol. 1 (2008) . – São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008-

Periodicidade: anual

ISSN: 1984-0039.

1. Filosofia – Periódicos I. Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Filosofia

CDU: 1 (05)

## **EMPÓRIO**

### **REVISTA DE FILOSOFIA**

## **COORDENAÇÃO GERAL**

Profa. Dra. Glória M.F. Ribeiro (DFIME)

## **COMISSÃO EDITORIAL**

Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes do Curso de Filosofia da UFSJ.

Tutora: Profa. Dra. Glória Ribeiro (DFIME)  
Alison Oliveira – Bruna Dutra – Caroline Martins – Fernanda Santos – Guilherme Pires – Isabela Kristina – Jupyra Vilela – Karen França – Leandro Assis – Marcos Paulo Alves – Marcelo Henrique Trindade – Maria Aparecida Rafael – Renan Figueiredo – Tamara Custódio – Tatiane Estevam – Valéria Nascimento – Viviani Martins – Weiderson Morais

## **CONSELHO CONSULTIVO**

Dr. Alberto Pucheu (UFRJ)  
Dr<sup>a</sup>. Christianni Cardoso Morais (UFSJ)  
Dr<sup>a</sup>. Claudia Mariza Braga (UFSJ)  
Dr. Cláudio Oliveira da Silva (UFF)  
Dr. Éder Jurandir Carneiro (UFSJ)  
Ms. Geraldo Tibúrcio de Almeida Silva (UFSJ)  
Dr. Gilvan Luiz Fögel (UFRJ)  
Dr. Ignácio César de Bulhões (UFSJ)  
Dr. Ivan de Andrade Vellasco (UFSJ)  
Dr. José Antônio de Oliveira Resende (UFSJ)  
Dr<sup>a</sup>. Magda Velloso Tollentino (UFSJ)  
Ms<sup>a</sup>. Maria José Netto Andrade (UFSJ)  
Dr. Moisés Romanazzi Torres (UFSJ)  
Dr. Paulo César de Oliveira (UFSJ)  
Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo (Mackenzie)

Dr<sup>a</sup>. Rita Laura Avelino Cavalcante (UFSJ)  
Dr<sup>a</sup>. Sílvia Jardim S. Brügger (UFSJ)  
Dr. Wanderley Cardoso de Oliveira (UFSJ)  
Doutoranda Adriana Andrade de Souza (UFJF, Egressa do PET-Filosofia da UFSJ, 2002)

## **REVISÃO DE TEXTO**

Prof. Ms. Geraldo Tibúrcio de Almeida Silva  
Profa. Ms<sup>a</sup>. Betânia Maria Monteiro Guimarães  
Profa. Dr<sup>a</sup>. Magda Velloso Tollentino

## **CAPA**

Rúbia Soraya Lelis Ribeiro (Egressa do curso de Filosofia /UFSJ)

## **EDITORAÇÃO, PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

Setor de Gráfica - SEGRA - UFSJ

## **Reitor**

Prof. Dr. Helvécio Luís Reis

## **Vice-Reitor**

Prof. Dr<sup>a</sup>. Valéria Heloísa Kemp

## **Pró-Reitor de Ensino de Graduação**

Prof. Dr. Murilo Cruz Leal

## **Pró-Reitor Adjunto de Ensino de Graduação**

Prof. Ms. Dimas José de Resende

## **Chefe do Departamento das Filosofias e Métodos**

Prof. Dr. José Maurício de Carvalho

## **Coordenador do Curso de Filosofia**

Prof. Dr. Paulo César de Oliveira

**Apoio**

UFSJ

Universidade Federal de São João del-Rei

**PROEN**

Pró-Reitoria de Ensino e Graduação e

Pós-Graduação – UFSJ

**PROEN-ADJ**

Pró-Reitoria Adjunta de Ensino e Gradua-

ção e Pós-Graduação – UFSJ

**PROPE**

Pró-Reitoria de Pesquisa

**SEGRA**

Setor de Gráfica – UFSJ

**DFIME**

Departamento de Filosofias e Métodos

**COFIL**

Coordenadoria do curso de Filosofia

**DELAC**

Departamento de Letras, Artes e Cultura

**COLET**

Coordenadoria do curso de Letras

MEC/ SESu/ DEPEM

**Laboratório de Estética Ártemis**



**Grupo PET – Filosofia / UFSJ**

Praça Dom Helvécio, 74

*Campus Dom Bosco - Sala 2.57, Fábricas*

São João del-Rei / MG - Brasil

CEP: 36.301-160 Tel.: (32) 3379-2486

E-mail: [petufsj@yahoo.com.br](mailto:petufsj@yahoo.com.br)

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	7
Glória Ribeiro	
PRIMEIRA PARTE: ESCRITOS DE SALA DE AULA	
<b>Notas a Respeito da Educação</b> .....	11
Gilvan Fögel	
<b>Possível itinerário de Leitura da Introdução à “Fenomenologia do Espírito”</b> .....	22
Glória Maria Ferreira Ribeiro	
<b>Presenças do surrealismo: Um diálogo entre Luis Buñuel e Murilo Mendes</b> .....	45
Elaine Amélia Martins	
<b>Memória e hibridismo em <i>When we were orphans</i>, de Kazuo Ishiguro</b> .....	59
Elizabeth Vigorito de Felipe	
<b>A narrativa da nação em <i>o Tempo e o Vento</i></b> .....	70
Érica Leonor Martins	
<b><i>Dancing at lughnasa</i>: memórias do oeste irlandês</b> .....	85
Maria Isabel Rios de Carvalho	
SEGUNDA PARTE: MARGINÁLIA	
<b>Apresentação – Poéticas do Espaço: O Pequeno</b> .....	97
Rafael Soares	



Foto: Rafael Soares

*O Ferrageiro de Carmona*  
João Cabral de Melo Neto.

Um ferreiro de Carmona  
Que me informava de um balcão:  
“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.  
Só trabalho em ferro forjado  
Que é quando se trabalha ferro;  
Então, corpo a corpo com ele,  
Domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,  
É só derramá-lo na fôrma.  
Não há nele a queda-de-braço  
E o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença  
Do ferro forjado ao fundido;  
É uma distância tão enorme  
Que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda em Sevilha?

De certo subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
Dos quatro jarros das esquinhas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
Moldadas pelas das campinas.

Dou-lhes aqui humilde receita,  
Ao senhor que dizem ser poeta:  
O ferro não deve fundir-se  
Nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,  
Não até uma flor já sabida,  
Mas ao que pode até ser flor  
Se flor parece a quem o diga.

## APRESENTAÇÃO

Glória M. F. Ribeiro

Ensinar é ofício que se assemelha a arte da forja. Arte na qual o ferro ganha forma à medida que se distende sob o impacto do malho e o calor da fornalha. Quanto mais o ferro se expõe, à ação do ferreiro e às suas ferramentas, mais resistência ganha.

É assim que as peças de ferro forjado ganham forma: quando o ferreiro rompe o rigor do ferro que sob suas ferramentas se rebela. Contudo, nesse embate, nesse “corpo a corpo” entre mão e matéria não há vitorioso porque um nunca pode sobrepor-se ao outro. Pois, por mais que o ferreiro imponha a forma ao ferro, essa imposição nasce de um querer que não se confunde com o ato da vontade, enquanto princípio racional da ação. Vontade que, por estar sediada na razão, é capaz de medir e calcular os resultados das ações que origina. O querer do ferreiro não “calcula” e, nesse sentido, não é previdente. Quando o poeta, ao encarnar à voz do ferreiro, diz:

Só trabalho em ferro forjado  
Que é quando se trabalha ferro;  
Então, corpo a corpo com ele,  
Domo-o, dobro-o, até o onde quero.

Esse querer já foi “marcado” pela resistência do ferro – essa resistência é que é preciso domar. Nesse sentido esse querer é um “não ter vontade” (ou seja: não ter a sua vontade regida por um princípio racional). Tal querer seria mais propriamente um “não-querer”: um abrir-se, um dispor-se àquilo que na própria ação se revela, ou seja, à resistência do ferro – que é, de fato, a insistência no seu elemento. Quando o ferreiro se abre a essa insistência, ele descobre o quanto de força e o quanto de calor são necessários para que o ferro se faça e se refaça em uma nova forma. Por isso, essa nova forma é sempre inusitada, insuspeita porque é nascida não da vontade do ferreiro, mas, do próprio ferro. São feitas desse modo as flores de ferro descritas no poema:

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
Moldadas pelas das campinas

As peças nascidas da arte da forja são “criadas numa outra língua” e muito mais resistentes que aquelas nascidas da fundição. No ato de fundir o ferro tudo já se



encontra previsto, calculado nas dimensões e proporções das fôrmas. Não há imprevisto. Não há luta – nem a mão, nem o ferro ganham a sua medida. Enquanto na peça forjada, o trabalho da mão deixa ‘falar’ o que existe de mais elementar no ferro, o seu caráter mais próprio; na peça fundida esse elemento se esvai: o ferro fica frouxo, fraco... Qualquer queda ou golpe é capaz de partir-lo.

É muito mais ‘forte e pura’ a forma que ganha o ferro forjado porque essa não nasce da simples imposição da vontade do ferreiro sobre o ferro trabalhado – tal como as formas nascidas da fundição. As formas nascidas da forja nascem do que há de inesperado no encontro entre a mão e a matéria: nascem daquilo que o ferreiro aprende do ferro.

O ofício de ensinar assemelha-se ao ofício do ferreiro porque de fato, ao ensinar o mestre nada mais faz do que deixar que o outro aprenda. Mas, deixemos que Heidegger nos fale sobre esse deixar aprender:

Com efeito, ensinar é ainda muito mais difícil que aprender. Se sabe disso muito bem, mas poucas vezes, o temos em conta. Por que é mais difícil ensinar que aprender? Não porque o mestre deva possuir um maior cabedal de conhecimentos e tê-los sempre à disposição. O ensinar é mais difícil que o aprender porque ensinar significa: deixar aprender. Mais ainda: o verdadeiro mestre não deixa aprender nada mais que “o aprender”. Por isso muitas vezes seu obrar pro-

duz a impressão de que propriamente não se aprende nada dele, se por “aprender” se entende apenas a obtenção de conhecimentos úteis. O mestre possui, em relação aos aprendizes, como único privilégio, ter que aprender, todavia, muito mais que eles: o deixar-aprender. O mestre deve ser mais dócil que os aprendizes. O mestre está muito menos seguro do que leva entre as mãos, que os aprendizes. Por isso, onde a relação entre mestres e aprendizes seja verdadeira, nunca entra em jogo a autoridade do sabe-tudo, nem a influência autoritária de quem cumpre uma missão. Assim sendo, continua sendo algo sublime o chegar a ser mestre, coisa inteiramente distinta de ser um docente afamado <sup>1</sup>.

Esse deixar-aprender se põe para nós, na mesma direção do ofício do ferreiro de João Cabral que ao domar o ferro, só o doma porque tira dele, da resistência que ele impõe à mão e ao malho, o quanto de força e fogo é preciso para dobrá-lo. Da mesma forma, só se pode deixar-aprender, se o mestre se dispõe, se abre na direção daquilo que deve ser ensinado, ou seja, na direção do existir. Isso porque qualquer que seja a ciência a ser ensinada (a História, a Filosofia, as Artes, a Matemática, etc.) todas elas evidenciam as dimensões da existência do homem sobre a terra. Todo saber e conhecer tem como escopo essa existência. Existência que em si mesma não se confunde com nada de feito, ao se traduzir na própria dinâmica na qual o homem concretiza as suas possibilidades de ser e fazer-se. O mestre ao se abrir, ao se dispor para a existência compreendi-

<sup>1</sup> HEIDEGGER, M. *O que Significa Pensar?*



da desde o seu elemento, se abre assim, para a própria disposição do aprender que deve aqui ser entendido num sentido radical, como nos deixa entrever o termo em francês *connaître* – nascer com. Um aprender\conhecer no qual o homem nasce junto com o seu mundo, nasce, se faz na obra por ele produzida. E é isso mesmo que ele deve ensinar: o deixar-aprender enquanto esse co-nascer. Por isso muitas vezes, o mestre *produz a impressão de que propriamente não se aprende nada dele, se por “aprender” se entende apenas a obtenção de conhecimentos úteis.* Porque o que ele deve franquear, abrir, dispor para o seu aprendiz é a mesma dimensão da existência que o alimenta. Dimensão na qual a existência se mostra desde o seu elemento mais puro que é aquele que a revela como um puro poder-ser. Contudo, para que o mestre possa se dispor para esse elemento, é preciso que ele desaprenda o feito. É preciso jogar fora todas as fôrmas e fórmulas com as quais a existência foi “capturada” e “enformada”. É preciso que ele se disponha a um embate, a um corpo-a-corpo com aquilo que já se encontra sabido e consabido acerca da existência. É preciso que ele desaprenda, por exemplo, tudo o que ele sabe sobre o ser mestre (sobre a sua própria existência) para que ele possa, novamente, se dispor a aprender. Por isso, o *mestre possui, em relação aos aprendizes, como único privilégio, ter que aprender, todavia, muito mais que eles: o deixar-aprender. Assim, o mestre está muito menos se-*

*guro do que leva entre as mãos, que os aprendizes.* Contudo, o mestre que assim se dispõe a ensinar, ganha maior “resistência” porque ele não se perde nas fórmulas feitas sobre o seu ofício; mas, sempre aprende de novo a ser mestre.

Talvez possamos dizer que, o que o mestre de fato ensina ao aprendiz (e a si mesmo) é a mesma receita dada pelo ferreiro:

Forjar: domar o ferro à força,  
Não até uma flor já sabida,  
Mas ao que pode até ser flor  
Se flor parece a quem o diga.

A nossa Revista nasce da convicção que essa é a única forma sincera de ensinar. Ensinar como quem *doma o ferro à força*, até que ele aflore em possibilidades imprevistas. Por isso a nossa Revista se divide em duas partes (divisão que não disjunta, mas que tenciona) uma que se destina aos exercícios de sala de aula (monografias, ensaios, apostilas) e outra que abre espaço para as produções nascidas à margem desses exercícios e que se mostram como uma maneira insuspeita de plasmar em fotografias, poemas e canto o que esses mesmos exercícios nos revelam.

São João del Rei, 23 de setembro de 2007.



## NOTAS A RESPEITO DE EDUCAÇÃO

Gilvan Fögel  
UFRJ

1. É com vergonha, é escondendo mãos e cara que escrevo o título e inicio estas breves considerações. Vergonha, pois, apesar de professor, preciso confessar que entendo muito pouco de educação. Mas creio ser este o caso de muitos, talvez da maioria dos professores. Sabe-se que são muitos os professores, os docentes, e poucos, raros os mestres, entenda-se, os verdadeiros educadores. E é perfeitamente possível, e mesmo corrente, ser um grande educador sem entender, isto é, sem ser *versado, culto e bem informado* a respeito do tema. Em geral, é isso que acontece. Pressionado, porém, não deixo de emitir algumas poucas e vagas opiniões sobre o tema. Opiniões que não deveriam ser publicadas, mas permanecer no recinto da conversa íntima, pois a publicação já dá ares de solenidade e lembro-me de Montaigne afirmar não haver mal nenhum em se dizer bobagens, tolices (“*sottises*”) — o mal estaria em dizê-las com solenidade. Mas, enfim, aí vão as opiniões curtas e breves — sem solenidade, espero.

2. Começo ponderando que o tema “educação” costuma vir à baila no âmbito da cha-

mada “filosofia da educação”. A filosofia, desde seu nascedouro grego, sempre foi um esforço de compreensão de realidade. Isso vem expresso na fórmula canônica “amor ao saber” e também “amor à verdade”, à busca da verdade. A verdade é o real na sua realidade ou no movimento de sua realização, isto é, na sua essência.

Educação, educar, fala de levar, conduzir para. Também isso, educação, esta condução do homem, foi realização grega, principalmente em torno do século quinto a.C., no contexto da sofística, aí incluídos Sócrates e Platão. O que chamamos educação, o grego chamava “*paidéia*”, que costumamos também traduzir por “*formação*”. Aqui, porém, é preciso entender “*formação*” no sentido preciso, verbal, de *dar forma, enformar*, mesmo *cunhar, modelar*, e isto no sentido de *determinar*. Entenda-se, pois: dar forma ou determinação ao homem, formar, en-formar a sua humanidade, a sua *hominização*. “*Paidéia*”, *formação*, isto é, encaminhar, pôr (o homem) a caminho, num caminho — o da verdade do homem para o próprio homem.



Através desta formação, “a paidéia”, o grego visava a conquista da “areté”, isto é, da virtude, que, tal como “valor”, quer igualmente dizer “força”. *Através da educação a areté!* Não que educação fosse *meio* para se atingir um fim (a *areté*); um instrumento para se obter uma meta, um objetivo, a *areté*, que estivesse projetado e programado *fora e além* da educação e que fosse outra coisa (idealizada!) que a própria educação, *paidéia*. Não. A educação, *paidéia*, já é *areté*. O movimento para a *coisa* já é a própria *coisa*, isto é, o movimento para a *areté*, a *paidéia*, já é ele mesmo *areté*. *Areté* é, pois, formação, educação; educação, formação, é, pois, *areté*. E *areté*, dizendo virtude, força, claro, não pensa ou subentende força no sentido bruto ou físico, mas força no sentido de força de ânimo, de alma, que é força vital, vitalidade. Isso, para o grego, está ligado à *excelência*, à *nobreza* ou ao *aristocrata*, isto é, ao *forte*. Mais uma vez, aristocracia, nobreza, aqui, são termos que, de modo algum, tem conotação étnica, social ou política, mas, sim, antes, filosófico-vital ou existencial. Refere-se, pois à essência do homem, à vitalidade humana. Nobre, aristocrata, *forte*, é o homem *mais* homem, isto é aquele que mais decidida e mais essencialmente realiza a sua humanidade. Educar é cultivar isso, *cuidar disso*.

Neste contexto, a educação, a “paidéia”, visa conquistar e realizar a “areté” e isso através da transformação do homem pelo homem, ou seja, através da transformação da humanidade do homem pelo próprio homem e isso

quer dizer: através de seu saber radical ou fundamental a respeito da realidade como um todo e de si próprio, em particular — isso, porém, é a filosofia. E aqui, agora, começa-se a entender a expressão “filosofia da educação”, de cunhagem recente, como a conjugação das duas noções.

O caminho de realização desta proposta ou deste ideal grego, sendo norteado pela filosofia, pelo saber essencial ou radical, se faz pela via da conquista da verdade no exercício da liberdade. O caminho é, pois, a verdade e a liberdade. Melhor: a liberdade *para* a verdade ou, ainda, a verdade como realização e concretização da liberdade. Isso, a saber, este ideal, esta conjugação de saber, condução da vida, verdade e liberdade — a excelência (“areté”) da vida! —, que o Ocidente herdou dos gregos e que moderna e contemporaneamente se converterá no propósito implícito na “filosofia da educação”, foi exemplar e emblematicamente formulado no “mito da caverna”, de Platão.

Desde esta formulação de um projeto educacional humanista (a Grécia clássica, os sofistas), este, *grosso modo*, se tornou ideal e norte de praticamente todas as épocas da história ocidental-européia e, *grosso modo*, praticamente quase todos os filósofos, quase todas as escolas filosóficas, uns ou umas de modo mais explícito e outros ou outras menos, se ocuparam e pré-ocuparam com temas-problemas de educação, de formação, inseparáveis do humanismo, enten-



do-se este como o(s) movimento(s) de promoção da humanidade do homem a partir de uma certa pré-compreensão – definição deste próprio homem. Neste sentido amplo e geral, foram preocupações de gregos, de medievais, modernos e o é dos contemporâneos. Na modernidade e na contemporaneidade, chama a atenção à Alemanha e seus pensadores, de Leibniz e Kant até Heidegger, passando por Hegel, Schelling, Schopenhauer e Nietzsche. Todos tematizaram o problema da educação.

3. Hoje se fala da informática na educação. Fala-se da educação na era da sociedade informada e informatizada, forjada pela informação instantânea e, quantitativamente, quase infinita. Fala-se de revolução na educação a partir do poder transformador da informática. Associa-se a isso, com razão, o fim do lápis, da borracha, do giz, do quadro negro, do caderno, do livro, discute-se o prazo de validade do professor, com a entrada na sala de aula (?!) e a expansão do computador portátil. Cada aluno, e também cada professor, com seu respectivo *laptop*. A partir disso, fala-se de educar para o tempo, para a época e, mais, para o futuro. Mas o futuro, no caso, não passa do presente projetado e super, e hiperdimensionado. O tema da educação, agora, é a tecnologia da informação e a *internet* como as novas *ferramentas* na arte do ensinar e do aprender, a velha educação — e nisso e no daí decorrente uma revolução sem precedentes. Em meio a tudo isso, muito exercício de futurologia, de adi-

vinhação, de mirabolantes projeções, às vezes escatológicas, até mesmo um pouco de jogo de búzios e de cartas. Faz-se um verdadeiro frenesi em torno do futuro, isto é, do super-presente, e da revolução educacional, p. ex., a partir do *laptop*.

4. Bem, é possível que educar, tal como pensar, não seja algo que se faça, seguindo a *corrente* e a *onda*, isto é, indo solto e largado a favor, ao encontro do tempo, da época, mas, antes, indo *contra* o tempo, *contra* a época. O educador, tal como o pensador, talvez precise ser o que Nietzsche chamou, designando o pensador, “a consciência malvada de sua época”, “o crítico e o sátiro do momento”. E isso não por caprichoso bel-prazer, mas para manter o tempo, a época alerta, *viva*, *acesa* em relação a si mesma, a seu próprio tempo ou época, isto é, em relação a seu passado, presente e futuro.

Mas o que seria isso: pensar (e educar) contra seu tempo, contra sua época? Não deve ser por meros ideais libertários e revolucionarescos. Não deve ser por uma pura e simples auto-afirmação reativa. Mas... Mas o que? Como?

Retifiquemos e melhoremos um pouco este encaminhamento. Pensar (e também educar?) é sempre pensar *com* um tempo, *com* uma época, a saber, a minha, a nossa, a de cada um, e também *contra* este mesmo tempo, esta mesma época. Assim, pensar (educar?) é um ir ao encontro e um ir contra, quer

dizer, é, precisa ser, ao mesmo tempo, compreender e desestabilizar, fazer e desfazer, construir e desconstruir — o tempo, a época. Neste sentido, pensamento, enquanto o diagnóstico e o prognóstico do tempo, da época, e educação, a *condução* de um tempo, de uma época, de uma geração, devem andar juntos, compassados. Assim sendo, a educação, assim como o pensamento, não deve ser a porta-voz oficial e mesmo a advogada e a ratificadora, *endossadora* das idéias vigentes ou dominantes, melhor, das *opiniões* de uma época. Em suma, a educação não deve ser a defensora, a propagadora e a propagandista do que se chama, em sentido pejorativo, a ideologia de seu tempo, de sua época, ou seja, o que no tempo, na época, se diz, se pensa, se fala a torto e a direito e, assim, se torna como que o uni-forme, a farda da época, do tempo. A educação, assim como o pensamento, não pode, não deve vestir este uni-forme, esta farda, empunhar esta bandeira...

5. A opinião vigente, a idéia fixa da época, isto é, o uniforme, a farda e a futilidade do tempo é a informação. Hoje se diz e se pensa que conhecimento é informação e que educar é, deve, precisa ser transmitir, divulgar e aumentar conhecimentos, ou seja, acumular informações. Opções! Quanto mais *memória*, mais conhecimento, mais *educação*! Peito estufado, boca cheia, fala-se de produzir conhecimentos, isto é, gerar informações. Isto provoca um culto e uma beataria da, pela informação. Portanto, diz-

se, acha-se, informação é conhecimento e adquirir e gerar mais e novos conhecimentos é acumular, *capitalizar* (memória!) mais e novas informações, quer dizer, *dados*, pois informação, por princípio e definição, é o dado, ou seja, o feito, o cristalizado. O informado na informação é o registrado, o fixado ou o coisi-ficado no dígito, como dígito.

Pois bem, *contra* isso há que pensar; *isso* é preciso desestabilizar e educar precisa ser um levar e um conduzir *contra* isso, a saber, contra a defesa e a consolidação de um tal modo de ser e de pensar, que se transforma na defesa, na propagação e na consolidação do cadáver, da morte — a morte da vida, que, por seu lado, é essencialmente *c r i a ç ã o*. O *contra* é a favor da criação. Este, esta é o **sim**. Só na dimensão da criação é preciso conceber o verdadeiro conhecimento e compassado com este modo de ser, a criação, precisa andar e falar a educação.

Suposto que informação é a transmissão do feito, do dado e, então, do morto e que, portanto, não pode constituir o verdadeiro, o autêntico conhecimento, é preciso, é saudável que se faça um certo ceticismo, um pouco de desconfiança e de descrédito em relação ao furor e à beataria da *internet*, em relação ao furor da *pesquisa* (*internet* e pesquisa são identificados, com razão!), que não passa de acúmulo, de entulhação de informações, de dados. Esta atividade desenfreada, compulsiva, na melhor das hipóteses, é distração ou



do tédio ou do furor, melhor e mais precisamente, é cumprimento do furor do tédio (o “aborrecimento humano” é “voluptuoso”, já disse Machado de Assis!), convertido em pesquisa (memória!), jamais gerando o verdadeiro conhecimento, o autêntico saber, desde e como criação.

Façamos uma retificação e uma concessão. É verdade que a vida, a criação, não pode abrir mão do feito, do dado, pois este ou isto é seu necessário ponto de partida. Assim, a partir do dado, vida recebe e transmite, herda e lega. Ela precisa, porém, do feito e do dado para superá-los, para ultra-passá-los, enfim, para perdê-los, esquecer-los e assim, leve e faceira, poder se *auto-pro-mover*. Isso é criação. A perda, o esquecimento, o abandono e o desentulhamento são constitutivos da criação, da espontaneidade vital. A disposição da criação, o só que precisa ser promovido e fomentado pela boa educação, ensina a, no tempo certo, perder, abandonar, largar — esquecer. Tal disposição ensina a, saudavelmente, ou seja, em favor da *saúde*, não mais precisar daquilo que, no acúmulo, entulha, paralisa, embota, enfim, mata. Assim sendo, em relação à informação, ao feito (ao dado, ao realizado), é preciso dele precisar para imediatamente dele abrir mão, jogá-lo fora, desfazer-se dele, perde-lo, esquece-lo, para não entulhar, não asfixiar, e, assim, inibir e mesmo paralisar a ação, a atividade criadora. É preciso poder *viajar*, *navegar* pela *internet*, nosso super, nosso hiper, nosso panmercado, como

Sócrates, o grande educador, altivo, orgulhoso, mas também sóbrio, simples, cheio e seguro de si, andava pelo mercado na *ágora* de Atenas, contemplando admirado, mas dizendo satisfeito: “Quanta coisa que eu não preciso!”

6. Incluído como um aspecto do educar para o tempo, para a época, entende-se também educar para a vida e sob educar para a vida costuma-se entender e subentender o educar para a sociedade, para a sociedade constituída, com suas necessidades e exigências. Também aqui, para a saúde da sociedade e da educação, aplica-se aquele princípio do pensar-educar *contra*.

É louvável, é mesmo necessário uma dose de pragmatismo educacional e social, p. ex., indo ao encontro de certas necessidades sociais, introduzir no ensino, a certa altura da formação do jovem, a profissionalização. Escolas técnico-profissionais são necessárias, úteis e precisam ser implantadas e cultivadas.

Por outro lado, a formação, a educação voltada para a preparação do ingresso nas universidades, me parece, não deve se submeter às exigências do profissionalismo acadêmico, isto é, às reivindicações estreitas que visam atender ao *mercado* e aos chamados *profissionais liberais*, “executivos”, deixando correr solto, sem eira nem beira, o pragmatismo e o *carreirismo*. Alimentar isso é coisa pequena.

Vê-se muitas escolas, de classe média e alta, subservientes a este pragmatismo e carreirismo, servis à coletividade definidora de *ondas* e de *correntes* de profissões e de carreiras. Parece-me, nada mais decadente e desvirtuante do que a identificação de educação com um tal pragmatismo e imediatismo sociais, voltados para a tal carreira, para o *sucesso social*, enfim, o carreirismo que, em geral, *forma*, isto é, produz e gera deformando e degenerando, um tipo, claro, socialmente bem ajustado, bem adaptado, bem sucedido e que costuma ser, sobretudo do ponto de vista da vitalidade, um tipo certo, melhor, *certinho*; um tipo asseado, limpo – *limpinho*; ajustado – *ajustadinho*; bom – *bonzinho*! É, costuma ser, o protótipo, o arché-tipo do idiota, do medíocre – mas bem sucedido!

Todo processo educacional, de condução de uma vida, mesmo no nível das escolas técnico-profissionais e na preparação para a universidade, visando a formação dos chamados profissionais liberais, me parece, deve deixar *brechas* e fomentar ocasiões para muitas e grandes *inutilidades*. Não sei, não saberia enumerar quais, mas inutilidades próprias do espírito livre, lúdico e criador (mostrar o próprio saber, o próprio ver e o próprio compreender como dimensões lúdicas da vida, do homem), para ventilar, para arejar e transformar (revolucionar!) também o profissional, a profissão, que costuma ser a atividade que se faz, que se cumpre de maneira automática, certa, cer-

tinha, seguindo à risca o manual e a bula, sem nenhuma reflexão, melhor, sem inovação ou criação alguma. As *inutilidades* podem abrir caminho para estas inovações, para verdadeiras renovações no âmbito da esclerose de uma profissão, ou seja, renovações e transformações no âmbito do próprio automatismo profissional, inaugurando assim a alegria de um caminho nunca d’antes percorrido, de um mar nunca d’antes navegado...

7. Falando-se de informática na educação, de tecnologia da informação, de escola-educação informatizada e de aluno e professor, cada qual, com seus respectivos computadores portáteis a tiracolo, fala-se de educação “para os desafios do mundo novo”, do “mundo futuro”.

Em meio a isso, não cabe recusar ou desdenhar as evidentes, as incontestáveis conquistas em recursos técnico-materiais, virtuais, que evidentemente estão além do giz, do quadro negro, do caderno, do mapa-múndi plano, pendurado e chapado na parede, do singelo e, hoje, primitivo desenho do núcleo da célula na página do livro, etc., etc... Em meio a todo isso, o que se contesta, o que é preciso provocar uma grave desconfiança é a *superestimação da informação*; a carga, mais, a sobrecarga até à exclusividade da informação no educar.

Antes de voltar a isso, porém, uma pequena observação. Falando de futuro, de mun-

do novo, novíssimo, fazendo, como já dito, futurologia, com fantásticas antecipações, previsões escatológicas, enfim, falando euforicamente disso, vem-nos ainda uma ponderação de imediato senso comum: o mundo novo, o *admirável mundo novo*, também é velho! Aliás, não seria, não poderia ser novo, se não fosse igualmente velho! O mundo futuro é também passado — não seria, não poderia ser futuro, não fora, de algum modo, presente e passado! Idem em relação ao homem e à educação.

Assim sendo e dando-se um pouco de crédito ao Conselheiro Acácio, isto é, ao óbvio, ousa-se dizer que pelo menos duas coisas parecem estáveis neste mundo nebuloso, volúvel e volátil do futuro: a) no futuro, tudo indica, o homem será homem; b) no futuro, tudo indica, educação será educação.

Isso parece ser elementar. Para este elementar queremos chamar a atenção. Cabe voltar-se para o elementar e perguntar-se, re-perguntar-se, sempre: O que é o homem? O que é a educação? É preciso alguma orientação clara a respeito do elementar. Elementar, lembremos, é o que constitui o próprio elemento, o próprio *medium* de alguma coisa. Neste sentido, o elementar é o essencial. E essência não é um algo recôndito, um indeterminado *X atrás e além* das coisas. Afinal, não é sequer nenhum *algo*, mas a própria coisa se realizando, se fazendo, vindo a ser isso que ela é. Essên-

cia é o que, apesar de todas as mudanças e *sobretudo graças a todas as mudanças*, permanece e precisa permanecer e, enquanto tal, precisa ser cultivada e promovida para que a coisa permaneça e insista nisso que é, que precisa ser ou vir a ser. Essência, portanto, fala o que a coisa propriamente é ou o que está sempre necessariamente sendo, a cada passo, a cada instante, a cada ato de seu vir a ser, de seu fazer-se ou existir. Essência é o verbo-coisa. Então, algo imediato e concretíssimo.

Ao abrirem-se estas considerações/anotações, vimos que o grego, buscando essência, encontrou o caminho de realização da transformação da humanidade do homem (o homem vindo a ser homem desde sua essência, como essencialização de sua essência) através da “paidéia”, da educação, e esta, igualmente em sua essência, se fazendo através do cultivo do saber radical ou essencial, a filosofia, que, por sua vez, se realiza pela conquista da verdade no exercício da liberdade. Dissemos, então: “O caminho é, pois, a verdade e a liberdade. Melhor, a liberdade *para* a verdade ou, ainda, a verdade como realização e concretização da liberdade”.

Um dos aspectos reveladores da liberdade, em constituindo a essência do homem, é ver no homem *coisa* nenhuma, *algo* nenhum, mas só e tão-só um poder-ser, uma aptidão que se revela um insistente movimento de transformação e de alteração (= vir a ser outro!) desde si e para si (é isso *vida!*) e que se chama

*criação*. É da essência da liberdade humana a criação.

Toda educação, em sendo essencial e em sendo exercício da liberdade que é o homem, precisa ser aceno, insinuação, convite à criação. Educar, acompanhando a essência do homem, co-fazendo-a, precisa se sempre um *despertar* para a criação. *Despertar* via aceno, insinuação, convite, pois ninguém, a rigor, ensina, pode ensinar criação.

Mas porque é e precisa ser despertar para a criação — por isso, educar só pode, só precisa ser algo, ainda que a partir de informação, de dado ou de *coisa, além, para além* da informação. A educação não pode, pois, ser algo centrado, concentrado, uni-formizado na informação, isto é, norteado por aquilo que é cristalizado, fixado, coisi-ficado no dígito, como dígito e assim passado e repassado adiante como coisa feita, como dado, como cadáver e fóssil. A informação é justo o que precisa ser perdido, abandonado, esquecido. É preciso não precisar, *poder* não precisar dela.

8. Educar, formar. Educação, formação — a ação, a atividade de dar forma, de *enformar*, que é, sim, modelar, cunhar um *caráter*. Esculpir um homem. Como entender isso, este trabalho, este esculpir?

De imediato, a tendência é imaginar que se deva planejar e realizar um plano, um projeto ou um programa, p. ex., um tal ou tal pro-

jeto educacional. Ou seja, imagina-se educar, formar, como se fora perseguir um ideal, uma meta, subentendendo tal meta como se fora o mencionado plano ou projeto que *fixa um ponto em algum lugar* e que, então, se põe a perseguir, a correr atrás deste ponto para preencher o ideal, o plano, a meta, isto é, o *estereótipo*. Os chamados “humanismos” costumam proceder assim. Mas isso, a saber, tal procedimento, é sempre princípio de degradação, de degeneração, de *de-formação*. Não.

Para educar, no sentido grande de formação, de *enformar*, ou seja, de encaminhar para a conquista da *excelência* do homem, da vida — para tal, *é preciso não ter “objetivo” nenhum*, nenhuma meta, isto é, não se pôr à busca ou à perseguição de nenhum algo previamente fixado como objetivo ou resultado final a alcançar. Formar, educar, precisa ser, sempre, *despertar* para a criação, *para a liberdade para a criação* e, então, alimentar, promover, no sentido de possibilitar ou de liberar condições de possibilidade para que se faça uma vida enquanto e como a dinâmica de um vir a ser, que virá a ser se vier (!!), isto é, se se fizer, se se conquistar em se auto-realizando. Ou seja, se este próprio vir a ser, melhor, se esta própria possibilidade revelada, despertada, se fizer a si própria vir a ser — pôr-se a si própria em obra. *Isso é que é vida*, ou seja, movimento que se move a si próprio desde si próprio enquanto e como auto-conquista e auto-realização. Pura irrupção, pura emer-

gência, pura transcendência — ação, atividade de liberdade na e como criação. E isso como que para a própria alegria da vida, para seu próprio gáudio. É um fazer que é, ao mesmo tempo, auto-liberação e, assim, cunhagem de uma identidade ou de um próprio, à medida que afirma, como auto-conquista, a diferença que é.

Portanto, educação, formação, como um pro-mover, que é *cuidar* para que um tal poder-ser venha a ser. E isso quer dizer: atenciosamente, cuidadosamente, mas de modo largado e despojado, deixar ser o que *precisa* ser, precisa vir a ser. Isto constitui o movimento de forma (= gênese ontológica) vindo a ser forma, fazendo-se forma. Forma e/ou essência. Portanto, educação, formação é essencialização, realização ou concretização de poder-ser, que é a essência do homem enquanto e como liberdade de, melhor, *p a r a* criação. Cultura, cultivo da espontaneidade: deixar ser o que precisa ser, precisa vir a ser. O educador precisa ser *este 'cura'*, *este curador*. O computador não *vê*, não *sabe*, não *pode* isso. Sobretudo, ele não *pode* ver, saber isso. Isto transcende à informação, ao *cálculo*, pois é de outra ordem, de outra natureza. Interpõe-se aí um salto, um *salto qualitativo*, que abre o âmbito próprio da humanidade do homem, o âmbito de criação e de liberdade. Melhor e mais precisamente: *de liberdade para criação*.

9. Assim se cumpre um educar, um formar, que é “deixar aprender”, isto é, um ensinar que é fazer com que se aprenda o aprender<sup>1</sup>.

Aprender a aprender não é, como hoje às vezes se diz e eu já ouvi de um *experto*, aprender (subentenda-se: ser destro e hábil na arte de!) a colecionar informações; aprender (i.é, ser destro, hábil!) a, no meio da selva, das miríades de informações, separar o joio do trigo, quer dizer, no caso, discernir e separar, isolar, a informação *boa* da *ruim*, a que interessa ou é útil, da que não interessa ou é inútil, supérflua, desinteressante. Não. Aprender a aprender é, precisa ser *coisa* de outra ordem; é, precisa ser *coisa* de outra musa! E, por falar em musa, aprender a aprender é, precisa ser, como na poética de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, um insistente exercício de *desaprendizagem*. É, portanto, um insistente aprender a desaprender.

Aprender a aprender ou, como formulamos agora, aprender a desaprender! Mas é preciso perguntar: Como isso? Quem aprende a aprender, o que é que aprende? Quem aprende a desaprender, o que é que desaprende e, por isso, graças a isso, aprende ou se dispõe a aprender?! Tudo isso, no entanto, começa a se esclarecer quando se entende o que é aprender.

---

<sup>1</sup> Sobre ensinar como "deixar aprender", assim como ensinar e aprender, de modo geral, ver Heidegger, M., Was heisst denken?, Niemeyer, Tübingen, 1971, p. 50 e também Que é uma coisa?, Edições 70, Lisboa, 1987, p. 75 a 82, principalmente 79/80.

Tal aprender é, na verdade, entrar no movimento de um fazer, de uma ação; conquistar, assim entrando, a força de um fazer, a dinâmica de uma ação ou a própria ação da ação — uma autêntica *formação*. É, a partir do feito, do dado, p. ex., a informação, conquistar a força do fazer. Na verdade, é ser tocado e tomado por tal força, por tal poder e apropriar-se disso, qual seja, colocar-se sintonizado e sincronizado com tal movimento, *ser in statu nascendi*. Assim vai acontecer o transformar, o criar, o procriar.

Aprender a aprender não é, pois, ser dotado de uma certa destreza para escolher, não é ser capaz de um certa *técnica* para distinguir e selecionar (escolher, decidir sobre) informações *boas*; não é ser esperto, i. é, *vivo*, *sabido*, e *experto* na selva da informática, no infundável tecido da *rede*. Ao contrário, aprender a aprender é ganhar a disposição de insistentemente perder o feito (i.é, o dado, a informação) *a favor do fazer*, a favor do criar, do acontecer de vir a ser, enfim, do procriar. É isso, a saber, o feito, o dado, a informação, que é sempre, a cada passo, perdido, *esquecido* — *desaprendido*. Para Caeiro, que mencionamos acima, é perder, *esquecer*, “desaprender” o sinal, o símbolo — a informação!

Portanto, quando se aprende a aprender não se aprende *coisa* nenhuma, não nos fazemos donos de nenhum dado, de nenhuma informação; não nos tornamos proprietários de nada fixado ou registrado como regra ou

norma de controle, mas *subitamente* nos transpomos ou somos transpostos, transportados para uma dimensão, para um modo de ser, que não é nada, que não é *coisa nenhuma*, mas tão-só um participar e um co-fazer o movimento do nascer ou do fazer-se disso que se faz tal como se faz, tal como se *quer* fazer, tal como *precisa* se fazer. Isso, este modo de ser, constitui a própria *essência* do homem. É isso mesmo o realizar-se e consumir-se de sua liberdade, a liberdade para a criação. Cabe, na real aprendizagem, a do aprender a aprender, apropriar-se disso e tal ato é um auto-apropriar-se por parte do homem, do aprendiz, para assim poder, para assim precisar vir a ser o que é, a saber, *homem*, *vida humana*, *homem humano*.

Promovendo o aprender a aprender, neste sentido, a educação promove uma *coisa ínfima*, um *algo nenhum*, que, no entanto, por menor, por mais ínfimo ou por um nada que seja, constitui o *essencial*, o só que importa, pois este ínfimo marca ou define a identidade, i.é, a diferença, do homem, o seu próprio, que é justamente não ser *coisa* nenhuma e, portanto, em hora nenhuma poder ser reduzido a coisa alguma. O homem não é coisa e, então, não pode alimentar sua hominização como se fora coisa. Ao contrário, ele precisa realimentar-se insistentemente de sua própria essência, de sua própria força ou identidade (i.é, sua diferença!), que é a liberdade — a liberdade para a criação, para a transformação, ou seja, para a alte-

ração ou diferenciação. Educar precisa ser sempre a tarefa de renovação desta necessidade frágil, que se faz convite, indicação, aceno. Assim, educação, tal como “a divindade que mora em Delfos” (Heráclito, frag.), não esconde, não pode esconder nada e não revela, e não pode revelar, no sentido de escancarar, nada, mas só pode e precisa acenar — apontar, insinuar, e assim convidar para a aventura de ser coisa nenhuma e que é a aventura-homem, enquanto e como história, isto é, devir, suceder. O aceno é, precisa ser a bandeira da vida criadora — sempre o aceno e o convite para a liberdade para a criação. Fazer, co-fazer o que, desde nada, por pura doação e transcendência (graça!), se faz. Nisso, com isso, a informação é o que precisa ser abandonado, perdido, esquecido — superado. Ela se torna entulho, lixo. Como entulho, como lixo, precisa ser descartada, jogada fora. E aqui não cabe salvar, não há reciclagem — é perda total!

10. Pode-se perguntar: *quem* educa, *quem* conduz para a criação, para a liberdade para a criação? Não é o “professor”, não é o “graduado”, o “erudito”, o “pós-graduado”, o “doutor”, o “pós-doutor”. É, sim, o *educador*, um tipo simples, muito simples (pode perfeitamente também ser “graduado”, “doutor”!) que é, sim, *mestre*, um grande mestre e que, silencioso, discreto, praticamente despercebido, tal como “passo de pombo, que traz grandes acontecimentos assim como grandes pensamentos” (Nietzsche), e ainda tal como a já mencionada divindade de Delfos, que

nem esconde e nem escancara, mas acena, **só** acena. Quem tem olhos de ver, que veja! Quem tem ouvidos de ouvir, que ouça! Insinua, acena, aponta e assim rege, assim dirige — silencioso, manso, imperceptível. Sobretudo ele, também ele, sobretudo, ouvindo, obedecendo, seguindo... silencioso, manso, imperceptível.

Finalizando, este *quem* educa, conduz, não é tampouco, principalmente não é o *cara* que, como eu, aqui, fica a falar, a tagarelar sobre criação, liberdade, educação. O verdadeiro mestre, o verdadeiro educador jamais fala nisso, disso. Não precisa. Não pode. Não é o caso... Falando, vindo desde grave experiência, disse Heidegger que, na presença de um grande, de um autêntico mestre, de um grande, de um autêntico educador, tem-se sempre a impressão que se está diante de nada, de ninguém e que, na verdade, não se aprende *coisa* nenhuma...

Petrópolis, 21/09/2007



**Pintura da capa de René Magrite**  
**Título: *As Férias de Hegel.***

“As pinturas surrealistas de Magrite com freqüência utilizam imagens fantásticas, perturbadoras e oníricas, como um trem a vapor surgindo do centro de uma lareira, ou um céu em que nuvens se transformam em pães franceses. Nascido na Bélgica, Magrite começou a sua carreira como artista comercial, e isso talvez se reflita na nitidez e dureza da sua obra” *In. O Livro da Arte*, Editora Martins Fontes.

# Possível itinerário de Leitura da Introdução à “Fenomenologia do Espírito”

Glória Ribeiro

UFSJ

## 1. INTRODUÇÃO

### A Questão do Pensamento Moderno e a Situação do Pensamento Hegeliano<sup>1</sup>.

A verdade mais verdadeira é, unicamente, aquela em que também o erro torna-se verdade, na medida em que é a verdade que dispõe o erro no todo de seu sistema, em seu tempo e lugar. Ela é a luz que ilumina tanto a si como a noite.

Hölderlin

A Idade Moderna é o processo no qual a consciência vem a ser conceito para si

mesma. É a consciência a eclodir com Descartes na forma do Cogito, a se determinar com Kant na delimitação da Razão; e é ainda a consciência de si a se auto-explicitar com Hegel como Espírito, no Saber Absoluto<sup>2</sup>. Poderíamos dizer, a princípio que a consciência de si é o fenômeno que se põe em questão para o pensamento ocidental durante o período da modernidade. E, antecipando-nos ainda mais, diremos: a consciência de si não é

<sup>1</sup> Referência biográfica retirada da História da Filosofia de Michele Frederico Sciacca – São Paulo: Editora Mestre Jou 1972, Vol.III, pág.55. “Nasceu em Stuttgart em 1770. Estudou em Tubinga juntamente com Hölderlin e Schelling. Preceptor-privado, antes em Berna e depois em Frankfurt/Meno (1797), em 1801 se fixa em Jena, onde publica o escrito “Diferença dos Sistemas de Filosofia de Fichte e Schelling”. Juntamente com Schelling publica o Jornal Crítico da Filosofia e aí colabora ativamente nos anos de 1802-03. Professor em Jena em 1805, torna-se diretor do Gimnasium de Nüremberg (1808) até 1816, ano em que é nomeado professor em Heidelberg. Em 1818 foi chamado à Universidade de Berlim, onde ensinou com grande sucesso e com extraordinária afluência de admiradores e alunos até sua morte em, vítima de cólera, em 1831. Hegel é uma mente universal; não há problema que não tenha recebido a marca do seu pensamento. A influência do hegelianismo na cultura mundial foi vasta e profunda e o é ainda. Os seus escritos mais importantes são: A Fenomenologia do Espírito (1807); A Lógica (sua obra prima, dividida em três partes: A Ciência do Ser; A Ciência do Conceito, publicadas em 1812, e a Ciência da Noção, publicada em 1816, A Enciclopédia das Ciências Filosóficas (1817); Lineamentos de Filosofia do Direito, ou seja, Direito Natural e Ciência do Estado compendiados (1821), além das lições publicadas por seus discípulos: Filosofia da História, Filosofia da Arte, História da Filosofia, etc. ”

<sup>2</sup> Leçons sur l’Histoire de la philosophie Moderne, WWXV, 328

senão a origem da reflexão<sup>3</sup>. Mas o que isso significa? O que é ser a origem de algo? O que se entende pelo fenômeno da reflexão? Como pensar a filosofia moderna desde a consciência de si, e quais as implicações de tal afirmação?

No ensaio intitulado *A Origem da Obra de Arte*<sup>4</sup> Heidegger<sup>5</sup> nos diz, desde a perspectiva da filosofia, que origem é a proveniência da essência. Contudo, é necessário precisar o quê, propriamente, dizem origem e essência e como podemos compreender a consciência de si como a origem da reflexão – ou melhor: a proveniência da essência do fenômeno da reflexão.

Lançando mão de uma metáfora, podemos dizer que a origem é como a fonte desde onde jorram as águas de um rio. A fonte é a força, o vigor desde o qual as águas, que se mantêm ocultas no interior da terra (formando os lençóis hídricos) se mostram à superfície do solo. A fonte só é fonte enquanto essa força de nascividade, esse movimento de emergência das águas. Por isso fonte diz também nascente. A fonte é onde os rios

começam a ser. Contudo, esse começo não possui o sentido de um começo temporal – linear que pode, de um momento para outro, deixar de ser atualmente presente para não ser mais presente (ser passado). Sem a fonte as águas param de emergir e de correr. Poderíamos dizer: a fonte é desde onde os rios começam a ser e aquilo que os mantém sendo isso que eles (rios) são propriamente. Ora, aquilo que que uma coisa é, na sua propriedade e necessidade, chamamos de essência. Ou seja: a essência traduz o que é propriamente; aquilo que necessariamente é e não pode deixar de ser. Por isso a essência de algo nos remete para a sua identidade – para aquilo que se mantém sendo sempre o mesmo, independentemente das suas diferenças singulares. Tomando como base a nossa metáfora, o rio é, essencialmente, um curso de água, a despeito de ser largo ou estreito, correr ao longo de uma extensão de terra maior ou menor, de desaguuar em outro rio ou oceano – sendo proveniente (originando-se) de uma nascente. Retomando a afirmação inicial de que a consciência de si é a origem da reflexão, a partir dessas considerações acerca do sig-

<sup>3</sup> A consciência de si é a maneira como o Espírito se perfaz na consciência humana. Esta é, em-si e para-si, porquanto reflexão. A consciência de si é a consciência vista de maneira Absoluta. Donde teríamos que esta consciência se constitui no princípio da reflexão.

<sup>4</sup> Origem da Obra de Arte, ensaio publicado pela primeira vez em 1950, originou-se de três conferências realizadas no ano de 1936. O objeto principal destas conferências é a explicitação da origem da arte.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, (1889 à 1976). Um dos filósofos mais importantes da contemporaneidade. Heidegger foi discípulo de Edmundo Husserl, por quem foi introduzido numa nova perspectiva metodológica, a saber, no método fenomenológico – cujo objetivo primordial era o de um *retorno às coisas mesmas*, de modo a precisar as origens do nosso conhecimento da realidade, conferindo, a partir desse método, à filosofia o estatuto de uma Ciência de Rigor. Heidegger, a partir desse contato com o procedimento metodológico de Husserl, instaurou uma perspectiva singular de aproximação da filosofia e da sua história, vindo a romper, definitivamente, com aquilo que o seu mestre compreendia por filosofia. Assim, Heidegger inaugurou o que se pode chamar de uma fenomenologia hermenêutica, que se baseia numa discussão com a tradição da filosofia Ocidental. Ou melhor diríamos: Heidegger se propõe um retorno à questão fundamental da filosofia, que é a questão do sentido ser (isto é, da essência do fundamento de toda a realidade), para tal ele se dispõe a um diálogo com a tradição do pensamento ocidental, que se perpeza todo como uma metafísica da subjetividade – metafísica essa, segundo Heidegger, responsável pelo esquecimento do sentido do ser. Hegel é um dos filósofos mais expressivos desse tipo de pensamento, tornando-se assim, um dos objetos da hermenêutica (interpretação) fenomenológica de Heidegger.

nificado dos termos origem e essência, teríamos que: a consciência de si é aquilo (a origem) a partir do que e por onde a reflexão obtém a sua essência. Mas o que se quer aqui compreender por reflexão?

A reflexão se encontra no mesmo campo de compreensão do verbo especular (do latim *speculare*) verbo que se refere aos espelhos ou ao que é próprio dos espelhos, igualmente se referindo ao ato de refletir, raciocinar, considerar. Sendo assim, se queremos compreender o que é a reflexão/especulação é preciso examinar a experiência concreta proporcionada pelos espelhos. Para nos ajudar a visualizar e, concomitantemente, a especular sobre essa experiência, usaremos uma pintura representativa da arte japonesa. A pintura em questão é a “Moça da Casa de Chá”. Nesse quadro é retratada uma jovem se olhando em um pequeno espelho. Se fôssemos elencar os elementos que compõe essa pintura, teríamos:

#### **A Moça da Casa de Chá<sup>6</sup>:**

A jovem é a realidade propriamente existente, mas que não possui em si mesma e por si mesma a condição de reconhecer-se sem o recurso de um meio. (Ou seja, não nos é dado a possibilidade de ver o nosso próprio rosto sem o auxílio de uma superfície refletora);

#### **O Espelho:**

O meio que possibilita que a jovem veja a si mesma;

#### **A Imagem Refletida na Superfície do Espelho:**



A imagem é a jovem à medida que re – apresenta as características do seu próprio rosto (aquilo que lhe é familiar), ao mesmo tempo, a imagem não é a jovem porque é apenas um reflexo cuja natureza difere da natureza de um ser humano (aquilo que lhe é estranho). A imagem refletida no espelho nos lança na tensão entre o familiar e o estranho: tensão entre aquilo que nos pertence (as características que pertencem ao rosto humano) e aquilo que pertence ao outro (as características próprias de um simples reflexo).

Quando nos olhamos no espelho, a experiência que ele nos proporciona é a de conhecimento, de autoconhecimento. É através do espelho que nos é dado a possibilidade de conhecer o nosso corpo por inteiro (inclusi-

<sup>6</sup> Gravura de Kitagawa Utamaro (1753-1806).

ve o nosso rosto). Vivemos sob o estigma de nunca podermos nos ver por inteiro sem o recurso de um meio. Contudo, para que esse autoconhecimento se dê, é preciso que uma negação aconteça. Ou seja, eu só posso ver-me, conhecer-me por inteiro como outro: como uma imagem. A negação, implícita nesse movimento de autoconhecimento, operado pela experiência do espelho, se dá, precisamente, nesse fenômeno: eu só posso ver-me (conhecer-me, reconhecer-me) como outro que não eu mesmo. A experiência do espelho me lança numa relação de alteridade (Outro = alter), relação na qual eu só posso ganhar o saber do que eu sou (= da minha identidade) através daquilo que não sou (da diferença implícita na imagem: cuja natureza difere da natureza de um ser humano).

Num ensaio sobre um texto de Freud de 1919 – O Sinistro, Oscar Cesarotto nos dá a seguinte descrição da experiência do espelho:

O espelho, parâmetro de exterioridade, oferece a chance de se enxergar inteiro, mas ao preço de se ver como um outro. Nessa relação com o semelhante, a figura que se reflete aparece invertida, coincidindo o lado direito com o esquerdo, e vice-versa. Essa assimetria é o elemento que impõe a diferen-

ça no registro do idêntico, forçando a alteridade. Por esse viés, aquilo que seria o mais conhecido e familiar, a própria imagem, vira estranho<sup>7</sup>.

A característica básica da relação especular (de uma afirmação – identidade – haurida de uma negação – de uma diferença) é a do desejo<sup>8</sup>. Se levarmos em conta a experiência do desejo como aquela na qual o sujeito que deseja possui e não possui o objeto desejado. O que de fato esse sujeito possui é algo que nele, sujeito, já se encontra – uma idéia ou imagem. Assim, na relação amorosa, o apaixonado busca no objeto da sua paixão, essa idéia ou imagem, que no fundo, nada mais é do que uma projeção de si mesmo. O desejo é, compreendido aqui, como essa vontade de si mesmo, vontade de ter a si mesmo no outro. Ora, essa é a força que move a consciência. Pois bem, a tônica de toda a Idade Moderna estará voltada para essa vontade da consciência de ter a si mesma, de reconhecer-se no outro (no mundo) e, de se tornar-se fechada em si mesma à medida em que se mantém sempre referida a si mesma.

Se fôssemos investigar a origem do pensamento ocidental - que ao longo da sua história se descobriu como metafísica; ou melhor diríamos: se fôssemos investigar a proveniê-

<sup>7</sup> Cesarotto, Oscar. No Olho do Outro. In: Hoffmann, E. T. A, Contos Sinistros SP; Max Limonad, 1987, pág.121: "Sigmund Freud foi um grande leitor de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, escritor, músico e desenhista que viveu no período do Romantismo Alemão, tendo nascido em 1776 na cidade de Königsburg. Freud utilizou um dos contos de Hoffmann "O Homem de Areia" para elucidar aspectos da teoria analítica. O seu texto "O Sinistro" foi o produto do estudo desse conto de Hoffmann".

<sup>8</sup> "Finalmente, em Hegel e em outros autores contemporâneos, a noção de desejo tem sido tratada no sentido "metafísico-existencial". Hegel diz que " a consciência de si mesma é desejo" (Phänomenologie des Geistes. Int. B 4b) aparece no processo que a consciência volta para si mesma no curso das suas transformações como consciência infeliz". Ferrater Mora - Dicionário de Filosofia. Madri: Alianza Editorial, 1986. – Vol. I

cia da essência da metafísica, poderíamos dizer que, cronologicamente, foi no pensamento de Parmênides de Eléia <sup>9</sup>que se dispôs, ao pensamento que a ele se seguiu, as vias que se desembocaram na expressão máxima da metafísica que é a experiência desde a qual a consciência de si se torna conceito para si mesma - experiência que irá marcar, de forma especial, grande parte do pensamento moderno como uma metafísica da subjetividade.

Pois bem, a partir da afirmação encontrada em um dos fragmentos de Parmênides; qual seja: “Ser e Pensar são o mesmo”, podemos dizer (é claro, desde uma perspectiva completamente anacrônica) que esse fragmento aponta para a dissolução da diferença existente entre ser e pensar, entre a realidade e o pensamento dessa realidade. Pensar para o grego é *noein* = percepção, o ato do *nous* = intelecto. O ser para Parmênides é aquilo que, na nossa realidade contingente e mutável, é pura identidade = sempre igual a si mesmo; ingerado = sem começo e sem fim; podendo ser compreendido, metaforicamente, como um esfera bem redonda = sempre igual em todas as partes nas quais se encontra (assim, por exemplo, o **ser** cavalo é igual ao **ser** mesa, que, por sua vez é igual ao **ser** pássaro, etc., não importando o modo como o ser se determina, ele permanece sempre o mesmo **ser**

enquanto a possibilidade mesma de todas essas determinações - em todas as suas manifestações, ele permanece idêntico a si mesmo). As diferenças que se verificam (cavalo, mesa, pássaro, etc.) pertencem ao âmbito das aparências – dos diferentes modos em que esse mesmo ser se manifesta. O ser é o que nos permite pensar a identidade entre as coisas que se nos manifestam desde uma aparência (desde a diferença). Por isso, segundo Parmênides, o caminho, a via mais segura para se alcançar a verdade (e assim obter o verdadeiro conhecimento daquilo que em verdade, é) é o caminho do ser. Sendo o caminho das aparências aquele que deve ser evitado porque pode nos iludir. Isto é: as aparências nos enganam porque nos lançam na esfera em que se encontram, tanto o ser (enquanto a possibilidade mesma de toda e qualquer determinação: **ser** casa, **ser** cavalo, etc.) como os diferentes modos desse mesmo **ser** se determinar (= diferenciar-se como casa, cavalo, etc.). O engano e a ilusão provocados pelas aparências é o de tomarmos essa ou aquela determinação do ser como o próprio ser. Mas o que Parmênides quer indicar quando alude à uma identidade entre ser e pensar?

Se levarmos em consideração que o pensar, na época de Parmênides, é compreendido como percepção (na qual estão em jogo

---

<sup>9</sup> “Parmênides (nasceu em 540/539 aC em Eleia). Parmênides representa um ponto de partida para uma nova maneira de filosofar – uma nova maneira que tem sido, em muitos aspectos, “exemplar”, pois tem representado uma das poucas posições metafísicas radicais que se tem dado na história do pensamento filosófico no Ocidente.” Ferrater Mora. Dicionário de Filosofia. Madri: Alianza Editorial, 1986, Vol. III.

a capacidade de percepção – o *Nous*: que se constitui como uma intuição, uma apreensão imediata – e aquilo que é apreendido – o *noeta*), teríamos que a afirmação que “ser e pensar são o mesmo” nos remete para a experiência desde a qual uma “identidade” se forja a partir de uma semelhança, uma mesmidade entre o que apreende e o que é apreendido - entre o pensar e o ser. Ou melhor: “ser e pensar são o mesmo” porque essa mesmidade expressa um co-pertencimento. Contudo, esse co-pertencimento não é pensado como tal, pelo pensamento que a Parmênides se seguiu; não é pensado como uma relação desde a qual tanto o pensamento como o ser expressam um pertencimento em comum. Ou seja, tanto um quanto o outro, ganham a sua propriedade desde essa relação de pertencimento. Desde a perspectiva desse co-pertencimento, não haveria o privilégio de um polo da relação sobre o outro. Mas como mencionamos acima, essa mesmidade entre ser e pensar, aludida por Parmênides, não é pensada em termos de um co-pertencimento, mas como uma relação de identidade absoluta, onde o que é pensado pelo pensar, nesse mesmo pensar se dilui.

Pois bem, seguindo o ritmo da nossa interpretação anacrônica da palavra do pensamento de Parmênides, poderíamos dizer que é essa mesmidade, esse co-pertencimento entre o que se manifesta (= o ser que ao se manifestar, gera sempre uma aparência na qual ele mesmo se dissimula) e, a apreen-

são (= *noein*) dessa manifestação é o que irá possibilitar a interpretação introduzida pelo pensamento moderno, segundo a qual o ser se torna o objeto do pensamento.

O ser é o que se mostra - e nessa ação de mostrar-se se contrapõe - ao pensar. Por sua vez, o pensar é que dispõe aquilo que se lhe mostra, ou seja, é ele que determina aquilo que se lhe contrapõe. O pensar determina o ser desde as suas próprias determinações; mas, o pensar mesmo só se determina desde a sua contraposição ao ser. Disso nos advém que: o ser é aquilo que, ao se contrapor ao pensar o põe, e neste pôr (ou nesta posição) torna a si mesmo manifesto na medida em que assim se determina.

Ora, é nesta co-determinação de ser e pensar donde provém o caráter reflexivo do pensamento, já que este dá conta somente das suas próprias determinações quando dispõe aquilo que se lhe contrapõe. Daí podermos afirmar acerca do pensamento, que ele consiste apenas em dar-se conta de si mesmo. E, é porque o pensamento tem diante de si somente a si mesmo - tornando-se desta forma a única realidade inquestionável - constituindo-se precisamente neste ver-se a si mesmo, que o pensamento que se seguiu a Parmênides, “suprimiu” o ser na sua mesmidade com o pensar.

No processo dessa “supressão” é que, na modernidade, o pensar torna-se o subjetivo, o sujeito; enquanto que o Ser como aquilo

que se contrapõe, é o obstante, o objeto. Objeto que é constituído pela subjetividade do sujeito - isto é, constituído desde as categorias do pensar; disso decorrendo o fato de o Ser se apresentar, exclusivamente, como o pensado pelo pensar, a idéia.

Portanto, na Modernidade, o pensar torna-se princípio; é a partir dele e por ele que a filosofia dos tempos modernos começa. Descartes é quem inaugura este começo.

Propriamente falando, é somente agora que nós chegamos à filosofia do mundo moderno; nós a faremos começar com Descartes. Com ele, nós entramos verdadeiramente numa filosofia autônoma, que sabe que ela vem de sua própria iniciativa da razão e que a consciência de si é um momento do verdadeiro. Aqui, nós podemos dizer que estamos em nós<sup>10</sup>.

Pensar significa para Descartes, representar. Representar, por sua vez, significa: “A partir de si, colocar alguma coisa diante de si, se assegurando, e garantindo o assim fixado”.<sup>11</sup> Aquilo que a partir de si põe qualquer coisa diante de si, não é senão o pensar (o sujeito). O que assegura, confirma e garante o assim fixado (a coisa, o objeto) é a simultaneidade no representar, entre aquele que representa (o sujeito) e a coisa representada (o objeto). Esta simultaneidade

é a reflexão daquele que representa naquilo que é representado. Pois bem, o ser do pensamento consiste, justamente, na reflexividade, em refletir-se sobre si mesmo e nisto dar-se conta de si. Deixemos que o próprio Descartes nos esclareça:

Ora, o que eu concebia clara e distintamente nelas [nas coisas]? certamente nada mais exceto que as idéias ou os pensamentos dessas coisas se apresentavam ao meu espírito. E ainda não nego que essas idéias se encontrem em mim<sup>12</sup>.

É assim que o pensamento cartesiano abre as portas para a intimidade do pensamento, já que até eu mesmo (o sujeito que pensa) sou pensamento, já que eu sou, indubitavelmente, enquanto penso que sou. O homem se encontra agora na certeza daquilo que pode ser sabido, ao se autodeterminar como *subjectum*; isto é, ao se determinar como a certeza fundamental. Esta certeza se evidencia no pensamento de Descartes por que: aquilo que eu penso das coisas, são idéias ou pensamentos dessas coisas (idéias e pensamentos que, como vimos, se encontram em mim); por outro lado, eu existo enquanto penso, donde teríamos que os pensamentos (das coisas) são os reflexos (representações) de mim mesmo; sendo, eu (aquele que pensa, o sujeito) o que há de mais certo, a certeza mais fundamental que

<sup>10</sup> “A proprement parler, c’est maintenant seulement que nous en arrivons à la philosophie du monde moderne; nous la ferons commencer par Descartes. Avec lui, nous entrons vraiment en une philosophie autonome, qui sait qu’elle vient de son propre chef de la raison et que la conscience de soit est un moment du vrai. Ici nous pouvons dire que nous sommes chez nous”. Leçons sur l’Histoire de la philosophie Moderne, WWXV, 328, citado por Martin Heidegger, in “Chemins qui ne mènent nulle part”, pág 159 - Ed. Gallimard, Paris, 1980.

<sup>11</sup> “À partir de soi, mettre quelque chose en vue devant soi, en se assurant, en confirmant et engarantissant l’ainsi fixe”. Heidegger, Martin, “Chemins qui ne mènent nulle part”, pág. 140, Ed. Gallimard, Paris. 1980.

<sup>12</sup> Descartes, René - “Meditações Metafísicas”, pág. 108, Ed. Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, SP., 1973.

é sempre de novo assegurada em cada pensamento. Segundo Hegel, na modernidade “... neste novo período, é o pensamento que é o princípio, ou seja, o pensamento que toma a sua partida desde si mesmo<sup>13</sup>”. Pois bem, é com o pensamento hegeliano que se dá o momento do Saber-se do pensamento em seu ser, isto é, o seu saber-se como reflexão. A noção de experiência hegeliana é, pois, este movimento do Saber. O ser, o estar, o existir no Saber é o ser consciente, a consciência.

Consciência é o nome que ganha o pensamento no momento da explicitação do seu ser. Consciência é, ao mesmo tempo, consciência de um objeto e também consciência de si mesma. Disso decorrendo que, a consciência é também consciência do que para ela é verdadeiro (seu objeto) como consciência de seu saber desta verdade (de si mesma).

Ora, Hegel ao explicitar o sentido da reflexão, empreende nada mais nada menos que uma reflexão sobre a reflexão. “Esta auto-reflexão é o significado da consciência de si, isto é, da consciência que toma a si mesma como objeto de conhecimento, ou melhor, de Saber”.<sup>14</sup> Desde essa perspectiva, podemos então compreender o porquê de Heidegger interpretar o pen-

samento hegeliano como o lugar em que se dá a completude da metafísica como metafísica da subjetividade.

### **À Guisa de Introdução à Estrutura da Fenomenologia do Espírito.**

A Fenomenologia do Espírito de Hegel é uma das obras filosóficas mais densas e complexas da história do pensamento moderno ocidental. O melhor caminho para começarmos a tarefa de compreender o sentido que move essa obra é... pelo começo. Ora, o começo da leitura de uma obra se dá pela leitura do seu título porque esse (título) ao cumprir de modo adequado o seu papel, se torna quase uma máxima na qual se encontra sintetizado o assunto que será tratado no desenrolar de toda a obra. O título do nosso texto é “Introdução à Fenomenologia do Espírito”. A etimologia da palavra Introdução é *Intro* = dentro e *duccere* = conduzir, ou seja: conduzir para dentro. Sendo assim a introdução de um livro tem como função básica conduzir o leitor para dentro da questão a ser tratada no desenrolar das suas páginas. Pois bem, o título geral da obra em que iremos nos introduzir é “Fenomenologia do Espírito”. Segundo o “Dicionário de Filosofia” de Nicola Abagnano, Fenomenologia é “a descrição daquilo que aparece ou a ciência que tem como objetivo ou projeto essa des-

<sup>13</sup> “... en cette nouvelle periode, c’est la pensée qui est le principe, c’est-à-dire, la pensée qui prend son départ à partir d’elle même”. *Leçons sur l’Histoire de la philosophie Moderne*, WWXV, 328, citado por Martin Heidegger, in “*Chemins qui ne mènent nulle part*”, pág 159 - Ed. Gallimard, Paris, 1980.

<sup>14</sup> Heidegger, Martin, “*Chemins qui ne mènent nulle part*”, pág. 140, Ed. Gallimard, Paris. 1980.

crição”<sup>15</sup> Por fenômeno nos é dado compreender o mesmo que aparência. Mas o que isso significa?

A aparência é compreendida, no começo do pensamento grego como o brilho que revela e mantém algo presente. Assim, no canto de Hesíodo<sup>16</sup>, a musa responsável por fazer aparecer o feito de algum deus ou herói é *Kleos* = responsável pela glorificação dos feitos. *Kleos* é a musa que concede o brilho (da fama) desde o qual o herói aparece e se mantém como herói. Ou seja: se mostra e se mantém em seu ser (herói). Quando essa musa silencia o seu canto, o herói é lançado no esquecimento (no âmbito do não-ser, da não-presença, representado pelo Tártaro). Desde essa perspectiva teríamos que, a aparência é compreendida como algo que faz parte do real (do ser) sendo aquilo que, nesse real, permite a sua própria manifestação. Por exemplo: é no brilho e como brilho

que o sol se manifesta e se faz ver. Porém, da aparência enquanto brilho também faz parte o engano (a ilusão e o erro). Ainda tomando como base o exemplo do sol, teríamos que, ao se manifestar aos nossos sentidos (de modo imediato, ao sentido da visão), ele (o sol) aparece como se tivesse, de fato, “a largura de um pé humano”<sup>17</sup>, sendo que na realidade, o sol é infinitamente maior que um pé. A aparência, nesse sentido, é algo que se contrapõe ao real (ao ser) e que, a partir dessa contraposição nos engana e ilude – o maior perigo representado pela aparência é, precisamente, o de encobrir a si mesma como aparência e se apresentar como a coisa (o real) mesma. Contudo, essa compreensão de aparência, não se contrapõe a primeira, mas a ela se subordina. Ou seja: o brilho no qual o ser se manifesta e se faz ver, trás em seu bojo, a possibilidade do engano (do erro) e da ilusão à medida que ao se manifestar e se deixar ver,

<sup>15</sup> Abbagnano, N. Dicionário de Filosofia. SP: ED. Mestre Jou, 1982, pág. 416

Ou segundo o Dicionário Hegel de Michael Inwood lançado pela Jorge Zaar Editor, 1992 : “ A palavra *Phänomenologie* deriva do grego *Logos* (palavra, razão, doutrina, teoria, etc.) e *phainomenon* (aparência), que ingressou no alemão, no século XVII, como *Phänmen*. *Phainomenon* e o verbo correspondente, *phainesthai*, são (como ‘aparente’ e ‘aparecer’) ambíguos: 1) – ‘Aparência’, ‘parecer’, em contraste com a realidade dos fatos; 2) – ‘O que é visível, evidente’, ‘ser, tornar-se visível’, tanto literal quanto metaforicamente. Assim, *Phänomenologie* é o estudo da aparências em um ou outro desses dois sentidos”, pág. 139.

<sup>16</sup> Hesíodo, poeta (poeta-cantor)\* nascido na Beócia aproximadamente no séc. VII<sup>a</sup> C. Dos seus escritos temos conhecimento da “Teogonia” em que se encontra o relato da origem do cosmos (= mundo, a cosmogonia) e dos deuses (= teos, teogonia) e “Os Trabalhos e os Dias” – que relata o modo de vida do período de Hesíodo, bem como o relato do Mito das Idades (do Ouro, do Ferro e dos Heróis) e do Mito de Prometeu.

\* No período arcaico a palavra é uma força numinosa – uma força de manifestação divina. Pronunciá-la implica num favor da divindade. O pronunciador dessa palavra é um eleito pelos deuses e pelos homens. A palavra que é assim pronunciada, revelada é o *mito*. O eleito dos deuses é o *aedo*, o poeta - cantor. A palavra revelada, o mito enquanto força numinosa diz a experiência desde a qual o próprio deus se manifesta. As musas (as palavras-cantadas) eram quem faziam a ligação entre os deuses e os homens. As musas eram divindades gregas que presidem ao canto do *aedo* (o poeta cantor). O nome “Musas” significa, em grego, palavras cantadas. Segundo a *Teogonia* hesiódica são em número de nove, geradas pela união, em nove noites, de Zeus (pai dos homens e dos deuses) e Mnemosýne (deusa da Memória). Como filhas destas duas divindades são “herdeiras” ou “explicitadoras” do poder e da natureza de Zeus e de Mnemosýne. Do pai herdaram o poder de presentificação daquilo que nomeiam pelo seu canto. Da mãe possuem a característica de dizer o passado, o presente, e o futuro. Seus nomes são: Kleió (Glória), Eutérpe (Alegria), Tháleiá (Festa), Melpoméne (Dançarina), Terpsichóre (Alegra-coro), Eráto (Amorosa), Polýmniá (Hinária), Ouranie (Celeste), Kalliópe (Bela-voz). (Cf. HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1992. (Estudo e tradução: Jaa Torrano)).

<sup>17</sup> Alusão ao fragmento 3 de Heráclito: filósofo pré-socrático, nasceu em Éfeso, cidade da Jônia, em 504-500<sup>a</sup> C – Heráclito, considerado por muitos o mais significativo pensador desse período da história do pensamento grego. O Fragmento em questão para nós, é: 3. Aécio, II, 21, 4 “(Sobre a grandeza do sol) sua largura é a de um pé humano” in “Os Pensadores”. SP: Ed. Abril Cultural, 1973, pág.85.

o ser é apreendido pelos nossos sentidos (visão, tato, paladar, olfato e audição) de forma parcial. Assim é que o sol, ao aparecer em seu brilho, é apreendido pelos nossos sentidos, como tendo a largura de um pé humano – o que é assim apreendido do sol é “uma simples aparência” que não nos dá o conhecimento verdadeiro (total) do que o sol, na verdade é<sup>18</sup>.

Poderíamos mesmo dizer que, ao apreendermos a aparência pelos nossos sentidos, nós somos lançados na esfera de um conhecimento (saber) limitado dessa aparência. Conhecimento (saber) chamado pelos gregos de *doxa*. Mas deixemos que Heidegger nos fale o que é *doxa*:

*Doxa* significa o aspecto de consideração, qual seja, a consideração em que alguém se encontra. Caso o aspecto, de acordo com o que nele se apresenta, for extraordinário, *doxa* significa, então glória e fama. (...) A fama não é alguma coisa que alguém recebe ou não, de quebra. (...) Fama é *doxa*. *Dokeo* significa: eu me mostro, apareço, entro na luz. O que aqui se exprimenta mais pelo aspecto de consideração, em que alguém se encontra, a outra palavra grega para dizer fama, *Kleos*, encara mais do ponto de vista do ouvir e propagar.

(...) na experiência e atividade com as coisas, formamos constantemente visões de seus aspectos. Muito vezes tais visões se formam sem que examinemos cuidadosamente as coisas em si mesmas. Por esse ou aquele meio, por essa ou aque-

la razão chegamos a uma visão sobre determinada coisa. Formamos uma opinião a seu respeito. Pode ocorrer que a visão, que nos parece, o nosso parecer, não encontre base na própria coisa. Trata-se de simples parecer de uma visão. De uma suposição. Supomos alguma coisa desta ou daquela maneira. Emitimos uma mera opinião<sup>19</sup>.

Pois bem, após essas considerações acerca da aparência e da *doxa*, é necessário retomarmos a nossa primeira determinação do termo “fenomenologia”. Como vimos, fenomenologia é a descrição daquilo que aparece. Por seu lado, a aparência (= fenômeno) trás no seu bojo, no momento mesmo da sua manifestação, a possibilidade intrínseca do erro (engano e ilusão) e de tomar esse engano e ilusão como verdade. E mais: a aparência ao se manifestar oferece sempre um aspecto de consideração (= *doxa*) que pode ser compreendido como um saber parcial (Hegel chamará esse saber de fenomenal) à medida que, de imediato, não possui o conhecimento da totalidade disso que se manifesta (ou melhor: não possui o conhecimento da condição de possibilidade dessa manifestação do fenômeno).

Poderíamos então dizer que a fenomenologia de Hegel, nada mais é do que a descrição da manifestação da aparência (= fenômeno) com todas essas determinações que lhe caracteriza. Ora, o fenômeno que é o objeto da Fenomenologia hegeliana é a cons-

<sup>18</sup> Heidegger, M. Introdução à Metafísica. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1978, pág. 131, 132, 133.

<sup>19</sup> Heidegger, M. Introdução à Metafísica. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1978, pág. 131, 132, 133.

ciência. Como vimos, a consciência diz a própria dinâmica da reflexão. No caso de Hegel, a Fenomenologia é a descrição do movimento no qual a consciência se torna, para si mesma, o seu objeto de conhecimento. Contudo, a descrição desse movimento é de todo inabitual. Para sermos introduzidos na dinâmica dessa descrição, lançaremos mão de uma história narrada por Jorge Luís Borges<sup>20</sup> na sua “História da Eternidade”:

O remoto rei dos pássaros, o Simurg, deixa cair no centro da China uma pluma esplêndida; os pássaro resolvem buscá-lo, cansados da sua antiga anarquia. Sabem que o nome do seu rei quer dizer Trinta pássaros; sabem que sua fortaleza está no Kaf, a montanha circular que rodeia a terra. Empreendem a quase infinita aventura; superam sete vales, ou mares; o nome do penúltimo é vertigem; o último se chama Aniquilação. Muitos peregrinos desertam; outros perecem. Trinta purificados pelos trabalhos, pisam a montanha do Simurg. Enfim o contemplam: percebem que eles são o Simurg e que o Simurg é cada um deles e Todos<sup>21</sup>.

A história narrada por Borges nos fala de um processo de autoconhecimento, ou seja, de um conhecimento que nasce desde o próprio objeto a ser conhecido. Se nos fosse permitido traçar um paralelo entre essa história de Borges e a experiência descrita por Hegel, na sua fenomenologia, teríamos a seguinte simetria:

**O Simurg = Trinta Pássaros** representaria o Saber Absoluto. Mas o que nos é dado compreender por saber? E de que modo ele pode ser absoluto? A palavra saber vêm do verbo saborear e nos remete para a experiência na qual, nos é dado exprimentar algo que é diferente de nós, ao mesmo tempo que nós nos percebemos nessa experiência. Por exemplo: quando nós saboreamos uma maçã, nós sentimos o gosto de algo que nos é estranho, ao mesmo tempo que nos damos conta do nosso paladar, de algo que nos é íntimo e familiar. Isto é: nós sabemos que a maçã não faz parte da nossa boca, mas é através dela (da maçã) que nós nos sentimos – que nós nos apercebemos o paladar da nossa boca. Por sua vez, a noção de absoluto aponta para algo que se encontra completo, algo perfeito - que não deixa nada para fora de si mesmo. Sendo assim, o saber absoluto seria aquele que se encontra completo, perfeito e que não pode excluir nada de si mesmo, sendo que, aquilo que é sabido, saboreado por esse Saber não pode ser nada diferente dele mesmo.

**Os pássaros que vivem em anarquia** representariam o momento do saber no qual ele ainda não se percebe na sua totalidade - não se experiencia como saber absoluto: como um saber completo e perfeito. Poderíamos dizer que esse momento é aquele em que o Saber (que a consciência possui de si

<sup>20</sup> Jorge Luiz Borges, nascido em Buenos Aires em 1899, sendo considerado um dos maiores escritores da Argentina, foi, talvez, um dos maiores leitores dos últimos tempos. Amante dos livros e das bibliotecas, foi perdendo gradualmente a visão. No POEMA DOS DONS (publicado pela editora Globo no volume O Fazedor) Borges nos fala da cegueira que o torna um leitor de palavras cunhadas com matéria onírica. Leitor de sonhos, de livros imaginários, como ele, Borges escritor, tantas vezes inventou.

<sup>21</sup> VER: História da Eternidade de Jorge Luís Borges, ed. Globo, Porto Alegre, 1970.

mesma), ainda não foi experienciado na sua totalidade, surgindo como um saber fenomenal – um saber da aparência. A consciência no momento em que se encontra imersa nesse saber fenomenal acaba se mostrando, segundo Hegel, como uma consciência alienada do saber total de si mesma.

**A pena do Simurg** expressa a força que promove o movimento desde o qual, o saber fenomenal (o saber que a consciência possui no começo do seu processo de autoconhecimento) é conduzido para a experiência de si mesmo. Força que expressa a identidade absoluta entre a consciência natural ou fenomenal (a consciência que se encontra aliena de si mesma, imersa, como vimos, num saber fenomenal) e a consciência filosófica (aquela que se encontra no final do processo de autoconhecimento e, por conseguinte, no âmbito do Saber Absoluto). Contudo, essa identidade absoluta é promovida por uma negação. Ou seja: é preciso que no começo do movimento de autoconhecimento, empreendido pela consciência, essa mesma consciência não se perceba como sendo o seu próprio objeto de conhecimento. É preciso que ela se veja como outro que não ela mesma. Assim é que os pássaros não percebem, no início do seu movimento, que o rei dos pássaros é cada um deles e todos. Esse saber lhes é negado de início. É preciso que eles realizem, em si mesmos, essa experiência de soberania e ordem que para eles é representada pelo Simurg. É preciso que de início eles se ve-

jam como o outro – algo que se encontra para fora deles e que serve de medida para eles. Contudo, é o desejo (de si mesmo) que move os pássaros em direção a esse outro, representado pelo Simurg.

**O percurso empreendido pelos pássaros** traduziria o próprio percurso realizado pela consciência. Segundo a história contada por Borges, esse percurso é constituído pelas seguintes etapas:

**Superação de sete vales, ou mares** – Poderíamos identificar esses sete vales ou mares superados com as diferentes etapas (= figuras ou estações) que a consciência tem superar para alcançar o saber absoluto de si mesma. Contudo o sentido dessa superação não se confunde com uma pura e simples ultrapassagem de uma etapa para outra. O que é superado deve, necessariamente ser conservado – ou seja, o que é superado deve fazer parte da nova etapa a ser, novamente superada e conservada. Nada pode ser abandonado ou deixado de fora desse percurso, visto que o que se quer alcançar é o Saber Absoluto - saber que como vimos deve ser completo e perfeito não possuindo e nem deixando nada para fora de si mesmo. Assim, o que é superado deve ser conservado; o que aparece como um erro ou um desvio no caminho dos pássaros (= consciência) deve servir, precisamente, como aquilo que nos orienta na direção desse Saber Absoluto à medida que, no final do percurso, o que seria erro e des-

vio (o caráter contingente=não necessário da existência) passa a integrar o sistema total da verdade. *Outrossim*, isso que é assim superado e preservado acaba possibilitando à própria consciência estabelecer critérios que venham a revelar a medida desde a qual ela deve pautar a sua busca de si mesma.

**O penúltimo é vertigem e o último se chama aniquilação:** do percurso dos pássaros em direção ao Simurg, percurso no qual o que é superado deve ser conservado, fazem parte a vertigem e a aniquilação. Ora, mas o que isso significa? Como podemos compreender esses fenômenos numa simetria com o percurso desenvolvido pela consciência de si? A princípio diremos: que essa vertigem e essa aniquilação representariam o movimento em que a consciência natural (a consciência no começo do seu processo de autoconhecimento (= os pássaros) começa a perceber que, o que ela considerava como sendo a verdade, ou seja, que entre ela e o mundo, que para ela era o outro que lhe servia de medida (= no caso do conto de Borges) são o mesmo. Nesse movimento, ela perde a sua verdade = tudo aquilo que servia para ela de referência, se desfaz. Todas as suas certezas são postas por terra. Ela se vê lançada num caminho de desespero porque se vê arrancada de chofre daquilo que ela crê ser a sua verdade.

Lançando mão de mais uma metáfora, diremos que, nesse movimento a consciência é

tomada de uma vertigem, isso porque todo o solo que ela costumava fixar os pés, lhe é retirado. Tudo o que para ela era verdade passa a ser aniquilado. Pois bem, essa experiência nos remete para o fenômeno da solidão, implícito em todo o ato criador. Ora, se mantivermos em mente que Hegel, ao descrever o percurso da consciência (até o momento em que, essa mesma consciência percebe que, o que ela conhece é sempre a si mesma) nada mais faz do que descrever o próprio percurso do pensamento filosófico; e, se, levarmos em consideração que a atividade desse pensamento é, fundamentalmente, uma atividade de solidão (de criação = recriação do mundo) teríamos que, esse momento em que a consciência perde a sua verdade inicial, nada mais é, do que o momento em que ela começa a perceber que é ela quem tem de assumir a responsabilidade (ser responsável por = a ser causa de) sobre aquilo que ela conhece. Mas o que vêm a ser propriamente o fenômeno da solidão? O texto de Rainer Maria Rilke *Cartas a um Jovem Poeta*, servirá para nós de base para tentarmos compreender o fenômeno da solidão. Rilke nos dá a seguinte caracterização do fenômeno da solidão:

“Falando novamente em solidão, torna-se cada vez mais evidente que ela não é, na realidade, uma coisa que nos seja possível tomar ou deixar. Somos nós. Podemos enganar-nos a esse respeito e agir como se não fosse assim; nada mais. Mas quão melhor é admitir que se é só, e mesmo partir

daí. Naturalmente, começaremos por sentir tonturas, pois todos os pontos em que costumávamos descansar os olhos nos são retirados, não há mais nada perto e os longes ficam todos infinitamente longe. Aquele que, tirado de seu quarto, sem preparação nem transição, se visse transportado de chofre para o cume de uma alta montanha, deveria sentir algo de semelhante: sentir-se-ia como que aniquilado por uma incerteza sem igual, pela impressão de estar entregue ao inominável. Julgaria estar caindo, arrastado pelos ares ou despedaçado. Seu cérebro deveria inventar alguma mentira enorme para alcançar e esclarecer o estado de seus sentidos. Dessa maneira é que se alteram, para quem se torna solitário, todas as distâncias, todas as medidas. Muitas dessas transformações se verificam repentinamente e, como no homem colocado no cume da montanha, produzem-se então imaginações insólitas e estranhas sensações cujas proporções parecem insuportáveis. Mas é preciso vivermos também isso. Temos que aceitar a nossa existência em toda a plenitude possível dentro dela. No fundo, só essa coragem nos é exigida: a de sermos corajosos em face do estranho, do maravilhoso e do inexplicável que se nos pode defrontar. Por se terem os homens revelado covardes neste sentido, foi a vida prejudicada imensamente. As experiências a que se dá o nome de “aparecimentos”, todo o pretense mundo “sobrenatural”, a morte, todas as coisas tão próximas de nós têm sido tão excluídas da vida, por uma defensiva cotidiana, que os sentidos com os

quais as poderíamos aferrar se atrofiaram. Nem falo em Deus. Mas a ânsia em face do inesclarecível não empobreceu apenas a existência do indivíduo, como também as relações de homem para homem, que por assim dizer foram retiradas do leito de um rio de possibilidades infindas para ficarem num ermo lugar da praia, fora dos acontecimentos. Não é apenas a preguiça que faz as relações humanas se repetirem numa tão indizível monotonia em cada caso; é também o medo de algum acontecimento novo, incalculável, frente ao qual não nos sentimos bastante fortes. Somente quem está preparado para tudo, quem não exclui nada, nem mesmo o mais enigmático, poderá viver sua relação com outrem como algo de vivo e ir até o fundo de sua própria existência. Se imaginarmos a existência do indivíduo como um quarto mais ou menos amplo, veremos que a maioria não conhece senão um canto do seu quarto, um vão de janela, uma lista por onde passeiam o tempo todo, para assim possuir certa segurança. Entretanto, quão mais humana, aquela perigosa incerteza que faz os prisioneiros dos contos de Poe apalparem as formas de suas terríveis prisões e não desconhecem os indizíveis horrores de sua moradia. Nós outros, aliás, não somos prisioneiros. Em redor de nós não há armadilhas e laços, nada que nos deva angustiar ou atormentar. Estamos colocados no meio da vida como no elemento que mais nos convém. Também, em consequência de uma adaptação milenar, tornamo-nos tão parecidos com ela que, graças a um infeliz

mimetismo, se permanecermos calados, quase não poderemos ser distinguidos de tudo o que nos rodeia. Não temos motivos de desconfiar de nosso mundo, pois ele não nos é hostil. Havendo nele espantos, são os nossos; abismos, eles nos pertencem; perigos, devemos procurar amá-los. Se conseguirmos organizar a nossa vida segundo o princípio que aconselha agarrarmo-nos sempre ao difícil, o que nos parece muito estranho agora há de tornar-se o nosso bem mais familiar, mais fiel. Como esquecer os mitos antigos que se encontram no começo de cada povo: os dragões que num momento supremo se transformam em princesas? Talvez todos os dragões de nossa vida sejam princesas que aguardam apenas o momento de nos ver um dia belos e corajosos. Talvez todo o horror em última análise, não passe de um desamparo que implora o nosso auxílio”<sup>22</sup>.

Esse texto que será por nós analisado faz parte do livro intitulado “Cartas a um Jovem Poeta”, de Rainer Maria Rilke, um dos maiores poetas da língua alemã do século XX. Esse livro compõe-se de uma série de cartas, nas quais Rilke responde a Kappus, um jovem soldado que pretende se dedicar a tarefa da poesia. Nessas cartas Rilke discute, fundamentalmente, o que está em jogo nessa tarefa, se ela se quer uma tarefa autêntica e (re) criadora do mundo. Ora, no ato da criação poética (= filosófica), o que se põe em questão é, fundamentalmente, o fenômeno da solidão e da liberdade.

Pois bem, nesse trecho o que está sendo caracterizado é, justamente, o fenômeno da solidão. Logo de início, Rilke nos diz o que é a solidão: “Falando novamente em solidão, torna-se cada vez mais evidente que ela não é, na realidade, uma coisa que nos seja possível tomar ou deixar. Somos nós.” Vemos, portanto, que a solidão não pode ser tomada no mesmo sentido de se estar sozinho. Isso porque a solidão “não é algo que nos seja possível tomar ou deixar”, logo não é algo que dependa da vontade de um sujeito, independentemente também, da vontade dos outros. A solidão é antes uma condição do ser humano. Poderíamos mesmo dizer, nos utilizando de outras partes do texto que não essa que nos foi dada para análise, que a solidão é a condição necessária para o ato criador. Mas como nós podemos caracterizar a solidão, a partir do fragmento que nos foi apresentado para análise? O autor nos apresenta algumas características dessa condição de solidão:

**A sensação de desamparo (= vertigem),** que nos é transmitida quando o autor nos fala da sensação de alguém que, “habitua-do ao conforto do seu quarto, se visse de chofre lançado no alto de uma alta montanha”. Ora, esse desamparo é devido a perda dos referenciais que nos são dado pelo cotidiano. Ora, é precisamente essa sensação de desamparo que se torna indispensável, em todo processo criador. Isso porque se nós nos apegarmos ao que nos é famili-

---

<sup>22</sup> RILKE, Rainer Maria. “Cartas a um Jovem Poeta”. Porto Alegre: Editora Globo. Pág. 65 a 68.

ar, se ficamos presos ao que já se encontra pronto e acabado, não nos será dado a possibilidade de criarmos, nos limitaremos apenas a repetir o já feito. Mas, abrir mão do que nos é familiar, além de sermos tomados pela sensação de desamparo, somos tomados pelo que Rilke chama de **sensação de medo (= desespero)** diante do novo ou do inexplicável. Medo que nos paralisa e nos tolhe a ação. Medo que empobrece a vida à medida que não nos dispomos a pensar sobre o extraordinário, como a morte e como Deus. Medo que causa uma ânsia diante do inesclarecível. Ânsia que acaba por empobrecer também as relações entre as pessoas e, igualmente, empobrece a relação criadora e recriadora do mundo e do nosso universo de relações. Ânsia que nos aliena de um conhecimento mais profundo do que somos.

Pois bem, a solidão nos fala de um estado oposto ao que nos experienciamos nas nossas relações cotidianas. No cotidiano vivemos amparados pelas certezas acerca das coisas. Certeza que nos é legada pelo discurso cotidiano sobre as coisas, as pessoas e as nossas relações com tudo isso. Hegel, ao nos falar sobre a filosofia nos diz que esse tipo de saber não bate à porta do vulgo (do homem do cotidiano) à medida que para esse, a filosofia apresenta o mundo às avessas. Isso porque a filosofia retira o solo (as certezas) a partir das quais o vulgo costuma gerenciar suas relações com

o mundo. Por isso para se dispor a filosofar (ou melhor: para se dispor a viver intensamente as nossas relações com os outros e as coisas) é preciso coragem: “Corajosos, despreocupados, escarninhos, violentos – assim nos quer a sabedoria: ela é mulher é ama somente quem é guerreiro”.<sup>23</sup> Coragem para abrir mão de tudo, perder tudo, virar o mundo de ponta cabeça. Ter a coragem do prisioneiro liberto da caverna de Platão: coragem de abrir mão da realidade das sombras e aparências, coragem de ver a verdade mais verdadeira e mesmo assim, voltar para a realidade das sombras, e falar para aqueles ainda lá se encontram. Essa é a verdadeira coragem que nos concede a verdadeira sabedoria: assumir que as sombras fazem parte da luz, que o erro faz parte da verdade, que a dor faz parte do prazer (como a coceira na perna de Sócrates no diálogo “Fédon”, que é capaz de suscitar a um só tempo, dor e prazer) porque se nós abrirmos mão de um dos elementos que fazem parte desses “contrários” não teremos condição de “reconhecer” o outro. Para sermos sábios é preciso “perder tudo”, nos encontrarmos despojados de todas as certezas cotidianas para podermos compreender o “sistema total da verdade”. Segundo Schelling:

Pois aquele que se quer colocar no ponto instaurador da filosofia verdadeiramente livre deve abandonar até mesmo deus. Isso significa: aquele que quer conservá-lo deve perdê-lo e quem se despojar haverá de

---

<sup>23</sup> Nietzsche, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1989, pág. 57.

encontrá-lo. Somente aquele que chegou ao fundo de si mesmo e conheceu toda a profundidade da vida, que já tudo abandonou e foi ele mesmo por todos abandonado, para quem tudo naufragou e que se viu sozinho com o infinito, foi capaz do grande passo, que Platão já comparou com a morte<sup>24</sup>.

Assim, poderíamos dizer que a filosofia é ofício de solidão à medida que nos remete para a própria ação criadora. Ou seja: para podermos criar, é necessário ter coragem de deixar de lado o que se nos apresenta como pronto e acabado, o que nos apresenta como familiar e cotidiano. A criação implica essa coragem e essa liberdade de (re) descobrirmos as nossas possibilidades mais íntimas, (re) descobrirmos que, daquilo que nos é familiar nós só conhecemos uma parcela pequena (como no exemplo do nosso quarto, do qual só conhecemos “um vão de janela, uma lista por onde passeiam o tempo todo, para assim possuir certa segurança.”). Segundo o Rilke, se tivermos essa coragem, então o medo e a ânsia diante do estranho, serão substituídos pela sensação de segurança, como se isso que nos apavora agora, nada mais é do que “o nosso bem mais familiar”. A solidão então, surgirá como a condição mesma da nossa liberdade.

Retomando o conto de Borges, vimos que do processo de autoconhecimento empreendido pelos pássaros (a consciência natural na sua caminhada até a consciência filo-

sófica), fazem parte a possibilidade do desvio e do erro. Isso se expressa no conto à medida que **Muitos peregrinos desertam e outros perecem**, na busca pelo Simurg. Contudo, esse desvio e erro permanecem dentro do processo. Nada pode ser “abandonado”. Os erros e desvios servem para tornar mais claro o sentido da verdade, implícita em todo processo de autoconhecimento. Retomando a fala de Hölderlin, que nos serve de epígrafe, teríamos:

A verdade mais verdadeira é, unicamente, aquela em que também o erro torna-se verdade, na medida em que é a verdade que dispõe o erro no todo de seu sistema, em seu tempo e lugar. Ela é a luz que ilumina tanto a si como a noite.

Pois bem, para finalizar essas considerações acerca da estrutura da “Fenomenologia do Espírito” poderíamos dizer que ela nos remete para a circunferência do círculo, em que o começo e o fim sempre coincidem. Ou seja, desde o começo (no qual se descreve a situação da consciência natural) da descrição do percurso de autoconhecimento realizada pela “Fenomenologia do Espírito”, o fim (a consciência filosófica = aquela que se encontra já no âmbito do Saber Absoluto) já sempre se encontra presente (mesmo que encoberto pela aparência de ser um “falso” saber = saber fenomenal). Finalizando a nossa simetria com o conto, teríamos que essa estrutura do Saber se expressa na imagem, segundo a

<sup>24</sup> Citado por Márcia C. De Sá Cavalcante na introdução do livro “A Essência da Liberdade Humana de Schelling. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, pág.15.

qual, a fortaleza do Simurg é o Kaf, a montanha circular que rodeia a terra. A força do Saber Absoluto reside precisamente na periferia do círculo, perfeita e que trás em si a totalidade de tudo o que é (= a condição de possibilidade de as coisas serem isso o que elas são), periferia onde o começo e o fim se encontram.

### **O Sentido da Noção de Fenomenologia dentro da “Fenomenologia do Espírito” de Hegel.**

Para Hegel, na Modernidade “neste novo período, o pensamento é o princípio, ou seja, o pensamento começa desde ele mesmo”<sup>25</sup>; sendo a sua filosofia aquela que vem expressamente determinar esse começo. Na filosofia hegeliana se explicita o fato de “o pensamento ser objeto do pensamento”. Dito de outra forma: Hegel torna-se explícito que o pensado pelo pensar é o pensamento, isto é, a idéia. Mas, para que isso se tornasse manifesto foi necessário que o pensamento fosse desenvolvido até a suprema liberdade de seu ser, a Idéia Absoluta. Pois bem, o percurso deste desenvolvimento é que perfaz o sentido do chamado sistema hegeliano, ou melhor, o sistema da ciência (O sistema da ciência pretende ser o sistema da verdade como um todo e, portanto, o sistema da realidade no processo de pensar-se a si mesma; sendo assim composto: “Fenomenologia do Espírito” (que serve de introdu-

ção a primeira divisão do sistema total da ciência e, posteriormente será integrada a filosofia do Espírito); “Ciência da Lógica”; “Filosofia da Natureza” e “Filosofia do Espírito”).

A “Fenomenologia do Espírito” enquanto introdução ao sistema da ciência, descreve a marcha do pensamento até seu objeto que, resulta ao final, ser si mesmo. A “Fenomenologia do Espírito” é também chamada “ciência da experiência da consciência”, donde nos advém que: a marcha empreendida pelo pensamento não é outra que a experiência da consciência. A ciência (o Saber) desta experiência é o saber Absoluto, ou seja, saber que o pensamento alcança - nesta marcha ou experiência - de que ele tem por objeto o pensamento. Assim, a “Fenomenologia do Espírito” não parte do Saber Absoluto, mas, chega necessariamente a ele. Desde então é que o pensamento pode situar-se na imediatez do Absoluto (dito em outra fórmula: desde então é que o pensamento - ou a Filosofia feita Saber Absoluto - pode situar-se no seu próprio ser, tal como este se apresenta no pensamento - em si - e para o pensamento - para si -, isto é, como Idéia), ser ciência da Idéia Absoluta.

Por sua vez, a Idéia Absoluta é que determina o aparecer, no pensamento e para o pensamento, do saber. Isto é: o saber (de si) do pensamento (que lhe é dado pela experiên-

---

<sup>25</sup> Hegel- “Leçons sur l’histoire de la philosophie moderne”, citado por Martin Heidegger in, “Chemins qui mènent nulle part”, pág. 159 - Ed. Gallimard, Paris, 1980”

cia de si mesmo, ou, mediante a experiencição do seu objeto que resulta ao final ser o próprio pensamento) é determinado pela Idéia Absoluta, pois nela é que se dá a união entre o pensamento e o pensado. Ou seja, é nela que se estabelece a identidade do pensamento consigo mesmo. Donde resulta ser a Idéia, a identidade do pensamento consigo mesmo obtida no processo do desenvolvimento especulativo do próprio pensamento. Poderíamos dizer que a Idéia é a Verdade do pensamento, a sua realidade.

A auto-experiência do pensamento (da consciência) determinada pela sua verdade, se efetiva nos desdobramentos da História da Filosofia (A tese de Hegel é a seguinte):

o mesmo desdobramento do pensamento que se apresenta na História da Filosofia, apresenta-se na própria Filosofia (no Saber Absoluto) mas livre daquela exteriorização histórica, puramente no elemento do pensar<sup>26</sup>

E isso porque a Idéia se efetiva como Espírito e, este se perfaz na história. Donde teríamos que: “a História da Filosofia é devir, não da contingência, mas da necessidade, ou seja, devir teórico (isto é, devir do pensamento)”<sup>27</sup>. Por isso é que o saber Absoluto não pode ser dado de uma vez em sua origem - ou melhor, por isso é que a Fe-

nomenologia do Espírito não pode partir do saber Absoluto - pois que ele se perfaz na consciência humana, ou seja, ele se configura no tempo se efetivando na História. Ele (o Saber Absoluto) é o final de um desdobramento que vai desde as formas “inferiores” até as “superiores” ou, desde os primórdios da História da filosofia até a Filosofia hegeliana que consiste precisamente numa reflexão sobre o ser do pensamento filosófico em geral - ou, o que seria o mesmo: ela consiste numa reflexão sobre o sentido do desenvolvimento (desdobramento) do pensamento que encontra o seu fim no saber Absoluto (Logo, o Saber Absoluto coincide com o pensamento hegeliano.)

Para Hegel, o diálogo com a História da Filosofia que o procede tem o caráter de uma compreensão mediadora enquanto fundação Absoluta; ou seja, é somente por meio da compreensão dos períodos da História do pensamento que já passaram que se efetiva uma fundação Absoluta do pensamento em seu ser. Pois que, a força que promove a passagem de um período para outro, ou a força que promove o progresso da História do pensamento, é ela mesma aquilo que funda essa História<sup>28</sup>.

Podemos dizer que o movimento dessa História é o movimento mesmo do Espírito se perfazendo no movimento de seu Saber.

<sup>26</sup> Citação feita por Emmanuel Carneiro Leão em seu artigo “Hegel, Heidegger e o Absoluto”, Revista Tempo Brasileiro, nº 28, página 7.

<sup>27</sup> François Châtelet. “Hegel” - Ed. Écrivains de Toujours, pág. 68.

<sup>28</sup> Heidegger, M. “Chemins qui mènent nulle part”, pág. 159 - Ed. Gallimard, Paris, 1980”



Sendo o Saber Absoluto o termo (a plenitude) deste movimento de se saber, nele se daria a perfeição do Espírito. Nesta perfeição do Espírito se saberia nisto que ele é, ou seja, como efetividade da Idéia. Numa última análise nos é dado dizer que a Idéia é a força do Espírito; ou, ela é aquilo que mantém o Espírito sendo o que ele é. A força do Espírito consiste assim na manutenção da sua identidade consigo mesmo no curso da (sua) História. Por conseguinte, é a identidade do Espírito (que se mantém na idéia) que promove o seu movimento de ir ao encontro de si - ou melhor, ela é aquilo que determina o movimento de seu saber-se - superando o erro e a parcialidade no desenvolvimento da (sua) História.

Ora, por tudo o que vimos dizendo até aqui, nos é dado concluir que: a Idéia é o fundamento Absoluto do pensamento. Pois bem, os períodos históricos em que se configura o pensamento, surgem, na Fenomenologia do Espírito, desde a perspectiva da experiência da consciência - experiência que é a própria vida do Espírito - como figuras da consciência que deverão ser superadas e conservadas na experiência total de si mesma. Portanto, na Fenomenologia do Espírito, a História se apresenta como uma progressão da consciência até a consciência de si, que não é senão a progressão do saber desde o momento do seu aparecer até o momento do Saber Absoluto.

Assim a Fenomenologia é uma descrição do caminho que o Espírito percorre no desenrolar da História. Para Hegel, a verdade do Espírito - isto é, a Idéia - não se enuncia fora ou à parte da experiência humana, mas está presente em cada momento dessa experiência - seja ela religiosa, estética, jurídica, política ou prática - como a vida do Espírito.

Segundo Heidegger, “a *Fenomenologia do Espírito* não é nada senão a fundação da metafísica, mas precisamente a reposição das suas fundações (...) uma refundação como preparação do solo, ou seja, como “prova da verdade do ponto de vista” ocupado pela Metafísica”<sup>29</sup>. Por nosso lado diríamos: Hegel, na “Fenomenologia do Espírito”, traz à tona a perspectiva da metafísica, ou seja, a perspectiva do pensamento que não é senão o ponto de vista da subjetividade tornando patente o lugar do qual ou desde o qual, ela (a metafísica) vê a realidade. Hegel revela o seu caráter de Saber Absoluto. O absoluto deste saber se deve ao fato de que nele, o pensamento é tanto o sujeito como o objeto de conhecimento. Essa mesmidade entre sujeito e objeto tem o sentido de uma identidade, por sua vez, absoluta, pois, vige como o modo de ser do real. Diremos ainda: essa identidade se caracteriza por ser oriunda da alteridade, pois, o pensamento só chega ao saber de si na experiência de si mesmo como o seu objeto, como o outro. Ou seja, ele só alcança a (sua)

---

<sup>29</sup> Heidegger, Martin - “*La Phenomenologie de l'esprit*” de Hegel par Martin Heidegger - bibliothèque de Philosophie, série: Ouvres de Martin Heidegger. Editions Gallimard, 1984, p. 30\31.



identidade consigo mesmo mediante o saber de si, mas este saber só se consuma numa relação de alteridade. é preciso que a consciência se torne outra para si mesma - apareça para si mesma, num primeiro momento, como mundo - para que possa então perceber-se em si mesma.

Essa identidade absoluta entre sujeito e objeto do pensamento não é outra que a de pensar e ser. Poderíamos mesmo dizer que Hegel, na Fenomenologia, bem como na totalidade do seu sistema, dissolve o ser no pensamento, através de uma metafísica da Identidade Absoluta; ou seja, ele dissolve o ser no pensamento ao tornar a filosofia, ciência - Saber Absoluto - a filosofia é feita ciência à medida que a natureza do seu objeto de conhecimento é evidenciada. Para Hegel, o objeto do conhecimento é o conhecimento real do que em verdade é, ou seja, o Absoluto. Ora, o Absoluto é o ser e, o ser é o pensamento pensando a si mesmo como idéia absoluta.

Concluindo, o que temos com Hegel é a radicalização do ponto de vista ocupado por toda a filosofia pensada como metafísica, isto é, como subjetividade. Ou melhor: com Hegel se torna possível compreender a origem do pensamento subjetivo.

Durante o nosso curso vimos caracterizando o pensamento metafísico como sendo um pensamento essencialmente reflexivo, ou seja, um pensamento cuja principal caracte-

terística era dar-se conta de si mesmo. Dissemos também que esse pensamento define suas feições na modernidade com a eclosão da consciência, isto é, com a explicitação do seu ser que consiste, justamente, na reflexividade, em refletir-se sobre si mesmo e nisto dar-se conta de si. Agora, nos é dado dizer que, a origem deste pensamento é exposta no âmbito da filosofia hegeliana. Mas como?

Poderíamos dizer que a essência da reflexão é simplesmente o dar-se conta de si, o ser consciente de si. Onde ser-nos-ia lícito afirmar que a essência do pensamento reflexivo é a consciência de si. Ora, toda a “Fenomenologia do Espírito” consiste, precisamente, na descrição da origem da consciência de si - ou melhor, na descrição da proveniência do pensamento reflexivo (subjetivo) - desde a auto-experiência da consciência.

A metafísica hegeliana representaria o fim - enquanto plenitude - de toda a História da Metafísica como pensamento subjetivo. Esse fim representa o próprio começo como aquilo que faz e perfaz todo o pensamento subjetivo. Fim, começo, origem é aquilo a partir do que, isto por onde uma coisa é o que é. Isto a partir do que, isto por onde o pensamento subjetivo - ou se se quer metafísico - é o que é, é a idéia que é levada, como vimos, à plenitude de seu ser no pensamento hegeliano como Idéia Absoluta.

## 2. Referências bibliográficas:

Hegel, G.W.F, *La Phenomenologie de l'Esprit. Traduit par Jean Hyppolite* Paris: Éditions Montaigne, 1941.

Heidegger , Martin, *La Phenomenologie de l'Esprit de Hegel par Martin Heidegger.* Paris : Éditions Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_, *Hegel et son concept de l'expérience* in *Chemins qui ne mènent nulle part.* Paris ; Éditions Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_, *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento.* São Paulo : Abril Cultural, 1973

Leão, Emmanuel Carneiro, *Hegel, Heidegger e o Absoluto* in *Revista Tempo Brasileiro, n. 28.*

Ortega y Gasset, José, *Kant, Hegel, Scheller.* Madri: Allianza Editorial, 1983.



# PRESENCAS DO SURREALISMO: UM DIÁLOGO ENTRE LUIS BUÑUEL E MURILO MENDES

*Acadêmica: Elaine Amélia Martins*

*Prof. Cláudio Correia Leitão  
(orientação)*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenadoria de Letras por exigência do término do curso – *Licenciatura em Língua Portuguesa e suas Literaturas* – referente aos estudos do ciclo habilitacional.

artístico que, confessando-se como ficção, nos dão o poder de experimentar o inusitado, de ver o cotidiano com os olhos da imaginação.

A escrita e as imagens não devem ser entendidas apenas como matéria de realização da arte. Mas como *topos* do “espaço nômade do saber” que é a literatura. Literatura que não garante informação de um saber científico, mas um não-saber por onde perpassa vários outros discursos num intercâmbio interdisciplinar. Nesse sentido, é interessante o estudo de aproximação entre as literaturas e imagens um escritor, leitor, crítico de arte, professor, apreciador minucioso, crítico e discípulo da música, católico, brasileiro e universal – Murilo Mendes – e de um dos principais protagonistas da arte surrealista, cineasta e antes de tudo poeta – Luis Buñuel.

---

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O sentido do processo de ensino e aprendizagem da Arte e da Literatura impõe-se pela ampliação do conhecimento, de forma a reconhecer as dimensões estéticas e éticas da atividade humana da linguagem, só ela capaz de tornar desejada a leitura de obras de arte e de textos literários. Aos novos leitores, é essencial propiciar várias possibilidades de interlocução com os discursos literário e

A literatura, a arte e o cinema ultrapassam a mera verossimilhança, instaura outra relação entre sujeito e mundo, entre imagem e objeto. Porque desejam intencionalmente provocar múltiplas leituras, porque jogam com a ambigüidade e com a subjetividade. A literatura estabelece o pacto específico de leitura, em que a materialidade da palavra se torna fonte virtual de sentidos. É justamente nesse jogo e espaço que melhor se realiza a arte surrealista. Surrealismo presentificado nas produções de Buñuel e de Murilo Mendes.

A poesia e a prosa memorialística de Murilo Mendes e os textos e filmes de Luis Buñuel assumem materiais preciosos para a investigação de suas produções artísticas e culturais dialogando com outras áreas do conhecimento. A autobiografia é uma forma textual em que, de forma mais clara, se visualiza o pacto de leitura. Os escritos autobiográficos de *A idade do serrote* (1968) e outras prosas poéticas de Murilo Mendes e as memórias *Meu último suspiro* (1983), de Luis Buñuel, assumem, também, fontes suntuosas.

Impõe-se uma articulação introdutória, atenta a bases de interlocuções literária e artística, de temas como século XX, identidades, Surrealismo, entre as produções murilianas e buñuelinas de todo tipo, a escrita autobiográfica e a experiência comum do contato com artistas do círculo cultural europeu.

## NOTAS SOBRE MURILO MENDES E O SURREALISMO

A fusão entre itinerário de vida (biografia) e itinerário poético (produção escrita) é fundamental na compreensão da de Murilo Mendes. A constatação de seus inúmeros deslocamentos (Minas – Rio – Europa), sua conversão ao catolicismo e seu casamento com a poeta portuguesa Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador antifascista Jaime Cortesão, são dados importantes. Através da leitura de seus escritos percebe-se que sua migração para a Europa não provocou um distanciamento do espaço de sua origem. Sempre atento a tudo, usando suas próprias palavras, com seu “olho armado”, revisita seu passado pela escrita através de recursos surrealistas em busca de um passado ainda maior através do universal (história, religião e arte).

Murilo Mendes (1901-1975) é um poeta que não participa ativamente dos primeiros momentos do movimento modernista, mas colaborou em algumas revistas como *Revista de Antropofagia*, *Verde Festa*, *Lanterna Verde*, *boletim Ariel* e outras. Estréia no cenário da literatura com a publicação caseira de *Poemas* (1930). Isso seis anos após a primeira manifestação do surrealismo (1924) e, coincidentemente, 1930 é o ano em que se edita na França o segundo Manifesto Surrealista liderado por André Breton. Murilo aproveitou do surrealismo o que mais lhe interessava:

“Abrazei o Surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que

mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares” (MENDES, 1995, p.1238).

Para Breton:

“[...] a idéia de surrealismo tende simplesmente a recuperação total de nossa força psíquica por um processo que não outro senão a descida da vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros, o perpétuo passeio em plena zona enterdida.” (BRETOM, 2001, p. 31).

Os surrealistas descobrem um primitivismo mais perto de nós, dentro de todos nós, no sonho, nos resíduos da infância. É nesse contexto que o *topos* da alucinação, da loucura, da infância e do sonho, privilegiado pelos surrealistas, se encontram nos escritos de Murilo Mendes. Na poética do surrealismo, a experiência poética não pode amarrar-se apenas ao poema, quer se confundir com a própria vida.

A ocorrência do Surrealismo na obra de Murilo Mendes se apresenta com características bastante peculiares. Ele é um dos primeiros modernistas brasileiros a ter contato com a arte de vanguarda e não a têm como regra a ser seguida. Inicialmente, o inconformismo muriliano aproximou religião e Surrealismo, sendo este considerado “o evangelho da nova era, a ponte da libertação” (MENDES, 1996, p. 23).

Nos primeiros versos de Murilo Mendes em *Poemas, O visionário, Tempo e Eternidade, A poesia em pânico, As metamorfoses* e outros evidenciam a presença do Surrealismo, influências de Ismael Nery e da teoria do “Essencialismo”.

O poema “Mapa” configura uma espécie de cartografia da alma e da poética muriliana. Escrito sob influência do Surrealismo, o poema, que faz parte do livro de estréia do poeta, sinaliza deslocamentos no tempo e no espaço, uma travessia entre as fronteiras do real e do imaginário. Surrealismo e cristianismo se cruzam:

#### Mapa

A Jorge Burlamaqui

Me colaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou  
limitado ao norte pelos sentidos,  
ao sul pelo medo,  
a leste pelo Apóstolo São Paulo,  
a oeste pela minha educação.  
Me vejo numa nebulosa, rodando,  
sou um fluido,  
depois chego à consciência da terra,  
ando com os outros,  
me pregaram numa cruz, numa única vida.  
Colégio. Indignado. Me cahamam pelo número,  
detesto a hierarquia.  
Me puseram um rótulo de homem,  
vou rindo, vou andanado,  
aos solavancos.  
Danço. Rio e choro, estou aqui,  
estou ali, desarticulado,  
gosto de todos, não gosto de ninguém,  
batalho com os espíritos no ar,  
alguém da terra me faz sinais,  
não sei mais o que é o bem nem o mal.

Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado no éter, tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos, não acredito em nenhuma técnica. Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas, é por isso que saio às vezes pela rua combatendo personagens imaginários, depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas, na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim. Estou do outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações... Me desespero porque não posso estar presentes a todos os atos da vida. Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça. Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando, Presságios brotando do ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção, o mundo vai mudar a cara, a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar. Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias, me aninharei nos recantos do campo da noiva, na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários... Tudo transparecerá: Vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra, o vento que vem da eternidade suspenderá os passos, dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres, vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no mar, me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes. Detesto os que se tapeiam, os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens "práticos"...

Viva São Francisco de Assis e vários suicidas e amantes suicidas, e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães, as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos. Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito... Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente. Sou presa do homem que fui há vinte anos passados, dos amores raros que tive, vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor, tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria, estou no ar, na alma dos criminosos, dos amantes desesperados, no meu quarto modesto da praia de Botafogo, no pensamento dos homens que movem o mundo, nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando, sempre em transformação. (MENDES, 1995, p.116)

Na cartografia de "Mapa", o poeta é lançado em um grande território metaforizado por dicotomias. Há um deslocamento no tempo e no espaço, uma travessia entre as fronteiras do real e do abstrato, da lucidez e do delírio. Nota-se a evidência do surrealismo muriliano próximo ao discurso cristão. É dado ao corpo desconjuntado uma alma e quatro cravos o prendem a uma única vida. Esses cravos funcionam como uma bússola que o guia com os quatro pontos cardeais. A limitação ao norte é ditada pelos sentidos - audição, tato, olfato, paladar e visão – que, simultaneamente, são detidos pelo corpo e o orientam no espaço. O sul é demarcado pelo

medo, sentimento inerente à condição humana, categoria de repulsão ou aversão firmada pelo subjetivismo. A leste o Apóstolo São Paulo é o limite, o que afirma o laço com o cristianismo. E, por fim, o limite do oeste é ditado por sua educação, uma assimilação a “contato, memória e iniciação”.

O percurso poético é prescrito por essas coordenadas. A oeste encontra-se a memória, a inquietação no colégio, a Espanha de seus antepassados e a Minas da infância. Os sentidos permanecem confusos, o corpo está no ar, na terra, no passado, no futuro, não há norte. São Francisco e outros mártires, a leste, são colocados junto de suicidas nas guerras ao sul. Após percursos mirabolantes, o poeta volta para o seu quarto na Praia de Botafogo, lugar de erudição, de saber, de liberdade e de organização que se opõe ao estado de bagunça transcendente.

Religião e educação (memória), os cinco sentidos e o medo traçam o roteiro do poeta. O discurso da religião (cristianismo convertido), a infância e as origens são temas freqüentes. A origem - infância, família- são referenciados em invenções surrealistas:

Mamãe vestida de rendas  
Tocava piano no caos,  
Uma noite abril as asas  
Cansada de tanto som,  
Equilibrou-se no azul,  
De tonta não mais olhou  
Para mim, para ninguém:  
Cai no álbum de retratos  
(MENDES, 1995, p. 209).

Nesse poema, Pré-História, de o livro *O visionário*, a perda da mãe ganha um toque mágico, asas, música, caos, céu são elementos de um percurso, o estado de tontura (vertigem) da mãe a faz cair no álbum como um anjo, como numa imagem surrealista.

Tanto em *Poemas* como nos livros seguintes, o recurso *montagem/desmontagem* é figurado pela fusão entre sonho e realidade com a presença de objetos constantes da arte e da experiência vivida pelo poeta: estátuas, manequins, pianos, nuvens, máquinas, pássaros, cabelos e símbolos bíblicos. Ele se pondera de montagens como na pintura. Viagens concretas e metafísicas se mesclam em escritos de memória como em “Começo de biografia” (*Met*, 327), “A outra infância” (*PL*, 423), “O menino sem passado” (*P*, 88), “Memória” (*PL*, 415). Essas lembranças consistem em viagens temporais e até mesmo espaciais, em que o *eu* se transporta a um passado idealizado ou já vivido. O conjunto *Poesia liberdade* sintetiza a característica do princípio libertário do surrealismo, colocando a poesia num espaço ilimitado de reação contra a idéia de medida do homem e suas relações com o divino, cristão.

Aqui, partindo, novamente, da idéia de que a experiência poética não pode amarrar-se apenas ao poema, quer se confundir com a própria vida, em *Contemplação de Ouro Preto*, *Siciliana* e *Tempo espanhol*, Murilo inicia uma viagem ao mundo antigo. Vai às mati-

zes do cristianismo no ambiente medieval barroco de Ouro Preto, Sicília e Espanha. Leitor de Platão, e dos escritos de São Paulo, Murilo crê nos dois mundos – o visível e o invisível. Nestes escritos, a experiência dos contatos físicos e abstratos figura montagens. O dualismo do barroco e as pinturas por ele representadas de pintores do século XVII são matérias para de um universo surrealista. Recupera-se uma estrutura de tempo irreal:

Na Idade Média  
Participante de comunidade  
– Alegre – então me sentindo,  
Eu viria de longes terras tocar-te,  
Cavalgando o bastão, a concha  
de Vênus  
E a gana diária de Deus. (MENDES, 1995, p. 583)

Como observa-se no poema “ Santiago de Compostela”, do livro *Tempo Espanhol*, o “eu” se desloca para a Idade Média, caminho de São Tiago, ambiente que também inspirou um outro surrealista Luis Buñuel, cavalga um bastão e uma concha – imagens de um surrealismo expresso.

A ocorrência do sonho e de imagens oníricas e surreais (mulher, peixe, pássaro, piano) povoa os versos do poeta juiz-forano. Alguns poemas revelam um elo com cinema, música e artes plásticas. Exemplo, o poema “Botafogo” que mantém uma diálogo com a pintura “Enseada de Botafogo”, pintura de Ismael Nery preservada no acervo do poeta sitiado no Centro de Estudos Murilo Mendes em Juiz de Fora.

## Botafogo

Desfilam algas sereias peixes e galeras  
E legiões de homens desde a pré-história  
Diante do Pão de Açúcar impassível.  
Um aeroplano bica a pedra amorosamente  
A filha do português debruçou-se na janela  
Os anúncios luminosos lêem seu busto  
A enseada encerrou-se num aranha-céu (MENDES, 1996, p. 280)



*Enseada de Botafogo,*  
de Ismael Nery

A conversão de Murilo Mendes ao catolicismo encena um Surrealismo plástico através do jogo entre profano e religioso, identificado pela ordem sexual. A Igreja e o Cristo aparecem metamorfoseados e erotizados nos versos do poeta, leitor da Bíblia e principalmente do *Apocalipse*, de um catolicismo que, nas palavras de Mário de Andrade, “guarda a seiva de perigosas heresias” (ANDRADE, 1972, p.46). Na maturidade tais traços cedem lugar a leituras, apropriações, apontamentos e alusões ao próprio Surrealismo.

Tais indícios desse surrealismo migram para as memórias explícitas em *Idade do serrote* e *Poliedro*, numa prosa tão imaginativa, sintética e poética como a sua poesia. As es-

critas de viagem *Carta geográfica* percebe-se duas faces de leitura do itinerante: uma exterior (viagem concreta), oriunda da percepção de uma realidade objetiva, e uma interior (viagem metafísica), proveniente da experiência do contato que é elaborada. A própria fonte das escritas comprova essa dualidade: apontamentos de viagem. A escrita automática e o recurso de colagem, bem como a vigília, é retomado. Em tal livro, o poeta retoma passagens bíblicas transcrevendo-as e/ou adaptando-as, considera a Apocalipse uma obra surrealista por excelência, transcreve fragmentos de Rimbaud em *Os dias em Londres* e incorpora leitura de arte e lembranças da infância:

“Subo na torre Eiffel: encontro-me na montanha. Desço aos bulevares: arrastado pelas suas grandes vagas. Entro num cinema: moças de biquíni no écran; estou na praia. Assim vai minha viligiatura.” (MENDES, 1995, p. 1107).

## NOTAS SOBRE LUÍS BUÑUEL E O SURREALISMO

Luis Buñuel nasceu na provinciana cidade de Calanda, Espanha, em 1900. Filho de família tradicional – pai mercador nas colônias da América Central, tios padres e oficiais do Exército, muda-se para Saragoza onde estuda com os Jesuítas. Aos 14 anos é expulso do colégio dos jesuítas. Em 1917 se instalou na Residência de Estudantes, em Madrid. Ali, até 1925, convive com José Moreno Villa, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lora y Salvador Dalí e outros e se licencia em História.

Na estada em Paris (1924 -1930), Buñuel entra em contato com o universo oficial dos surrealistas, estreia no cinema com *Um chien andalou*. Daí em diante, inicia sua viligiatura: enfrenta problemas com a ditadura franquista na Espanha, vai para os EUA e depois, até sua morte em 1983, se fixa no México, onde produz a maior parte de seus filmes,

O espanhol, antes de se tornar cineasta, teve uma breve carreira de poeta (1922 - 1932). Em Madri, onde viveu na Residência, iniciou suas primeiras letras surrealistas: uma poética imaginária articulada com a técnica de colagem e sobreposições de imagens narrativas de caráter realista. *Poemas* (1977) traz uma amostragem dessa poesia que tem erotismo, religião e morte como temas recorrentes.

A leitura de um poema de 1927, que faz parte do citado conjunto, ajuda a perceber a essência da poética buñuelina:

### O ARCO-ÍRIS E A CATAPLASMA

Quantos maristas cabem numa  
passadeira?  
Quatro ou cinco?  
Quantas colcheias tem um  
Tenório?  
1.230.424.  
Estas perguntas são fáceis.

Uma tecla é um piolho?  
Vou constipar-me para os braços da minha amante?  
Excomungará o Papa as embaçadas?  
Sabe um polícia cantar?  
Os hipopótamos são felizes?  
Os marinheiros são pederastas?  
Estas perguntas – também são fáceis?

Dentro de instantes virão pela rua  
duas salivas de mão  
conduzindo um colégio de surdos-  
mudos,

Seria indelicado vomitar-lhes um  
piano  
desde a minha janela? (BUÑUEL,  
1977, p.78)

Algumas imagens desse poema serviram de argumento para filmes de Buñuel. Fato não indiferente de toda sua escrita que é uma espécie de pré-produção de sua cinematografia. Vida e obra se fundem. Escritos e filmes refletem as experiências de uma família burguesa, a religião experimentada no colégio dos Jesuítas e o universo medieval da Espanha.

O estranhamento das imagens do Surrealismo, asseverado na arte buñuelina, uma das protagonistas do movimento, articula sonho, imaginação, sexualidade, e uma expressiva crítica à sociedade. O catolicismo é projetado e destruído pelo princípio de libertação tanto em seus filmes viscerais quanto em seus versos insólitos. Segundo Maria Esther Maciel: “ele [Luis Buñuel] evidencia através da articulação inventiva entre palavra e imagem, que a tela ainda pode servir de *topos* privilegiado para a manifestação da poesia” (MACIEL, 2001, p.51).

### **UM DIÁLOGO CULTURAL ENTRE MURILO MENDES E LUIS BUÑUEL**

As trajetórias artístico-biográficas de Murilo Mendes (1901 – 1975) e Luis Buñuel (1900 – 1983) possibilitam o estabelecimento de um rico diálogo cultural. Ambos nascem no mo-

mento em que o século XX engatinha e assistem a sua condição fragmentada. A passagem do cometa Halley, as artes de vanguarda, as grandes guerras e as revoluções são acontecimentos presenciados. A fusão entre itinerário de vida e itinerário poético é palavra-chave na compreensão das produções do poeta e do cineasta.

O poeta juiz-forano Murilo Mendes encena várias atitudes de rompimento do cerco geográfico e estético da província, em favor de um percurso oceânico ou universalista. A maior abertura, depois das obras literárias, terá sido o cinema. E Luis Buñuel configura uma síntese de rebeldia e experimentalismo estético-cinematográfico, ao mundo hispânico sitiado pela quarentena da ditadura franquista.

A experiência da escrita memorialística do artista moderno frente ao fim da vida como sobrevida na morte (MIRANDA, 1990, p.71) é figurada em *Meu último suspiro*, livro de memórias do cineasta redigido pelo roteirista Jean-Claude Carrière, e em *A idade do serrote* e outras prosas do poeta. Depreendem-se de tais obras elementos que oferecem material para a reflexão quer sobre a Espanha muriliana, as guerras, o fascismo, a condição de exílio, a vida de pintores e artistas, quer sobre a escrita e o estatuto da escrita de memórias.

Segundo Wander Melo Miranda, “Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma

mudança ou transformação radical que o impulsione” (MIRANDA, 1992, p.31). Nesse âmbito o título *Meu último suspiro* carrega um significado. No primeiro capítulo surge a postura de um *eu* diante da velhice, do fim da vida. Há uma retomada do estado final – perda total da memória – em que se encontrava uma pessoa muito próxima – a mãe, próxima da morte. Em seguida, tem-se a rememoração de um passado distante – a infância, período em que o próprio Buñuel considera ter tido muita memória, era o típico aluno *memorión*.

No presente da escrita admite-se a importância da memória em função do(s) esquecimento(s) que são enumerados gradualmente. Buñuel revela conservar lembranças de seu passado distante e não se preocupa com o esquecimento de algo, pois, “ele retornará subitamente, por um dos casos do inconsciente, que trabalha incansavelmente na obscuridade” (BUÑUEL, 1982, p.10). A imaginação é uma constante no relato buñuelino, semelhante ao introduzir de uma cena de esquecimento num filme.

Trata-se de uma escrita semibiográfica. Na primeira página se lê: “Não sou um homem das letras. Depois de longas conversas, Jean-Claude Carrière, seguindo fielmente tudo que lhe disse, ajudou-me a escrever este livro”. E no capítulo que principia o livro, intitulado “Memória”, o narrador afirma:

“Neste livro, semibiográfico, no qual ocorrerá que me desvie

como num romance picaresco, que me abandone ao charme irresistível do relato inesperado, talvez ainda subsistam algumas lembranças enganosas, apesar de minha vigilância. [...] Não sendo historiador, não utilizei nenhuma anotação, nenhum livro, e o retrato que ofereço, de toda maneira, é o meu, com minhas afirmações, minhas lacunas, com minhas verdades e minhas mentiras, em uma palavra: minha memória” (BUÑEL, 1982, p.12).

A questão autobiográfica, formulada por Lejeune é, nas palavras de Miranda:

“[...] a de que o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinada nem pelo ‘modelo’, nem pelo ‘redator’, mesmo quando ambas perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do sujeito para dá-la como uma *unidade*.” (MIRANDA, p. 40).

Dessa forma, ao longo da leitura das memórias do espanhol, o “eu-autor” deixa claro não ser um historiador e descarta a memória arquivo: “A memória me é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio, e como existe uma tentação em acreditar no imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade” (BUÑUEL, 1982, p. 12). Prevaecem construções do tipo “guardo na lembrança”, “conservei lembranças precisas”, “tenho em primeiro lugar a lembrança de”, “lembro-me também”. Dado que parece demonstrar e confirmar o caráter de unidade do texto relato, diferente do tom poético encontrado na prosa de *A idade do*

*serrote*, de Murilo Mendes. Neste livro, no qual Murilo Mendes se faz menino e retorna à Juiz de fora da memória, encontra-se uma referência explícita a Buñuel:

“Reportei-me então a uma época anterior, quando meu pai nos levava (cada semana um filho, rotativamente) a uma ampla casa onde se recolhiam doentes, paráliticos, aleijados, tortos, manetas, pernetas, cancerosos, pré-personagens de Luis Buñuel, todos sustentados pela Conferência Vicentina.” (MENDES, 1995, p. 971).

Esse fragmento evidencia o juiz-forano como leitor do cinema de Buñuel. E possivelmente essas figuras “doentes” traçadas na memória do poeta são “pré-personagens” do filme *Viridiana* (1961). Viridiana, noviça de um convento, é obrigada pela superiora a ir viver com o tio, D. Jaime, que trama um estupro e o renuncia e, posteriormente, se mata. A sobrinha, acreditando na consumação do ato sexual, abdica o véu e não deixa de ser cristã. Baseada nos preceitos cristãos, ela quer fazer o bem: apanha mendigos, vagabundos, atrofiados, velhos, um cego e um leproso e os instala nas dependências de sua casa na esperança de salvá-los. Mas, a caridade e a ordem estabelecida pela boa vontade da protagonista é quebrada por esses mesmos personagens. Eles transformam, em uma das últimas cenas, uma ceia em orgia numa seqüência de imagens libertadora. Eis o Surrealismo de Buñuel.

Theodor Adorno “revendo o surrealismo” apresenta uma leitura para o movimento de Breton. Segundo ele:

“O que o Surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância: quando éramos crianças, as antigas ilustrações devem ter nos excitado como agora imagens surrealistas. O momento subjetivo se intromete na ação da montagem: esta desejaria, talvez em vão, mas sem dúvida intencionalmente, reproduzir as percepções tal como elas devem ter sido algum dia.” (ADORNO, 2003, p. 138).

As imagens vistas pelo menino Murilo, na ampla casa da Conferência Vicentina, o excitaram como excitaram muito tempo depois as imagens surrealistas de Buñuel. Imagens de um Surrealismo que reproduz resquícios de cenas da infância do menino Luis, vivenciadas em seu território de origem, Saragoça, província ibérica onde a demarcação do tempo espanhol é vinculada ao universo medieval, como explicita o cineasta:

“Em minha cidade, onde nasci a 22 de fevereiro de 1900, pode-se dizer que a Idade Média prolongou-se até a primeira guerra mundial. Sociedade isolada, imóvel, marcando nitidamente as diferenças entre as classes. O respeito, a subordinação do povo trabalhador com relação aos senhores, aos grandes proprietários, pareciam imutáveis, fortemente enraizados nos hábitos antigos.” (BUÑUEL, 1982, p.14).

As características do Surrealismo buñuelino têm suas origens nesse tempo e espaço: na

cultura religiosa (Buñuel foi educado pelos Jesuítas), na presença da força militar, na organização social e nas relações agrárias. A libertação expressa em sua arte é, portanto, a de toda repressão sofrida neste universo. Daí a grande recorrência em seus filmes de rupturas de tradições estruturadas no catolicismo e na organização social, como no clássico *Un chien adalou* (1929), *Viridiana*, *La Voi Lactée* (1969), *Le fantôme de la liberté* (1974) e outros.

Os rumos e as atividades dos artistas trazem a constatação de que o cinema é busca e abertura ao “universal”. É o “divisor de águas” das origens de um sentimento, por assim dizer, oceânico. Murilo Mendes e Luis Buñuel vivenciam, simultânea e distintamente, a experiência da nascente arte cinematográfica, arte que lhes abriram o mundo. Em 1908, Buñuel descobre o cinema em uma seção do Cine Farrisini de Saragoça: “O cinema era um elemento totalmente novo em nosso universo medieval” (BUÑUEL, 1982, p.44). E o cinematógrafo da provinciana Juiz de Fora, graças à comunicabilidade da imagem, revelou a Murilo o “luplop feminino” através de Asta Nielsen e o fez declarar:

“O cinema, se bem que eu ainda não entendesse direito seu significado, já constituía um divisor de águas, e me dava um prazer enorme. Interferia nos meus estudos, alargava meu nascente mundo poético, criando uma dimensão nova da vida.” (MENDES, 1995, p. 941).

O fato de Murilo Mendes ter escrito e posteriormente destruído um livro sobre cinema e

o encontro referências explícitas a Buñuel em sua obra mostram a importância deste na produção daquele. Uma outra referência é encontrada em “Visceras” de *Convergência*:

As vísceras representam-me  
personagens de Jeronimo  
Bosch  
Dirigidas por Luis Buñuel  
Provocando-me  
Urinando-me  
Campainhando-me  
Martelando-me em ré maior  
Calcabrinhas malacodas (MENDES, 1995, p. 638).

O estranhamento das imagens buñuelinas projeta-se pelo choque imediato. Neste poema, Murilo opera uma construção vinculativa entre as artes de Bosh e de Buñuel, numa linguagem que desperta estranheza. Buñuel, como Murilo, é leitor da arte de Jeronimo Bosh. Nesse sentido vale uma outra consideração de Adorno, a de que

“O antiquado contribui, entretanto, para o efeito desejado. Soa paradoxal [...] Esse paradoxo causa estranheza, tornando-se, nas ‘imagens infantis da modernidade’, a expressão de uma subjetividade que, com o mundo, tornou-se estranha até diante de si mesma.” (ADORNO, 2003, p. 138).

Dado que pode subsidiar o entendimento das relações e influências de outros artistas do passado como Guernica, Goya, Picasso, El Greco, Quevedo, Gôngora e outros sobre o cineasta e o poeta.

Considerando que as perdas da infância reproduzem o mundo das coisas surreais e que

experiência poética não pode amarrar-se apenas ao poema, atesta-se que esta pode confundir com a própria vida. Em *Contemplação de Ouro Preto, Siciliana e Tempo espanhol*, Murilo Mendes inicia uma viagem ao mundo antigo. Vai às matizes do cristianismo no ambiente medieval barroco de Ouro Preto, Sicília e Espanha. Leitor de Platão e dos escritos de São Paulo, Murilo crê nos dois mundos – o visível e o invisível. Nestes escritos, a experiência dos contatos físicos e abstratos figura montagens, percurso do escritor-viajante e do leitor-viajante. O dualismo do barroco e suas pinturas representadas pelos artistas do século XVII são materiais que rendem reflexão para de um universo surrealista. Recupera-se uma estrutura de tempo da sub realidade, da surrealidade:

**Na Idade Média**

Participante de comunidade  
– Alegre – então me sentindo,  
Eu viria de longes terras tocar-te,  
Cavalgando o bastão, a concha de Vênus  
E a gana diária de Deus (MENDES, 1995, p. 583).

O Surrealismo de Buñuel, tanto cinematográfico como em sua escrita poética, alimentado por suas experiências, projeta a destruição do catolicismo pelo princípio de libertação. Nas primeiras poesias de Murilo Mendes manifestam-se traços desse Surrealismo influenciado pela teoria do Essencialismo. Sua conversão ao catolicismo encena um Surrealismo plástico através do jogo entre profano e religioso identifica-

do pela ordem sexual. A Igreja e o Cristo aprecem metamorfoseados e erotizados nos versos do poeta, leitor da Bíblia e principalmente do *Apocalipse*, de um catolicismo que, nas palavras de Mário de Andrade, “guarda a seiva perigosas heresias” (ANDRADE, 1972, p. 46). Na maturidade tais traços cedem lugar a leituras, apropriações, apontamentos e alusões ao próprio Surrealismo.

A Espanha, tão importante, em Murilo Mendes, para a humanidade quanto a Grécia antiga para o Ocidente, é demarcada pela forte presença da cultura ibérica em obras como *Tempo espanhol*, *A idade do serrote*, *Espaço espanhol*, *Janelas verdes*, entre outras do poeta brasileiro. Cultura essa notada no significativo traço medieval e no tratamento plástico dado ao território físico como região simbólica, sacra e rebelde, do humanismo antibélico enxertado pelo discusso cristão. *Tempo Espanhol* trata-se também de uma denúncia ao autoritarismo, da violência da quarentena da ditadura franquista.

Amigração de Murilo para a Europa, em uma espécie de exílio voluntário, e suas afinidades por lugares e artes o faz eleger outras pátrias como Sicília, Salzburgo, Roma e Espanha. O colecionador Murilo parece ter o sentido de estabelecer laços e conexões, formando uma espécie de rede feita de dados culturais, artísticos, mas também pessoais e afetivos que contribuem para o en-

tendimento de sua personalidade e escrita. As convivências com artistas do grupo surrealista de Breton, com pintores e escritores europeus renderam ao uma vida intelectual ativa. O que o leva constantemente a pensar, como nessa colocação sobre Alberti:

“Como pode um homem ser espanhol e ficar cerca de trinta anos longe da pátria. É terrível. Principalmente tratando-se de um homem de cultura, capaz de alcançar na sua totalidade a dimensão espanhola. Eis o que muitas vezes me pergunto quando encontro Rafael Alberti ou folheio seus livros. Mas o exilado suporta com paciência essa interminável prova, já que, espanhol não quer usar o raciocínio que eu, brasileiro, uso: “Minha aversão ao regime franquista é menor do que o meu amor à Espanha, por isso visito-a sempre que posso” (MENDES, 1995, p. 1224).

A geração de Alberti é a de Buñuel: Salinas, Dámaso Alonso, Cernuda, Lorca e outros. Buñuel, com alguns destes, pressionado pelo governo de Franco, exilou-se na França, nos Estados Unidos e por último no México, onde a partir de 1947 se estabelece definitivamente. Assim, Murilo e Luis, através do exílio, operam trocas culturais inversas: Buñuel se dirige ao Novo Mundo assumindo a identidade mexicana e Murilo parte de um país que não havia tido Idade Média para o Velho Mundo, berço do catolicismo. Dado que, no pós-colonialismo, constrói um novo jogo de identidades entre América Latina e Europa.

Contudo, os processos migratórios empreendidos por Murilo Mendes e Luis Buñuel,

bem como suas produções evidenciam rupturas nas tradições literária e cultural. Ocorre uma vinculação do cinema e da literatura à noção de universalidade. O Surrealismo é uma das confluências explícitas de intelectuais. O mundo ocidental e a cultura hispânica, em particular, são referências relevantes que direcionam as posturas artístico-biográficas de ambos os artistas que se consideram latino-americanos e espanhóis. A relevância tem motivos no universo e na cultura medievais, no trato do catolicismo e na experiência de regimes totalitários, como o franquista, e na convivência com os próprios poetas e pintores surrealistas e seus produtos culturais.

## 2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das manifestações artísticas e literárias pode contribuir significativamente para articular a área de Linguagens com as Ciências Humanas. Os textos literários de Luis Buñuel e de Murilo Mendes oferecem oportunidade para a compreensão dos processos simbólicos historicamente contextualizados, bem como para a compreensão de identidades culturais e das circunstâncias históricas, sociológicas, e de formação.

Os poemas apresentados, a narrativa ficcional, as memórias e autobiografias, qualquer forma de literatura é texto, no qual se elabora artisticamente a manifestação de vivências e reflexões. É um texto que propõe ao leitor um pacto de leitura, lhe proporciona prazer intelectual e estético e por meio

do qual se provoca o estranhamento do cotidiano, pela imaginação e pelo sonho recorrente da estética surrealista.

O contato com o texto literário ou artístico puro, objeto do conhecimento, proporciona ao leitor iniciante uma relação ativa na construção de conceitos da literatura e das manifestações estéticas e artísticas.

As relações de intratextualidade e intertextualidade apontadas entre textos de Murilo Mendes com as artes plásticas e com a produção de Luis Buñuel e as influências e presenças do Surrealismo na obra de ambos evidenciaram uma articulação introdutória de interlocuções literárias e artísticas, geradas pela produção universal do saber. O que justifica porque o texto literário não deve ser usado para outras finalidades, além daquela de contribuir para formar leitores capazes de reconhecer e apreciar os usos estéticos e criativos da linguagem.

Isso não perde o horizonte das expectativas geradas pela produção universal do saber e traz mais uma via de investigação.

### 3. Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Tradução por Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003. p.135 -140  
ALMEIDA, Ângela Mendes de. **Revolução e guerra civil na Espanha**. São Paulo: Brasiliense, 1981.  
ANDRADE, Mário. **A poesia em pânico. O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. pp. 44-48.

[AUTORIA. Título do livro. V.: título do volume. Tradução por. Edição. Local: editora, data. Número de p. (Série ou coleção)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. V. 1: Obras escolhidas, Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 22-35

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro. Tradução por Rita Braga**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BUÑUEL, Luis. **Poemas. Antologia e introdução**: J. F. Aranda. Tradução dos poemas e prefácio: Mário Cesariny. 2ª ed. Lisboa: Arcádia, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura do Rio de Janeiro**: 1972. p.279-288

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACIEL, Maria Esther. **O texto à flor da tela: conjunções entre poesia e cinema**. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 6, n., p. 49-55, jan/jun-2002.

PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.). **Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: edição UFJF, 2004. p. 33-49.

MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

KYROU, Ado. **Luís Buñuel**. Tradução por José Sanz. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. **A memória contra a morte**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.102-103, p.69-79, jul.-dez.1990.

SOUZA, Eneida Maria de. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n.2, pp.19-24, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1976. p.164-167

# MEMÓRIA E HIBRIDISMO EM *WHEN WE WERE ORPHANS*, DE KAZUO ISHIGURO

Acadêmica: Elizabeth Vigorito de Felipe  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Adelaine Laguardia Resende  
(orientadora)

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenadoria de Letras por exigência do término do curso – *Licenciatura em Língua Portuguesa e suas Literaturas e Língua Inglesa e suas Literaturas* – referente aos estudos do ciclo habilitacional.

**RESUMO:** As questões relacionadas ao hibridismo e à memória nostálgica têm sido amplamente discutidas nas chamadas “novas literaturas” de língua inglesa ou “*world literatures*”. O romance do escritor Kazuo Ishiguro, *When we were orphans* (2000), exemplifica essa tendência ao apresentar personagens híbridos que negociam o presente através de nostálgicas viagens ao passado. O enredo, estruturado sob a forma da narrativa de enigma mesclada às nuances do romance histórico, expõe a problemática da língua inglesa padrão e retrata um mundo sem fronteiras.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tomando-se como ponto de partida a noção teórica do hibridismo, como um fenômeno cultural presente em diversas manifestações na vida contemporânea, buscamos neste trabalho esclarecer como tal fenômeno se apresenta na literatura de expressão inglesa “pós-moderna”. Para tanto, tomou-se como objeto de análise a obra de Kazuo Ishiguro intitulada *When we were orphans*. A partir do método do “close reading”, que propõe uma leitura atenta às palavras do texto, procurou-se observar as possíveis configurações do hibridismo, bem como as funções da memória nostálgica presentes no romance.

Kazuo Ishiguro, assim como o protagonista de *When we were orphans*, é um híbrido cultural. Nasceu em Nagasaki, onde viveu até os cinco anos de idade, quando se mudou com a família para a Inglaterra. Em Londres, recebeu uma educação familiar tipicamente japonesa. Sua condição de expatriado

e a convivência com uma nova cultura deixaram profundas marcas em sua identidade e fizeram deste um “escritor preso às margens”, como ele próprio se intitula, ou um “*self-styled international writer*”, como o denomina a crítica (SWIFT, 1996; Wagner, 2001). Suas obras envolvem a problemática da memória pessoal, associada às questões históricas de sociedades multiétnicas e ao fenômeno da globalização, além de enfatizarem temas universais, explorando o sentimento de exílio pessoal e a condição real do expatriado (Wagner, op.cit.). Para LaGuardia-Resende (2000), a obra de Ishiguro constitui um amplo questionamento em torno das condições e possibilidades da memória na pós-modernidade, o que confere aos textos do autor anglo-japonês um caráter inusitado e desconstrutor do gênero romanesco e memorialístico.

Como um dos alicerces que estruturam *When we were orphans* e, como um dos focos de desenvolvimento deste trabalho, convém, em princípio, definir o significado do termo “hibridismo”. Este foi compreendido no século XIX como um fenômeno fisiológico, passando a designar, a partir do século XX, um fenômeno cultural mais abrangente (Spitzer, 1999), que remete às várias formas de deslocamento, aproximações, contatos, associações, combinações, misturas, miscigenações e “contaminações” na esfera sócio-cultural.

Outro elemento estudado diz respeito à função do impulso nostálgico, evidenciado por

LaGuardia-Resende (op. cit.) em outros romances do autor. Estes giram em torno dos mecanismos sutis da memória e dos processos reconfortantes de se redefinir o passado, de se lembrar nostalgicamente ou esquecer como estratégias de sobrevivência de que se valem seus narradores em seu debate contínuo com os equívocos cometidos no passado, meio a um contexto globalizado. Os contextos históricos das narrativas de Ishiguro são mais do que um pano de fundo para suas representações das identidades pessoais, culturais ou nacionais, ou para a formulação de um princípio de “lar” [*home*] (op. cit.).

Cunhado num tratado médico em 1688, o termo *nostalgia* está estreitamente ligado à problemática da nacionalidade e do exílio. Na busca de um termo médico para um mal que acometia os expatriados em particular, um médico suíço de nome Johannes Hofer tomou do grego o termo “nostos” e combinou-o a “algia” (retorno ao lar e dor, respectivamente), diagnosticando a nostalgia como uma doença causada pelo desejo de retorno à terra natal (Spitzer, 1999). Deste modo, *nostalgia* denotava uma doença física, acometendo predominantemente soldados em missão no estrangeiro ou servidores deslocados de suas origens. As linhas de demarcação desse termo foram ofuscadas pelo que se denominou “desmedicalização” da nostalgia, embora a distinção entre a nostalgia patológica ou a “saudade” e o desejo profundo de retorno ao passado ainda seja perceptível nas definições dos dicionários.

No século XIX a nostalgia deixou de ser vista como uma “doença geográfica” para adquirir a dimensão de uma queixa sociológica. O termo passou a incluir então o sentido geral de “perda”, fosse esta da terra de origem, da infância, da juventude ou de um mundo passado com seus respectivos ideais e valores. Assim, a nostalgia passou a traduzir um estado mental incurável – um significante de “ausência” – que só se poderia restabelecer mediante o exercício da memória e/ou da reconstrução criativa (Spitzer, op. cit.).

A prática geral da memória nostálgica, suas funções sociais e efeitos literários nos dias de hoje têm sido objeto de constantes diatribes entre os historiadores e críticos da cultura. Seus detratores, especialmente os de extração marxista, têm denunciado a nostalgia como uma prática reacionária, escapista, inautêntica, irrefletida, uma simplificação, se não uma mistificação do passado. O próprio Raymond Williams (1974) considerou-a como instrumento da “indústria da herança” e qualificou-a como um miasma “não criativo” e “espúrio”. Como tal, o conceito denotava uma aceitação passiva do *status quo* que impedia as mudanças sociais. Ainda hoje David Lowenthal (1987) classifica a nostalgia como um tópico embaraçoso e um termo abusivo. Já em um ensaio intitulado “Nostalgia and the Scene of the Other” citado por Spitzer (1999), Ban Kah Choon, chama atenção para a excessiva energia gerada pelo deslocamento entre o

evento e seu rememorar, algo intrínseco à nostalgia. A reconfiguração da paisagem interna que acompanha o retorno do reprimido é vista pelo crítico como uma condição básica do impulso nostálgico: “*To be nostalgic is to be more than ourselves, more than our past, it is to confirm another presence, the other, that has yet to be adequately accounted for and which demands a re-arranging of our past as it returns.*” (Choon, apud Spitzer, op. cit., p. 3)

Por sua vez, Eve Sedgwick (1990) ilumina o sentido do termo nostalgia ao afirmar que os significados que circundam o sentimentalismo o identifica como uma “estrutura de relação”, que envolve as relações do autor – ou do público – com o espetáculo. Nos termos da autora, a nostalgia é compreendida como uma estrutura de relação com o passado, não sendo, em essência, falsa ou inautêntica.

Para Tamara Wagner (2001), as patologias da nostalgia que se manifestam sob a forma da saudade ou das identidades/personalidades múltiplas do híbrido cultural se fundem em textos ambivalentes que, via de regra, giram em torno das formas de hibridismo.

O presente estudo trabalha com a hipótese de uma função catártica da nostalgia para as agruras vividas pelos híbridos culturais ou exilados. Esse reconhecimento do potencial dos hibridismos está presente nos hibridismos textuais ou genéricos da ficção

contemporânea. Especificamente na obra de Ishiguro, as tensões entre as versões pessoais da história, o desejo nostálgico e o exílio psicológico de seus personagens tendem a se manter sem solução, envolvendo a busca das origens ou a memória numa atmosfera de tristeza e fracasso (LaGuardia-Resende, 2000).

A investigação aqui proposta aprofunda o estudo sobre essa questão na obra de Kazuo Ishiguro, ao buscar verificar em *When we were orphans* uma possível função para a memória nostálgica, bem como para o hibridismo – características sobre as quais o romance, a uma primeira leitura, parece se estruturar.

## 2. DESENVOLVIMENTO

### **Identidades híbridas e impulso nostálgico em *When we were orphans***

*When we were orphans* demonstra uma configuração híbrida em diversos planos. Este pode ser lido como um típico romance de memórias ficcional, escrito em primeira pessoa, em que o narrador e protagonista Christopher Banks é um híbrido cultural. A trama se desloca entre Xangai e Londres, vacilando entre as memórias da infância Banks e os cenários de seu conflituoso presente.

O texto é estruturado sob a forma do diário, dividido em três blocos. No primeiro,

escrito entre 1930 e 1931, o protagonista, vivendo em Londres, relata suas vivências no círculo da alta sociedade inglesa, ao mesmo tempo em que rememora seu passado feliz vivido em Xangai durante a infância, juntos aos pais e ao amigo Akira, com quem divide sua condição de “híbrido cultural”. Este primeiro bloco do diário se conclui com o misterioso desaparecimento de seus pais, relatado sob a ótica do protagonista aos nove anos de idade.

Já o segundo bloco, escrito entre abril e outubro de 1937, narra o retorno de Christopher Banks a Xangai. Agora um detetive de renome, o narrador se mostra decidido a desvendar o paradeiro de seus pais, os quais presume estar vivos. Percebe-se a esta altura que o gênero memorialístico é “contaminado” pelos clichês do romance policial, sem, contudo, adquirir contornos nítidos. A narrativa se conclui num terceiro bloco de anotações, feitas em 1958, quando Banks, já idoso, contempla seus ideais passados, constata suas perdas e resigna-se à solidão de sua vida em Londres.

O hibridismo cultural se manifesta, ao primeiro olhar, no fato de o narrador protagonista ser filho de pais ingleses e ter vivido a infância na China, originando essa identidade marcada pela diferença cultural, refletida especialmente no comportamento de Banks e que o faz ser visto entre os

colegas Ingleses como “*uma ave rara*” (ISHIGURO, 2000, p. 07)<sup>1</sup>. A memória, por vezes precisa, é também lacunar, desfocada e imprecisa, como demonstram as palavras do narrador: “Não lembro agora se o episódio da sala de jantar ocorreu antes ou depois da visita do inspetor de saúde.” (p. 72).

A preocupação com a identidade cultural é bastante presente no romance. Akira e Christopher, vivendo sob a proteção de um território internacional na China, frequentemente se questionam sobre suas identidades. Não se sentem pertencentes a seus países de origem (o Japão e a Inglaterra, respectivamente) e fazem um pacto de jamais viver fora de Xangai. Contudo, sabem-se estrangeiros aos olhos dos nativos, que os contemplam sempre com desconfiança e rancor.

O fato de vários dos personagens do romance serem órfãos é um dado intrigante e já anunciado no título. Pela presente leitura, a condição de orfandade é explorada por Ishiguro como metáfora de uma condição cultural inseparável da condição híbrida, ou seja, o híbrido é uma espécie de “órfão cultural”, aquele incapaz de apontar seus pais/sua origem com plena certeza. Essa condição é motivo de inquietação para o menino, que a discute com o amigo Akira e, depois, com o tio Philip nos seguinte termos:

“Então, Puffin. Estamos pra baixo hoje?”  
[...] “Tio Philip, eu estava pensando... Como você acha que a gente pode se tornar mais inglês?”  
“Mais inglês?” [...] “Ora, por que você quer ser mais inglês do que já é, Puffin?”  
“Eu só achei que... bem, eu pensei que eu pudesse ser.”  
“Quem disse que você já não é suficientemente inglês?”  
“Ninguém”. [...] “Mas achei que talvez meus pais achem que eu não sou tão inglês.” (p. 79)<sup>2</sup>.

A dúvida expressa na passagem acima é uma crítica velada do autor à noção de pureza comumente associada a uma “identidade inglesa” (algo também presente na construção da identidade japonesa). É justamente através da metáfora da orfandade que o autor propõe a condição “sem fronteiras” do homem no mundo e desafia o sentido tanto de um “pertencimento” (como querem as minorias étnicas), quanto de um “multiculturalismo” (como propõe o discurso neoliberal). Na caracterização do típico detetive inglês educado no seio da cultura oriental tem-se um produto híbrido irreduzível, que se encontra em constante negociação com/entre ambas as culturas. Não é por acaso que, durante o retorno a Xangai, Banks pensa “reconhecer” Akira no rosto de um soldado japonês e o salva, recebendo em troca a companhia de que precisava para chegar até o local onde seus pais supostamente se encontravam.

<sup>1</sup> Doravante as referências ao romance conterão somente o número da página.

<sup>2</sup> As traduções foram feitas pelas autoras diretamente da primeira edição original em inglês.

O tema da nostalgia surge explicitamente durante o encontro de Banks com o soldado que ele crê ser o amigo de infância, num momento crítico em que este, ferido num ataque, menciona o filho e a infância vivida no Japão:

“Lembra-se, Akira. Todas as nossas brincadeiras? No morro, no nosso jardim? Você se lembra, Akira?”

“Sim. Lembro”.

“Boas memórias essas.”

“Sim, muito boas memórias.”

“Era uma época maravilhosa.” Eu disse. “A gente não sabia, claro, como aqueles dias eram esplêndidos. Acho que as crianças nunca sabem.”

“Tenho um filho”, Akira disse de repente. “Menino. Cinco anos.”

“É mesmo? Gostaria de conhecê-lo.”

“Perdi foto. Ontem. Antes de ontem. Quando machuquei. Perdi foto. De filho”.

“Olha aqui, rapaz, não fique triste. Você vai vê-lo de novo, em breve.”

[...] “Meu filho. Ele no Japão.”

“Oh, você o mandou para o Japão? Que surpresa.”

[...] “Meu filho”. Disse Akira. “Cinco anos. No Japão. Ele não sabe nada. Nada. Ele acha o mundo um bom lugar. Pessoas boas. Seus brinquedos. Sua mãe, seu pai.” [...] “Você diz a ele. Eu morro pelo país. Diz a ele, seja bom para mamãe. Proteja. E construa mundo bom. [...] Construa mundo bom. [...] Sim. Construa mundo bom.”

[...] “Ouça, seu bobo,” eu disse, “isso está ficando melancólico demais. Você vai ver seu filho logo, eu garanto. E essa coisa de que o mundo era tão bom quando a gente era pequeno. Bem, é um monte de bobagem, de certa forma.[...] Nós não devemos ficar nostálgicos, pensando na infância.”

“Nos-tál-gi-co,” Akira disse, como se estivesse lutando por

encontrar aquela palavra. Então ele disse algo em japonês, talvez a palavra “nostálgico” em japonês. “Nos-tál-gi-co. É bom ser nostálgico. Muito importante.”

“Você acha, cara?”

“Importante. Muito importante. Nostálgico. Quando a gente nostálgico, a gente lembra. Um mundo melhor que este que descobrimos quando crescemos. Lembramos e desejamos mundo bom de volta outra vez. Tão importante. Agora mesmo, tive sonho. Eu menino. Mãe, Pai, pertinho. Em nossa casa.” (p. 281-283)

O sentimento nostálgico não é retratado aqui como um simples passadismo retrógrado. Trata-se de um retorno a uma ordem antes existente como busca de uma referência, até mesmo um consolo temporário para o presente. Em outras palavras, trata-se de um desejo de reaver a um estado de harmonia que agora se perdeu. Conforme demonstra o texto, no contexto da guerra e da crise, o sentimento nostálgico não significa simplesmente a fuga do presente, nem tampouco o enaltecimento do passado, mas o desejo de balizar o presente e o futuro à luz do passado, para se construir o amanhã.

### **Hibridismos de Gênero: crítica à história e ao cânone literário**

O romance policial teve grande popularidade na Inglaterra na década de 1930, constituindo ainda nos dias de hoje um dos produtos mais típicos da cultura britânica. Além de seu óbvio apelo popular, o gênero policial pode ter sido objeto de uma escolha deliberada do autor que, ao privile-

giar os mitos culturais, o faz no possível intuito de elaborar uma crítica à cultura britânica e à história mundial.

Tradicionalmente, os romances policiais eram caracterizados pela figura impecável do investigador que solucionava os problemas de um pequeno lugarejo, restabelecendo, assim, a paz e o equilíbrio locais (Reimão, 1983). Em *When we were orphans*, a narrativa policial apresenta-se ironizada na figura desse típico detetive que, em plena década de 1930, depara-se com a sangrenta guerra Sino-Japonesa. Apesar de bem sucedido em casos anteriores, o protagonista, ao tentar desvendar os mistérios de seu próprio passado, vê sua história pessoal inexoravelmente ligada à história coletiva. Sua ingênua pretensão de restaurar a ordem original, tanto pessoal quanto mundial, é frustrada. Tendo a seu alcance apenas pistas incertas, já que dispõe (além da tradicional lupa) de uma memória desfocada e lacunar, Banks não logra êxito em sua empreitada, de tal forma que, ao final do romance, é confrontado com uma solução bastante prosaica para o desaparecimento de seus pais: Mr. Banks simplesmente fugira para ficar “em paz” com a amante, tendo morrido de febre tifóide dois anos depois. A mãe, militante contra o comércio do ópio na China e desejada em vão pelo tio Phillip, não havia sido “raptada”, como supunha o filho, mas entregue às mãos de um cruel chefe tribal chinês. Este faz dela sua

concubina, torturando continuamente em público “a mulher branca ocidental” que uma vez ousou desafiar seu poder. Obcecada com a segurança do filho, a mãe de Banks se dá em sacrifício, mas paga por isso o preço da própria sanidade.

Escrito em primeira pessoa, o romance apresenta como protagonista e narrador um detetive ingênuo e iludido sobre a importância de sua missão no mundo, orgulhoso de suas conquistas e de seu prestígio profissional. Contudo, em vários momentos, Banks é confrontado pelo discurso de outros personagens que indiretamente comentam sobre seu comportamento no passado ou a profissão que escolhera para si ( não é à toa que, entre os colegas, o menino era visto como “uma ave rara”, como mencionado anteriormente). Muitas de suas perspectivas sobre si mesmo são desmistificadas pelo discurso alheio, que relata impressões sobre Banks que a ele próprio parecem “absurdas”. Esses comentários abalam as certezas da narrativa e fazem com que o leitor perceba a fragilidade das perspectivas do narrador.

A posição do detetive perante as estarrecedoras cenas que presencia constitui uma espécie de “cegueira” que desvela a crítica de Ishiguro não só ao gênero policial e seus clichês. O momento em que o detetive, com sua tradicional lupa, examina o corpo mutilado de uma mulher, vitimada pelo bombardeio em Xangai, é um exemplo da crítica ironicamente dirigida à racionalidade,

ao desejo de transparência e a pretensão de neutralidade que estruturam as narrativas policiais: “Chutei uma gaiola no meio do caminho e fui até a mãe. Então, talvez, por costume mais do que tudo, me inclinei e comecei a examiná-la com minha lupa.” (p. 291).

Mas é ao final do romance que essa crítica se dá de forma explícita, enquanto Banks ouve as duras revelações de seu tio Phillip a respeito do destino de sua mãe e o preço pago por ela pela “carreira” do filho na Inglaterra:

“Você vê agora como o mundo é? Vê o que tornou possível a sua vida confortável na Inglaterra? Como você conseguiu se tornar um célebre detetive? Um detetive! Para que serve esse tipo de coisa? Jóias roubadas, aristocratas assassinados por causa de suas heranças. Você acha que só existe esse tipo de contenda no mundo? Sua mãe, ela quis que você vivesse nesse mundo encantado para sempre. Mas é impossível. No final, tudo tem que acabar. É mesmo um milagre que você tenha sobrevivido com isso por tanto tempo.” (p. 315).

Pela presente leitura, a história de um homem cuja memória é continuamente desfocada, serve ainda ao propósito autoral de construir um comentário sutil sobre a cegueira histórica de uma cultura incapaz de compreender a violência e as perdas humanas causadas por seus interesses territoriais e econômicos em terras alheias. Uma cultura que cria para si mitos culturais centrados em uma lógica alienada, elitista e provinciana.

O desejo do detetive Christopher em resgatar os pais meio à guerra, por exemplo, pode ser visto como um irônico comentário de sua alienação – representativa de uma cultura indiferente aos interesses da humanidade, mas sempre pronta a defender suas causas particulares. Isso se desvela na trama que tem como pano de fundo os interesses comerciais ingleses centrados no tráfico do ópio durante os séculos XIX e XX na China.

A narrativa constitui também uma revisão crítica da história, um olhar que busca compreender as raízes das grandes catástrofes mundiais. Esse olhar retrospectivo à história é feito, a princípio, através dos dois meninos, Akira e Christopher, que pouco se dão conta do crescente militarismo japonês a seu redor. Ao retratar a cumplicidade entre os dois amigos, o autor aponta sutilmente para as semelhanças existentes no imaginário imperialista das culturas britânica e japonesa.

Em outros momentos da narrativa, a crítica de Ishiguro à história é explícita, tornando-se uma denúncia da barbárie histórica que marcou a história oriental e, inevitavelmente, a história mundial. Isto se dá através das palavras de tio Phillip ao final do romance:

“O tráfico simplesmente mudou de mãos, foi isso. Agora ficou a cargo do governo de Chiang. Mais viciados do que nunca, mas agora era mascateado para financiar o exército de Chiang Kai-shek, para pagar pelo seu poder.” (p. 315).

Em passagens como esta o autor aponta, sem complacência, os atores responsáveis pelo que viria a ocorrer pouco depois, durante a segunda guerra mundial: a indiferença das potências europeias, (ocupadas demais com seus próprios interesses econômicos e imperiais), o selvagem expansionismo japonês (inspirado no imperialismo inglês) e a desordem interna de uma China corrupta, dividida (entre o nacionalismo e o comunismo incipiente) e combatida pelo vício.

### Hibridismos da língua

Além do hibridismo dos gêneros, o inglês é outro elemento intensamente hibridizado, o que o torna distinto do chamado “King’s English”. Se o inglês é a língua falada pelos híbridos culturais que habitam o texto, pode-se crer que estes a utilizam como uma “interlíngua”, ou seja, um sistema lingüístico trabalhado por aprendizes de uma segunda língua, o qual se apresenta como um sistema aproximado (Ashcroft, et all, 1991). O contexto histórico retratado mostra um local habitado por pessoas provenientes de várias partes do mundo (podendo ser compreendido talvez como metáfora/metonímia de um mundo globalizado que se prenunciava). Ao fazê-lo, o romance de Ishiguro sugere uma percepção interessante da língua “global”, em que o “Inglês” mitificado pelo cânone literário cede lugar ao “inglês”, uma variante oriunda das margens, que se apresenta como segunda língua. Apesar de não se poder caracterizar a escrita de Ishiguro como

pós-colonial, a linguagem em seu texto exibe a dialética “Inglês – inglês”, descrita por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1991) que resulta nesse código misto.

O exemplo mais evidente do uso da variante menor está no discurso de Akira: “Essa é terceira vez.(...)Terceira vez mesma semana eu faço coisa ruim.” (p. 94). São feitas alusões às línguas chinesa e japonesa, como nas passagens “*Ele começou a falar alguma coisa em sua própria língua*” (p. 279), referindo-se à fala de um soldado japonês, ou ainda: “Ele começou a murmurar alguma coisa em Mandarim.” (p. 218), sobre o discurso do inspetor Kung. Essas referências a discursos não traduzidos atestam a presença simultânea de distintas línguas, pressupondo assim um cenário de diferenças culturais. Já o uso explícito de palavras de origem japonesa é feito apenas duas vezes no romance: “*Akira-chan*” (p. 105) e “*Tomodachi*” (p. 279). Nas primeiras páginas do romance são encontradas expressões em francês, como “*sommelier*” e “*maitre*” (p. 24), que marcam o estilo formal do discurso de Banks. Em alguns momentos percebe-se que o inglês nada mais é que uma tradução, como mostram as palavras do neto de Mrs. Lin, transcritas em inglês, mas supostamente faladas em mandarim.

Todo esse modo especial de tratar a língua implica uma consciência da linguagem e das condições de uma cultura onde coexistem uma diversidade de códigos e discursos.

Dessa forma, o texto questiona a noção do inglês como língua maior e, ao mesmo tempo, desconstrói as concepções de essência e autenticidade supostamente materializadas na inscrição de um texto escrito em “inglês” que se quer híbrido, à maneira de uma tradução.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho demonstrou aspectos do hibridismo no romance de Kazuo Ishiguro, utilizados como veículo para uma crítica à cultura literária britânica e ao empreendimento imperial em geral.

O enredo híbrido inclui o modo da narrativa realista, a escrita ficcional da memória, bem como elementos do romance policial. A estes, Ishiguro funde resíduos da história factual e o escapismo da realidade. Contudo, o autor rompe com a tradição do romance policial, revendo a figura tradicional do detetive e descartando a solução final típica desse gênero. Embora a estrutura do enigma exponha o contexto familiar que abriga o mistério, em Ishiguro o contexto familiar é invadido e assolado pelo contexto público da guerra, o que pode estar sinalizando a inviabilidade hoje de uma escrita do *eu* nos moldes tradicionais.

O hibridismo da linguagem detectado no romance reafirma a importância dada por Ishiguro ao rompimento da ideia de uma cultura pura, superior e indefectível. Utilizando a variante menor, o “inglês”, na construção

de seu texto, o autor desmistifica a tradição literária popular do gênero policial, ao mesmo tempo em que desafia a centralidade da própria cultura inglesa, que encontrou, através desse gênero, um meio de difusão de uma “britanidade típica”.

A nostalgia, tal como observado por Wagner (2001), é justamente aquilo que sutura as fissuras do ego híbrido, tornando-se a cura para si mesma, assim como a cura dos males advindos da esquizofrenia do expatriado. Essa ideia baliza nosso entendimento não só do personagem Banks, mas também da própria condição da escrita cosmopolita, da qual Ishiguro é representante. Isso porque, ao abraçarem a diversidade intrínseca de uma identidade internacional, os hibridismos, incessantemente duplicados e bifurcados no texto, resolvem o desejo de retorno ao lar. Transpondo essa ideia para o âmbito da nação como uma “comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson, o endosso da identidade multicultural confronta a xenofobia nacionalista e cria espaços nostálgicos privados que não se caracterizam pelo racismo, exatamente porque a origem é ali reconfigurada continuamente como uma localidade “transnacional”.

### 4. Referências bibliográficas:

ASHCROFF, Bill; GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen. **The Empire writes back**. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London and New York: Routledge, 1991.  
ISHIGURO, Kazuo. **When we were orphans**. 1ª ed. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

LaGUARDIA-RESENDE, Adelaine. **Fragmentos da memória e ruínas da história**: uma leitura de Kazuo Ishiguro. Setembro de 2000. Tese de Doutorado. UFMG, Belo Horizonte.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Editora USP, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PAPASTERGIADIS, Nikos. **The Turbulence of Migration**. Cambridge, UK: Polity Press, 2000.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é o romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAID, Edward. Na Ideology of difference. *Critical Inquiry*, v.1, n. 12, p. 38-58, 1985.

SPITZER, Leo. **Back Through the future: nostalgic memory and critical memory in a refuge from Nazism**. *Acts of Memory*, Hanover/London: University Press of New England, 1999, p.87-104.

SWIFT, Graham. Kazuo Ishiguro. **Bomb: New Art, Writing, Theater and Film**. n. 29, p. 22-23, 1989.

WAGNER, Tamara. **Nostalgia, Historicity, Hybridity: Representations of Asian identities in the historical novels of Kazuo Ishiguro and Catherine Lim**. *Atlantic Literary Review* v. 2, n. 4, p.154-165, 2001.

# A NARRATIVA DA NAÇÃO EM O TEMPO E O VENTO

Acadêmica: Érica Leonor Martins

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely da Fonseca Quintana – DELAC/UFESJ  
(orientadora)

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenadoria de Letras por exigência do término do curso – *Licenciatura em Língua Portuguesa e suas Literaturas* – referente aos estudos do ciclo habilitacional.

do Rio Grande do Sul, empreendendo o período de 1745 a 1945.

*O Tempo e o Vento*, durante muito tempo, foi visto como um romance consagrador de uma visão exultante da mitologia guerreira do Rio Grande do Sul, uma obra que propunha escrever a história ajudando a forjar um passado que desse fundamento e tradição às expressões culturais do estado e consolidar a identidade local. A leitura desta narrativa da nação se efetivou considerado apenas a representação dos eventos históricos: as lutas de fronteira, a independência, as lutas no Prata, a guerra do Paraguai, a Revolução Federalista (1893-1895), a Nova Revolução Federalista (1923), a Coluna Prestes (1924-1926), a Revolução de 1930, a de 1932, as duas guerras mundiais e o Estado Novo (1937-1945).

O presente trabalho pretende uma nova leitura desta narrativa. Considerando que a literatura é uma forma de saber disciplinar das

---

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Rio Grande do Sul possui condições históricas e culturais peculiares. Sua história é marcada por guerras de fronteiras, revoltas locais, um longo período de isolamento do resto do país, participação na política nacional, além de um povoamento que proporcionou a mistura de várias culturas. Essa peculiaridade tem expressão exemplar na trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, constituída por *O continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago*, em que se encontra a representação narrativa do processo formador da nação e da identidade cultural



nações e ocupa um papel importante na ordem do discurso devido ao valor intersticial que possui, o presente estudo investiga como a narrativa da nação se organiza na trilogia e qual é a concepção de nação que ela veicula. A partir da leitura dos estudos sobre nação e identidade realizados pelos teóricos Ernest Renan (1997), Homi Bhabha (2003) e Stuart Hall (1996) e com apoio nas considerações de Wander Melo Miranda (1996) sobre a configuração da escrita da memória e sua relação com a narrativa da nação, buscou-se estabelecer a relação desses conceitos teóricos e reflexões críticas com a proposta narrativa de Erico Verissimo.

## 2. DESENVOLVIMENTO POR QUE O TEMPO E O VENTO É UMA NARRATIVA DA NAÇÃO?

A trilogia de Verissimo é composta por *O Continente*, publicado em 1949, *O retrato*, que apareceu em 1951, e *O Arquipélago*, publicado em 1959. Ao longo de 2.579 páginas, a narrativa evoca a formação de um clã familiar que espelha a constituição do nacional: vivencia a ocupação do território, as guerras, as revoluções, as ações políticas. Mostra o processo de formação, consolidação e desagregação de uma cultura local fechada e sua integração ao contexto nacional. A ação do primeiro romance cobre o período entre 1945, época das guerras de fronteiras e do estabelecimento das primeiras instâncias, e 1895, ano em que terminou a Revolução Federalista. *O retrato* tem duração mais limitada, sua história se de-

senrola entre 1909 e 1915. *O Arquipélago* traz a história da família Terra Cambará até 1945. Centra-se primeiro em sua formação. Posteriormente, focaliza a lenta desintegração dos Terra Cambará. O conjunto tem como pano de fundo o processo de formação econômica, social, política e cultural de uma sociedade tradicional, a do RS (com seus valores e tradições), e o processo de transição da sociedade tradicional para a sociedade moderna (a era de sua integração regional nos campos sociais, econômicos, políticos e culturais e a decadência dos valores culturais).

Nesse sentido *O Tempo e o Vento* constitui uma narrativa da nação na perspectiva de Stuart Hall. Como estratégia de representação narrativa da nação, Stuart Hall assinala, dentre outras formas,

“[...] tal como ela é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou ‘representam’ as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação.” (HALL, 1998, p.52)

É uma obra literária que contribui significativamente para a aceitação coletiva de determinadas representações como sendo próprias da identidade sul-rio-grandense. Encarna a sina da cultura brasileira de buscar sua identidade. Insere-se no projeto modernista de construir uma nação e dar a ela uma identidade cultural. Interpelação



discursiva reprodutora dos sentidos que constroem o senso comum sobre pertencimento ou sobre a identidade nacional, como asseverou

Benedict Anderson (1989) o surgimento da consciência nacional associa-se à cultura impressa, sobretudo a do romance e a do jornal, estas são importantes para a construção de redes invisíveis que formam as bases da “comunidade nacional imaginada”.

A trilogia, durante muito tempo, foi vista como uma narrativa em busca da coesão unificadora das forças discursivas em jogo na narrativa da nação (construção pedagógica, identidade homogênea), como pretendido no projeto de 30 de uma “literatura de fundação”. À primeira vista chega-se a pensar o romance como uma abordagem historicista e linear da nação. No início vemos um painel histórico, mais aparentado da linguagem e da estrutura da historiografia. Uma análise mais aprofundada revela, porém, que o romance procura ser a contestação de tal abordagem, isso se torna possível pela forma memorialística que assume.

O texto memorialístico é uma forma peculiar de narrativa identitária. Ao singularizar a totalidade do espaço da nação através da perspectiva pessoal, abre-se caminhos para outras possibilidades de articulação identitária. Como observa Wander Melo Miranda,

“A subjetividade do texto memorialístico exerce uma fun-

ção de desregular o tempo auto-gerador da nação, segmentando-o a ponto de reduzi-lo aos rastros da experiência individual e social rememorada.” (MIRANDA, 1996, p.422)

Segundo ele, os textos memorialísticos apresentam uma alternativa diferenciada para a escrever a nação, pois eles causam um estranhamento das representações do nacional. Deslocam conteúdos sociais e culturais e apresentam a possibilidade de estar sempre articulando as novas relações significantes da nação, aí está a eficácia desse tipo de escrita.

Em *O Arquipélago*, há uma mudança do ponto de vista da escrita da trilogia, que agora se apresenta como uma escrita da memória. Toda a obra é escrita em 3ª pessoa. Neste último romance aparece, intercalada entre os capítulos, uma sessão intitulada “Caderno de pauta simples” escrita em 1ª pessoa pelo personagem Floriano. Esta é o esboço do romance que ele quer escrever – um “romance-rio” sobre os gaúchos, *O Tempo e o Vento*. Esta parte contém as reflexões sobre a escritura. A narrativa é a tentativa de Floriano reconstruir a sua história, a de sua família e de seu estado.

## MEMÓRIA E NARRATIVA

Através ou na escrita de seu romance, Floriano instaura um movimento de recuperação da memória. Ao narrar um acontecimento, o romancista retira-o do anonimato e recupera-o na memória coletiva, transfigu-



rando-o na linguagem. A narrativa trabalha ficcional e teoricamente com a representação da memória cultural da construção da identidade.

A memória encontra-se intimamente ligada às maneiras como uma cultura constrói e vive sua temporalidade e às formas que ela tomará são invariavelmente contingentes e sujeitas à mudança. O romance tematiza a construção da memória cultural e a mudança por que passa no decorrer da mudança da sociedade.

Na sociedade tradicional sul-rio-grandense, a memória cultural é criada, mantida e transmitida pela narrativa oral. Essa forma de discurso era usada por personagens-narradores e contribuía para a manutenção dos valores que pautavam a sociedade. Tais personagens se aproximam da figura do narrador clássico evocada por Walter Benjamin (1985 a).

Segundo o filósofo, o narrador clássico tem senso prático, pretende ensinar algo. Ele ressalta, entre os inúmeros narradores anônimos, dois grupos que se interpenetram de diferentes maneiras: o do viajante ou marinho comerciante, aquele que viajou, tem muito que contar e traz o saber do longe espacial, das terras estranhas, e o do camponês sedentário, aquele que passou a vida sem sair do país e sabe suas histórias e traz o saber do longe temporal contido na tradição. Quando o narrador camponês ou o

marinho narram as tradições da comunidade ou as viagens, eles estão sendo úteis ao ouvinte. Essa utilidade da narrativa pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida. O narrador é um homem que sabe dar conselhos e o conselho tecido na substância viva da experiência é sabedoria. Ainda segundo Benjamin, esses dois grupos, através de seus representantes arcaicos, configuram dois estilos de vida que produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores.

Um resquício desses estilos de vida existia no espaço social do Rio Grande do Sul retratado no romance. Tal espaço era dividido em dois territórios: o feminino (do lar, da espera) e o masculino (das guerras, das viagens). No território feminino, fazia-se presente o “narrador sedentário”, dali emanava o saber do tempo. No território, masculino fazia-se presente o “narrador viajante”.

As mulheres do romance permanecem à margem da história que se faz através das guerras e das ações dos homens. Uma linhagem delas participa da formação histórica do Rio Grande do Sul através da construção da memória e, conseqüentemente, da transmissão da tradição, asseguram a formação e a manutenção da sociedade através da narrativa da memória.

Guardiãs do lar e da vida, elas constroem e perpetuam a memória do grupo a partir do

seu universo particular. Em suas casas, sempre mantendo as mãos ocupadas, à espera da passagem do tempo e das guerras e da chegada dos homens - pais, irmãos, maridos, filhos ou sobrinhos - ou da morte, as mulheres imobilizam o tempo na rede de suas vozes tranqüilas. Estão sempre a relembrar, contar e recontar histórias de seus antepassados, de guerras, de guerreiros, de mulheres que ficaram para relembrar, casos acontecidos com elas próprias ou histórias que lhe contaram e que vieram de longe. Aqui há o recolhimento das narrativas dos homens e a interpenetração das duas formas de narrar aludidas por Benjamin.

As mulheres memorizam ditos, sentenças, considerações e histórias que evocam e repetem como regra de vida. Elas têm autoridade de conselheiras, são capazes de ler na natureza os seus sinais e associam a ela os acontecimentos. Jacques Leenhardt (2001b) observa que “a vocação dessa voz íntima não é sair fora dos muros da casa” ela depende do reduto onde se exerce. O passado reintegrado pela memória individual, narrado e recontado inúmeras vezes, torna-se social. Através da permanência da lembrança, o tempo passado é salvo para o futuro e a memória individual torna-se coletiva.

No entanto, essa tradição baseada na memória sofre uma espécie de apagamento. À medida que a sociedade se moderniza, há o desaparecimento gradual da narrativa clássica,

que vai perdendo o seu caráter utilitário. As condições de transmissão da experiência pela oralidade não mais existem, a modernidade se instala e traz com ela a falência das relações e o surgimento do romance vinculado à imprensa e o livro, o que é o indício da decadência da narrativa. O indivíduo perde a idéia de centralidade, o mundo e o “eu” está em pedaços. Floriano se insere neste contexto de característica moderna, está diante da degradação do mundo investigado e de quem o investiga, é um romancista, que ainda quer “transmitir uma experiência”:

“O romancista segrega-se. A origem do romancista é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza desta vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive.” (BENJAMIN, 1985, p. 199).

O sistema econômico, social e político condena as pessoas à mobilidade, perdendo-se a crônica da família, da cidade e mesmo do percurso individual (perda da identidade). Isso é retratado no romance. O processo de integração do Rio Grande do Sul ao Brasil, depois da Revolução de 1930, leva a família Cambará para o Rio de Janeiro, o que acaba de promover a desintegração da mesma. Os comportamentos passam a ser cada vez mais individuais. Acentua-se o processo de



perda dos valores “gaúchos”, a incomunicabilidade e a falta de entendimento entre os clãs.

Ao analisar os estudos de Benjamin sobre os efeitos do capitalismo anônimo na memória, Ecléa Bosi observa que segundo o autor “esse capitalismo corrói ou destrói a memória coletiva e força o agarrar-se à memória familiar – identidade protetora que a anomia capitalista moderna não pode oferecer” (BOSI, 2003, p.90). Isso é que faz Floriano, “figura andrógena” segundo Jacques Leenhard (2001 b), quando tenta resgatar o passado. Partilha com os dois universos, dos homens e das mulheres, valores aos quais sua prática de escritor dá corpo: participa da tradição da continuidade das memórias das mulheres “junta os cacos” = trabalho de mulher; sua escrita será escrita destinada ao exterior do reduto familiar. Seu leitor é a coletividade, destinatária da memória recomposta no romance. O escritor se inscreva na continuidade dos novos valores, propriamente políticos, tão fortemente encarnado por seu pai e seu irmão Eduardo.

Ele agarra-se à memória familiar transmitida pelas mulheres de sua família para escrever o romance e buscar a identidade comum que possa unir (simbolicamente) os membros de sua família – as ilhas do arquipélago. A escrita do romance seria como que uma prática emancipadora, um encontro consigo mesmo, busca de sua identidade. Floriano é um sujeito dilacerado, que per-

deu a sua identidade ou não a possui formada. Ele mesmo se considera desenraizado, prisioneiro de sua própria liberdade, caramujo, turista dentro da família, bicho raro, peça solta dentro da engrenagem política e familiar, peixe fora d’água. Essa sensação de deslocamento o acompanha sempre: no seu universo de origem (não consegue se integrar ao gauchismo), no Rio de Janeiro e nos EUA (para onde ele vai buscar da sua tão sonhada liberdade e fugir da situação que o oprime). Em seu diário escreve: “[...] sinto-me sem substância, como uma sombra”, “...Surpreendo-me vazio, inclusive de passado”. Acompanham-no as sensações “de não ser”, “de não estar” e “de não pertencer”. Permanece nos EUA porque acha que talvez “não tenha para quem e para onde voltar”.

### **O TEMPO E O VENTO: UMA NARRATIVA SUPLEMENTAR DE SIGNIFICAÇÃO CULTURAL?**

Após a Segunda Guerra Mundial, ocorre uma aceleração intensa dos processos de internacionalização e mundialização próprios do capitalismo. Com a globalização, mudanças de paradigmas sociais vêm ocorrendo em vários lugares do mundo e colocando em discussão a certeza histórica e estável dos nacionalismos hegemônicos. O pensamento teórico pós-moderno tem buscado maneiras alternativas de se pensar as identidades nacionais, em decorrência da desestabilização das identidades homogêneas pela existência de heterogeneidades dentro da nação.

Nesse contexto é que o teórico pós-moderno Homi Bhabha discute o conceito de nação e procura explicar como se formulam estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome do povo ou da nação e os tornam sujeitos e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias.

Para o estudioso indo-britânico, é através do processo de cisão entre as temporalidades do pedagógico e do performático que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação. Ele propõe uma construção da nacionalidade como uma forma de afiliação social e textual que ocorre na “temporalidade do entre lugar”. Tal temporalidade constitui, segundo Bhabha, o espaço liminar da articulação dos signos da cultura nacional, espaço de onde emergem as formas de identidade cultural e o discurso da minoria.

Apoiando-se no pensamento teórico formulado por Derrida, Bhabha apresenta como estratégia discursiva da narrativa da nação, a lógica do suplemento em que “ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo”. A narrativa da nação moderna ocorre no espaço suplementar de significação. O espaço suplementar de significação une o performativo e o pedagógico. O poder da suplementariedade não é negar as contradições sociais pré-estabelecidas do passado, mas renegociar os espaços sociais, incluindo

neles a heterogeneidade e a diferença. Podendo-se construir, assim, sociedades mais justas, onde não se negue o direito de ser ao outro, só por ele não se adequar a um discurso tornado único pelo discurso das classes dominantes.

*O Tempo e o Vento* se compõe por um resgate de resíduos culturais realizado por Floriano. A interpretação que Floriano faz do passado e do processo de formação da nação e da identidade, no ato da reescritura dos mesmos, mostra-se pela própria estrutura do texto. A forma como o personagem seleciona e organiza esses resíduos (matéria narrativa) cria um outro tipo de memória cultural, uma outra forma de se constituir uma nação, uma via oblíqua de articulação identitária com relação ao papel das mulheres na construção social e cultural sul-riograndese e à concepção de nação no estado. Na organização da narrativa ocorrem o resgate da memória das mulheres, a apresentação da tradição dos vencidos e a representação de diferentes visões de nação. Isso configura o conflito entre a “memória oficial” e as “memórias subterrâneas”, o embate entre o *cotínuum* da história oficial e o *descotínuum* da tradição dos oprimidos e a confluência das visões pedagógica e performática de nação.

Em sua atividade de leitura e reflexão do passado, Floriano considera mais os dados da experiência que os dados dos manuais de História. Está ciente das manipulações

da História Oficial e do caráter lacunar dos testemunhos memoriais. Utiliza-se dos intermediários informais da cultura, valoriza as “minorias”, coloca-as como sujeitos sociais. Os fatos, as passagens lacunares são completadas pela sua intuição, imaginação, interpretação, assim como faz um historiador frente à dificuldade/impossibilidade de reaver o passado tal e qual ele foi.

No empreendimento de Floriano, dois personagens assumem um papel importantíssimo por serem pontos de reparo da memória, da identidade e da pertença: o Sobrado e Maria Valéria. Flávio Aguiar observa que, com a passagem do tempo, “os personagens pouco a pouco se reificam se degradam. O solar e seus objetos – sobretudo aqueles mais inúteis, como os guardados do baú de lata se humanizam” (AGUIAR, 2001, p.25). É graças a eles que Floriano consegue vislumbrar o que restou da degradação ou o desastre da história. Aguiar vê o Sobrado dos Terra-Cambará como o espaço de encontro entre o mito e a história, o antigo e o moderno, como “a metáfora do Brasil”. É na narrativa oral de Maria Valéria, nos seus guardados do baú de lata e nos objetos de alta carga simbólica que acompanham as mulheres que Floriano encontra inspiração e matéria para o seu romance. O escritor vê a tia como a única esperança para a reconstituição do passado e está ciente da sua importância.

“Quando a velha Maria Valéria anda pela casa nas suas rondas noturnas, com uma vela acesa na mão, vejo nela um farol. Estou certo de que a luz dessa vela me poderá alumiar alguns caminhos que me ficaram para trás no tempo. Vaqueana dos campos e veredas do passado desta família, a Dinda talvez seja a única pessoa capaz de me fornecer o mapa dessa terra para mim incógnita. Ela própria é uma arca atulhada de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada. [...]D. Maria Valéria nunca foi mulher de muitas palavras. [...] Tenho tentado, com algum sucesso, que a Dinda me conte ‘causos’[...] Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. [...] Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia pela suas possibilidades novelescas[...]” (VERISSIMO, 2002, p.157).

As lembranças das mulheres, durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente e no nível familiar e não através de publicações, permanecem vivas. Mas estão escondidas nos “cacos do passado”. E Floriano busca resgatar os sentidos desses cacos e acaba promovendo uma rearticulação identitária em relação ao papel das mulheres na construção do Rio Grande do Sul.

A História e grande parte da literatura regionalista difundiram a visão tradicional de formação histórica do Rio Grande do Sul como um domínio do masculino. Essa visão foi consagrada através da exaltação

da história política e da mitologia guerreira do estado. O romance de Floriano apresenta um contraponto a esse tipo de literatura e visão da história, inserindo a participação da mulher para/na história.

Segundo Stuart Hall, uma cultura nacional é também uma estrutura de poder, na medida em que busca unificar as diferenças de classe, gênero ou raça numa identidade cultural única. Ele afirma que

“As identidades culturais são fortemente generificadas. Os significados e valores da *inglesidade* têm fortes associações masculinas. As mulheres exercem um papel secundário como guardiãs do lar e do clã, e como ‘mães’ dos ‘filhos’ (homens) da nação.” (HALL, 1998...)

No lugar de “inglesidade” pode-se ler “gauchismo”, característica do gaúcho macho, de coragem, com destaque nas ações bélicas e políticas que marcam a história e a formação da sociedade sul-riograndense.

A representação ficcional realizada pelas personagens femininas Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria aponta para uma desmontagem da visão tradicional da identidade regional baseada no mito do gauchismo. O universo patriarcal não impede que essas mulheres sejam também detentoras de poder. Elas figuram como autênticas formadoras e guardiãs do caráter regional. Firmeza, manutenção da sobrevivência familiar, olhar crítico

em relação à vocação guerreira dos homens e missão de construção e transmissão da memória são índices que marcam o importante papel feminino na construção da sociedade, no cenário patriarcal do Rio Grande do Sul. São mulheres que detêm um poder baseado na coragem moral de enfrentar a realidade, diferentemente dos homens que dominam através do poder físico justificado nas guerras e do machismo. A idéia de guerra como símbolo do poder masculino é colocada em cheque pelo olhar feminino. Como diria Bibiana evocada por Maria Valéria “Quem decide as guerras somos nós” (conversa com Licurgo durante o cerco do Sobrado). Maria Valéria relativiza a ocorrência das guerras dizendo que o que muda são as idéias dos homens, mas a guerra era sempre a mesma.

A narrativa faz falar as vozes silenciadas das mulheres e mostra suas visões de mundo e seu papel na construção da nação. Mostra os silêncios de Maria Valéria como índices de uma prosperidade perdida e da dissolução dos antigos valores (que ela está sempre à procura, com uma vela acesa na mão). Ana Terra, Picucha, Bibiana, Maria Valéria são símbolos de um tempo passado em que as mulheres eram determinadas e fortes. O texto mostra que (no presente da enunciação) não mais existem mulheres como estas. A narrativa aponta (denuncia) a inelutabilidade da condição feminina. Flora e Sílvia são guardiãs da ordem que as oprime. O casamento continua sendo uma instituição de controle sobre as mulheres.

Ao fazer falar as vozes silenciadas das mulheres e mostrar suas visões de mundo, a narrativa promove o aflorar das “memórias subterrâneas”. A “memória coletiva oficial” (cf. Halbwaks apud Pollak, 1989, p. ) conduz as minorias, as vítimas da história ao silêncio e à (re)negação de si mesmas, assim como determina a existência de “memórias subterrâneas”. Essas são lembranças passadas despercebidas pela sociedade globalizante. As memórias clandestinas são transmitidas oralmente no quadro familiar. Michael Pollak observa que elas afloram e, a partir daí, passa a ocorrer uma disputa entre essas memórias e a memória coletiva oficialmente instituída. Quando as memórias subterrâneas invadem o espaço público, reivindicações de diferentes nacionalidades se acoplam a essa disputa e acontecem atividades de negociação entre as diversas memórias.

Ao mostrar a história das mulheres, a história que Floriano conta contempla a história dos vencidos, o *descontinuum* da história. Ao dedicar-se ao resgate da memória oral das mulheres e promover a desierarquização dos sujeitos sociais, ele reabilita a periferia e a marginalidade, mostrando a importância de sua participação na construção da sociedade, e coloca em choque as suas memórias com a memória da História Oficial.

O texto corporifica o embate entre o *continuum* e o *descontinuum* da história. Ao valorizar as narrativas/memórias orais, o discurso de Floriano mostra que o tempo his-

tórico não é homogêneo e vazio e sim repleto de índices, que “o lugar da história é o tempo saturado de *agoras*”, como afirmou Benjamin (1985).

A representação do nacional, narrativa da nação, proveniente da organização dos resíduos, feita por Floriano, obedece à estratégia narrativa de representação do nacional proposta por Bhabha. Este teórico pós-moderno discute o conceito de nação e procura explicar como se formulam estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome do povo ou da nação e os tornam sujeitos e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. Propõe a construção da nacionalidade como uma forma de afiliação social e textual que ocorre na “temporalidade do entre lugar”. Segundo Bhabha, a ambivalência do conceito da sociedade moderna é o “lugar de escrever a nação”:

“Na representação da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna lugar de escrever a nação.” (BHABHA, 2003, p.207).

Através do processo de cisão entre as temporalidades do pedagógico e do performático a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação. A ambivalência se faz pre-

sente na linguagem do discurso de representação do nacional.

Essa ambivalência consiste na confluência de duas visões de nação: a pedagógica (idéia de nação como uma cultura única e pura, com continuidade no tempo) e a performática (idéia de nação como uma cultura passível de mudança).

A narrativa, desde *O Continente* até *O Arquipélago* (neste mais explicitamente), promove um embate entre as visões pedagógica e performativa de nação. Diferentes percepções de nação têm voz e são pontos de vista (mesmo que inconsciente) de diferentes personagens.

Em *O Continente* os personagens “de dentro”, os representantes da cultura local que carregam a tradição dessa cultura e lutam para mantê-la, o que sustenta a visão da nação “construída a partir do seu passado, numa sedimentação histórica em que a cultura nacional volta a um passado nacional ‘verdadeiro’, que se expressa nas formas do realismo e do estereótipo” (BHABHA, 2003, p.207), incorporam a visão pedagógica e os personagens “de fora”, estrangeiros ou originários de outras regiões do país, promovem a intervenção performativa à sociedade tradicional.

Em *O Retrato*, o embate se caracteriza pelas diferenças ideológicas e de estilo de vida entre Rodrigo e Toríbio. Este representa a

vontade de manter a tradição e aquele, o desejo de mudança e de nacionalização e internacionalização do Rio Grande do Sul. Mas Rodrigo incorpora uma contradição: aspira e promove a modernização da sociedade e ainda permanece apegado à tradição gaúcha.

Durante a passagem do tempo há uma desintegração gradativa da tradição pedagógica. No último romance, os imigrantes ocupam outro lugar na sociedade: já ascenderam socialmente enquanto fica nítida a decadência da “aristocracia do boi”. Entretanto a ambivalência conceitual da idéia de nação permanece presente, agora explicitamente numa discussão de idéias entre o sociólogo e estancieiro Dr. Terêncio Prates e o escritor Floriano.

O sociólogo está elaborando um livro intitulado *Tradição e hierarquia* em que traça um paralelo entre Rio Grande de ontem e o da época da produção tanto do seu livro quanto da produção do romance-rio de Floriano e defende uma cultura amparada em valores de ordem moral e tradicional. Floriano mostra que o discurso do estancieiro é anacrônico.

A idéia de uma nação homogênea, monolítica e patriótica e pauta numa ideologia xenófoba e defensora de uma totalidade cultural a ser preservada, não passa de um resquício da velha retórica dos guardiões do poder que gozavam de prestígio social. As

condições sociais se alteraram e a manutenção do discurso pedagógico que visava o controle da sociedade não é mais possível.

O escritor critica a forma com a qual o Rio Grande é visto – por ele chamada de “verbalizações épicas” e “equivocos semânticos” que se associam à “mitologia produzida por uma literatura duvidosa” e ao “civismo convencional de grupo escolar”.

A visão criticada por Floriano pode ser associada à concepção de nação veiculada pela memória nacional, a “memória coletiva oficial” que, segundo Halbwaks (HALBWAKS apud Pollak, 1989, p. ) é a forma mais acabada de memória nacional e, para Pollak, tem a força de institucionalizar a idéia de nação como uma continuidade estabelecida, devido ao seu caráter destruidor, uniformizador e opressor que conduz as minorias, as vítimas da história ao silêncio e à renegação de si mesmas, assim como determina a existência de “memórias subterrâneas”, ou clandestinas. Essas são lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas que são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade globalizante.

A intervenção da autoridade narrativa do performático promove a desestabilização da autoridade do pedagógico, havendo uma constante negociação entre os valores culturais locais e os do “outro”. Dessa negociação emerge uma nova identidade cultural,

uma cultura híbrida. Isso retrata a desagregação do antigo Rio Grande, a abertura da sua cultura e a sua inserção no contexto nacional. Uma nova nação vai sendo construída através do intercruzamento dessas duas representações, da articulação das novas relações significantes da nação, num processo ambivalente formado pela narrativa.

A narrativa da nação proveniente da nova forma de organização da memória está inserida no embate entre as narrativas pedagógica e performática da nação apontada por Bhabha; no embate, aludido por Benjamin, entre o “continuum” da História Oficial e do “descontinuum” como tradição dos oprimidos, e no embate entre a memória oficial e as “memórias subterrâneas”, explicitadas por Pollak.

A análise mostra que a construção da obra é marcada por um movimento articulador das concepções de nação e de história. É uma “narrativa pendular”, que se faz pela contínua expansão e autonegação, rejeitando qualquer tipo de fechamento. Traz uma constante articulação das relações significativas da nação. Sandra Jathay Pesavento (2001) chama essa narrativa de “pendular” por ela sobremontar posições polares, ir de um pólo a outro, num processo de montagem e desmontagem de suas lógicas internas, relativizando as diferenças e permitindo a convivência dos opostos.

*O Tempo e o Vento* ficcionaliza uma memória, uma forma de se constituir uma na-

ção obedecendo à “lógica do suplemento”, em que “ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo”. Esta lógica foi formulada por Derrida e adaptada por Bhabha como estratégia narrativa da representação da nação. O poder da suplementação não é negar as contradições sociais pré-estabelecidas do passado, mas renegociar os espaços sociais, incluindo neles a heterogeneidade e a diferença. Podendo-se construir, assim, sociedades mais justas, onde não se negue o direito de ser ao outro, só por ele não se adequar a um discurso tornado único pelo discurso das classes dominantes.

## 2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O Tempo e o Vento* é uma narrativa da memória. A forma como Floriano, o narrador, seleciona e organiza os acontecimentos do passado cria uma via oblíqua de articulação identitária com relação à concepção de nação. A análise dos três romances – *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago* – mostra que a construção da obra é marcada por um movimento articulador das concepções de nação. Diferentes percepções de nação têm voz e são pontos de vista (mesmo que inconsciente) de diferentes personagens. A narrativa da nação proveniente da forma de organização da memória está inserida no embate entre as narrativas pedagógica e performática da nação, apontado por Bhabha como o espaço suplementar de significação, lugar de escrever a nação moderna.

*O Tempo e o Vento* lida com a memória na temporalidade do conflito. Essa temporalidade mostra que ordem está sendo sempre refeita, visando a congregação da comunidade nacional imaginada. A concepção de nação depreendida da trilogia pode ser relacionada à definição metafórica de nação proposta por Renan: “plebiscito cotidiano”, em que a integração nacional depende da agonística em jogo na cena social.

Ernest Renan (1997) destaca duas condições essenciais para se constituir uma nação: a posse de uma herança do passado e a vontade de fazer valer essa herança, a vontade de permanecer junto; e afirma que a existência de uma nação é um “plebiscito cotidiano”, em existe a necessidade de uma constante negociação entre o conflito do passado e a emergência do novo direcionada para o estabelecimento da unidade social.

A História não é apresentada como um progresso contínuo e globalizante, há o aparecimento do descontínuo, da tradição dos vencidos, como a das mulheres e das outras formas de percepções de nação. O romance de Floriano apresenta um contraponto ao discurso oficial da nação. A literatura canônica de Erico Verissimo interrompe a linearidade da História, da identidade e do conceito totalizante de nação, abre espaço para a heterogeneidade e mostra a existência do recalcado. Isso possibilita a criação de uma via oblíqua de significação identitária.

*O Tempo e o Vento* é uma “narrativa suplementar de significação cultural”. A partir dela o Rio Grande passa a ser visto não somente na visão tradicional de formação histórica consagrada através da exaltação da história política e da mitologia guerreira do estado, que a História Oficial e grande parte da literatura regionalista difundiram. O romance da Floriano apresenta um contraponto ao discurso oficial da nação. Ao inserir o outro lado da história, as memórias das mulheres e as diferentes percepções de nação, a heterogeneidade e a diferença, a narrativa promove a renegociação dos espaços sociais, amplia os discursos legitimadores de representação da nação. Não complementa a forma tradicional e pedagógica, o discurso da classe dominante, vem substituir o vazio deixado por esse discurso, e não escondê-lo.

A narrativa de Verissimo pode estar inserida no projeto modernista de construir uma nação e dar a ela uma identidade cultural. Mas não está em busca da coesão unificadora das forças discursivas em jogo na narrativa da nação (construção pedagógica, identidade homogênea), como pretendido no projeto de 30 de uma “literatura de fundação”. É uma narrativa da nação que se insere numa atividade crítica contestadora de discursos identitários hegemônicos, busca encontrar uma idéia de nacionalismo em que a estabilidade, a dispersão e as alteridades sejam as forças de coalizão de um conceito da nação.

### 3. Referência bibliográfica :

- AGUIAR, Flávio. **O Sobrado, a metáfora do Brasil.** *Literature D'Amérique Revista Trimestrale-Estratto.* Roma, ano 21, n.87, p.5-30, 2001.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional.** São Paulo: Ática, 1989.
- BHABHA, Homi K. **O Local da cultura.** Tradução por Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 198-238
- \_\_\_\_\_. **Narrando a Nação.** Rio de Janeiro: UFRJ/IEL, 1997. p. 48-59
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica Arte e política.** Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-232
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- VERISSIMO, Erico & CHAVES, Flavio Loureiro. **O contador de histórias: 40 anos de vida literaria de Erico Verissimo.** 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1980.
- GONÇALVES, Robson Pereira. **O tempo e o vento: 50 anos.** Santa Maria: UFSM, 2000. p. 45-68.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Uma construção envesada: a mulher e o nacionalismo.** In: LEENHARDT, Jacques. **Memória do passado e memória do futuro.** In: PESAVENTO, Sandra Jathay et al. *Érico Veríssimo: o romance da história.* São Paulo: Nova Alexandria, 2001. pp.198-206. a
- LEENHARDT, Jacques. **Narrativa e história em O tempo e o vento.** PESAVENTO, São Paulo, p.25-40, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo. **As fronteiras internas da nação.** CONGRESSO ABRALIC, Rio de Janeiro, 1996, n.5, p. 417-423.
- PESAVENTO, Sandra Jathay. **A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura.** *Érico Veríssimo: o romance da história,* São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p.41-51.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RENAN, Ernest. **O que é uma nação?** In: ROUANET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade em questão.* UERJ/IL, 1997. p.12-43

VERISSIMO, Erico. **O Continente**. v.1. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Continente**. Volume. 2. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Retrato**. volume. 1. 2ª ed. revi. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Retrato**. volume. 2ª ed. revi. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Arquipélago**. volume.1. 2ª ed. revi. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Arquipélago**. volume. 2. 2ª ed. revi. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Arquipélago**. volume.3. 2ª ed. revi. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_ **Solo de Clarineta** – memórias. Tomo I. Porto Alegre: Globo, 1980.

\_\_\_\_\_ **Solo de Clarineta** – memórias. Tomo II. Porto Alegre: Globo, 1980.

# DANCING AT LUGHNASA: MEMÓRIAS DO OESTE IRLANDÊS

Acadêmica: Maria Isabel Rios de Carvalho – UFSJ

Magda Velloso Fernandes de Tolentino – UFSJ

(orientadora)

**RESUMO:** Mesmo após a libertação política da Irlanda, a questão da identidade nacional continuou sendo um fator de discussão por parte dos escritores irlandeses que estão repetidamente visitando o oeste e caracterizando esse tipo de *Irlandesidade* ao falarem do país. Em sua peça *Dancing at Lughnasa*, Brian Friel vai buscar no oeste de 1936 a inspiração para o desenrolar de sua trama. Anos após o oeste à margem do progresso retratado pelos membros do Renascimento Literário Irlandês, o oeste de Friel é atingido pela industrialização e por outras conseqüências inevitáveis da modernidade, mas mesmo assim não deixa de cultivar suas tradições.

## 1. INTRODUÇÃO

A respeito dos movimentos literários da passagem do século na Irlanda, Kiberd diz



que “o que torna o Renascimento Irlandês um caso tão fascinante é o conhecimento de que a revivificação cultural precedeu e, de

muitas formas, capacitou a revolução política que se seguiu”<sup>1</sup> (KIBERD, 1996, p.4). A libertação política que, em 1921, separou a Irlanda em duas, com 26 condados livres e 6 condados ainda pertencentes ao Reino Unido, foi o resultado de uma longa luta que incluía em seu bojo a busca do resgate da identidade cultural e nacional do povo irlandês, que havia sido perdida ao longo dos 800 anos de domínio inglês.

---

<sup>1</sup> Todas as citações retiradas dos textos em inglês foram traduzidas por mim.

A vitória sobre o domínio inglês, como observa Kiberd,

“[...] foi apenas parcial, não só porque seis condados do norte permaneceram sob a dominação britânica, mas também porque o imenso esforço descarregado para desalojar o inglês do restante da Irlanda parece ter deixado o povo com pouca energia para renovar sua consciência.” (KIBERD, 1997, p.81)

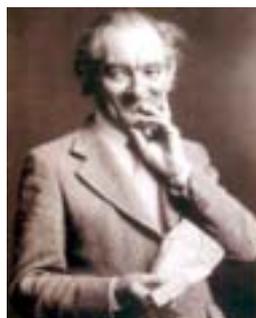
Mesmo após a independência política, a questão da identidade nacional continuou em evidência na Irlanda. A partição do país acabou gerando conflitos entre dois grupos com idéias divergentes a respeito de seu destino como nação. A minoria católica da Irlanda do Norte, que não representa um número tão pequeno assim, já que no censo de 1991 foi estimada em 41% da população, identifica-se com a Irlanda Independente; a maioria protestante, com a Inglaterra.

“Os Problemas” da Irlanda do Norte resultantes dessa divisão repercutiram na dramaturgia do século XX com a criação do Field Day Theatre, uma companhia teatral fundada em 1980 pelo dramaturgo Brian Friel e o ator Stephen Rea em Derry, cidade localizada na fronteira entre duas regiões completamente distintas: o oeste rural e o leste cosmopolita. Esse movimento tinha como principal objetivo redefinir a identidade cultural Irlandesa no século XX. Um de seus conceitos era a idéia da “Quinta Província da mente”<sup>2</sup>. Como se sabe, a Irlanda possui

apenas quatro províncias e a “Quinta província” seria o local onde todas as oposições pudessem ser resolvidas e possíveis identidades para a Irlanda pudessem ser exploradas.

Como se pode perceber, o problema da identidade sempre foi um fator de discussão por parte dos escritores irlandeses e estes estão repetidamente visitando o oeste e caracterizando esse tipo de *Irlandesidade* ao falarem do seu país.

Na peça **Dancing at Lughnasa**, escrita e encenada pela primeira vez em 1990, quase 70 anos após a independência, o dramaturgo Brian Friel vai buscar no ano de 1936,



em um oeste às vésperas da modernização, o camponês de vida simples, católico, mas ainda cultivador da tradição e dos mitos pagãos celtas que

sobreviveram após a introdução do Cristianismo.

A peça conta a estória da família Mundy, formada por cinco irmãs (Kate, Maggie, Agnes, Rose e Chris), um irmão padre (Father Jack) e o garoto Michael, filho de Chris e Gerry, e tem como pano de fundo uma pequena vila a duas milhas da cidade fictícia de Ballybeg, localizada no condado de Donegal. Sua ação se passa em agosto, época do ano em

<sup>2</sup> Informações sobre a “Quinta Província da Mente” disponíveis em: <http://www.eng.meu.se/lughnasa/fielday.htm>

que se comemora no oeste da Irlanda o festival de Lughnasa, celebrado em honra a Lugh, deus pagão celta, na época do início das colheitas.

A análise da peça em questão far-se-á a partir de informações sobre o mito do deus Lugh, bem como de teorias pós-coloniais e de textos memorialísticos, tendo como objetivo mostrar um oeste que, mesmo após a independência e modernização da Irlanda, continuou a ser retratado com suas tradições para caracterizar uma *Irlandesidade* que olha para seu passado para compreender seu presente e enfrentar sua modernidade.

## MEMÓRIAS DO OESTE

**Dancing at Lughnasa** consiste em uma peça memorialista na qual todos os fatos e personagens são apresentados através das memórias do adulto



Michael, que recorda o término do verão de 1936 na casa das tias, quando tinha apenas sete anos de idade.

No início da peça, a direção de palco indica que a luz está sobre Michael, enquanto o restante do cenário se encontra no escuro e todos os personagens, imóveis. À medida que Michael começa a narrar suas memórias ao público, a luz vai tomando conta do restante do palco e os personagens ganham vida.

A lembrança do verão de 1936 traz para Michael, através de uma reação em cadeia, a recordação de vários acontecimentos. Tais acontecimentos, aparentemente tão diferentes, se entrelaçam, dando forma e significado ao tecido de sua memória. Esse entrelaçamento só se torna possível porque, de acordo com Bosi, “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns” (2003: 3).

Michael, com a experiência de vida de um adulto, além de uma visão global dos fatos ocorridos, dirige o olhar para o passado de sua infância, tendo em vista analisar, sob o ponto de vista do presente, fatos marcantes de sua história, dantes incompreensíveis ao Michael criança. Lembrar, portanto, não é apenas reviver, mas conforme a definição de Miranda, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as idéias do presente a experiência do passado.” (MIRANDA, 1992, p.120)

A narrativa das memórias de Michael não possui uma linearidade e, muitas vezes, não coincide com o que se passa na encenação da peça. Isso comprova a afirmativa de Bosi de que “a narração é uma força artesanal de comunicação. Ela não visa transmitir o “em si” do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa. “ (BOSI, 1987, p.46)

Várias vezes durante a peça, o decorrer da cena é interrompido pelo contar de Michael, que ora adianta fatos, ora retorna ainda mais no tempo, tendo em vista explicar o passado narrado. O resultado desse tipo de narrativa “são as indas-e-vindas, interrupções e retomadas da matéria narrada, as anexações parciais e nunca integrais dos conteúdos da experiência, as reminiscências arreadas a articulações definitivas.” (MIRANDA, 1992, p.121)

Na sociedade patriarcal da Irlanda de 1936, uma época em que as mulheres não podiam expressar seus desejos e emoções, Brian Friel apresenta, em **Dancing at Lughnasa**, a vida de uma família predominantemente feminina. As cinco irmãs Mundy vivem em uma comunidade no oeste, cujos comportamentos e valores morais são determinados pelas normas da igreja católica.

Kate, a mais velha das irmãs, é professora em uma escola dirigida por um padre e tenta, a qualquer custo, manter a família unida e em ordem, de forma a fazer com que suas irmãs se comportem segundo as regras da sociedade, sendo ao mesmo tempo responsável pela sobrevivência do grupo.

Chris, a mais jovem das irmãs e mãe de Michael, é motivo de vergonha para Kate e toda a família por ser mãe solteira. Ao contrário, Father Jack é motivo de orgulho. Jack é um padre que havia atuado na África como missionário em uma colônia de leprosos, ten-

do sido capelão do exército inglês, durante a Primeira Guerra Mundial. Essa carreira junto ao exército inglês nunca havia sido mencionada na casa, já que na época, Kate estava envolvida na luta pela independência da Irlanda do domínio colonial Britânico. De acordo com Michael, Father Jack não era apenas um herói para a mãe e as tias, mas também, pela trajetória de missionário, um santo. (FRIEL, 1990, p.8)



O retorno de Father Jack após sua permanência de 25 anos na África é um dos fatos que marcaram a memória de Michael do verão de 1936. Michael se decepciona ao ver Father Jack, pois ele não se parecia nada com a figura do herói que o menino tinha em mente. Kate também se decepciona, pois, esperando por um padre que celebraria missas e seria aclamado por todo Donegal, vê-se frente a mais um motivo de vergonha: Father Jack havia sido enviado de volta à Irlanda por seus superiores, pois, indo cristianizar os africanos, acabou sendo influenciado por suas crenças pagãs.

Ao retratar às irmãs suas experiências na África, Father Jack se refere a alguns costumes e crenças da cultura africana, sempre

se incluindo, como se fossem também seus próprios costumes e crenças. Ele fala sobre a crença em uma outra vida, em espíritos ancestrais, da prática de curandeiros e descreve alguns rituais e sacrifícios.

O fato de Chris ser mãe solteira, um escândalo para uma sociedade católica, Father Jack considera sorte. De acordo com ele, “In Ryanga women are eager to have love-children. The more love-children you have, the more fortunate your household is thought to be.”<sup>3</sup> (FRIEL, 1990, p.41) Outra questão que subverte as normas católicas e que Father Jack apóia completamente é a poligamia: “[...] what’s so efficient about that system is that the husband and his wives and his children make up a small commune where everybody helps everybody else and cares for them. I’m completely in favor of it.”<sup>4</sup>(FRIEL, 1990, p.63)

Quando Kate pergunta a Father Jack quando voltará a celebrar missas, ele se recorda das celebrações de que participava na África. Dentre as cerimônias do calendário de



Uganda, há festivais da colheita que se assemelham ao Festival de Lughnasa que acontecia na Irlanda.

Lughnasa<sup>5</sup> é um dos quatro principais festivais da religião celta. Celebrado no dia primeiro de agosto, que marca o primeiro dia do outono celta e o início da colheita do que foi plantado durante todo o ano, o Festival Lughnasa acontece em honra ao deus pagão celta Lugh, nome que significa “aquele que brilha”. Lugh é adorado na Irlanda como uma divindade do sol e descrito nos mitos como um homem formoso, jovem, cheio de vida e energia.

De acordo com um dos vários mitos envolvendo o deus Lugh, Lughnasa comemora a vitória desse deus sobre seu lado mau, Crom Dubh. Crom Dubh é descrito como um deus da colheita, possuidor e conservador de suas posses, enquanto Lugh é um desapropriador e anexador de bens.

No Oeste da Irlanda, o festival de Lughnasa continua a ser celebrado com rituais, fogos e danças. Esse tipo de comemoração é desprezado por Kate. Ela se zanga com Rose quando esta, ao contar às irmãs o motivo de o garoto Sweeney ter tido o corpo todo queimado, menciona, em um lar cristão e católi-

<sup>3</sup> Em Ryanga as mulheres desejam ser mães solteiras. Quanto mais filhos você tem dessa forma, acredita-se que mais sorte seu lar tem.

<sup>4</sup> ... o que é tão eficiente nesse sistema é que o marido, suas esposas e seus filhos formam uma pequena comunidade onde todos se ajudam e cuidam uns dos outros. Eu apóio a idéia completamente.

<sup>5</sup> Informações a respeito de Lughnasa e dos mitos do deus-Lugh disponíveis em: <http://members.aol.com/guenhumara/calend.html>, <http://www.ravenquest.net/wylde/Lugh.html>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Lughnasa> e <http://www.loggia.com/myth/lugh.htm>

co, o que ocorre durante os rituais pagãos do Festival.

“ROSE: It was last week, the first night of the Festival of Lughnasa; and they were doing what they do every year up there in the back hills. (...) First they light a bonfire beside a spring well. Then they dance round it. Then they drive their cattle through the flames to banish the devil out of them. And this year there was an extra big crowd of boys and girls. And they were off their heads with drink. And young Sweeney’s trousers caught fire and he went up like a torch. That’s what happened.”<sup>6</sup> (FRIEL, 1990, p.16)

O fato de Kate se opor às cerimônias de Lughnasa não se deve apenas ao fato desta ser uma festa pagã, mas também por ser uma festa na qual as pessoas cometem excessos. Dentre estes, a bebida, responsável, segundo Kate, pelo acidente do garoto Sweeney, referência ao legendário Sweeney<sup>7</sup>, um arquétipo irlandês da desobediência pagã. De acordo com a lenda, Sweeney desafiou as autoridades Cristãs e foi condenado a voar como um pássaro para o resto da vida. O garoto Sweeney também recebeu seu castigo, tendo o corpo queimado ao participar das festividades de Lughnasa.

A descrição que Father Jack faz dos festivais de Uganda é bem parecida com a dos

rituais realizados em Lughnasa: os fogos, a bebida, a dança.

“We light fires round the periphery of the cycle; and we paint our faces with colored powders; and we sing local songs; and we drink palm wine. And then we dance – and dance – and dance – children, men, women, most of them lepers, many of them with mishapen limbs, with missing limbs – dancing, believe it or not, for days on end! It is the most wonderful sight you have ever seen! (Laughs) That palm wine! They dole it out in horns! You loose all sense of time [...]!”<sup>8</sup> (FRIEL, 1990, p.48)

A identificação de Father Jack com a Uganda mostra a semelhança que ele encontra entre esse país e a Irlanda, seu país natal. A fidelidade às crenças pagãs, o povo primitivo e alegre, apesar de todas suas limitações, a tradição da dança, da bebida e das músicas locais, tudo isso Father Jack encontrou também na África. Além disso, quando ele deixou a Irlanda, o país ainda era colônia da Inglaterra, situação que também correspondia à de Uganda.

Porém, quando retorna à Irlanda, encontra um país modificado, o que faz com que se sinta um estrangeiro em sua própria terra. O

<sup>6</sup> Foi na semana passada, na primeira noite do Festival de Lughnasa; eles faziam o que fazem todo ano lá atrás das montanhas. (...) Primeiro eles acendem a fogueira perto de uma fonte. Em seguida, eles dançam ao seu redor. Depois, eles conduzem o gado pelas chamas para banir o diabo do corpo. E este ano havia grande multidão de garotos e garotas. E eles estavam fora de si com a bebida. E as calças do jovem Sweeney pegaram fogo e ele ficou como uma tocha. Foi isso o que aconteceu.

<sup>7</sup> Informações sobre Sweeney disponíveis em: <http://www.eng.emu.se/lughnasa>

<sup>8</sup> Acendemos fogos em volta da periferia do ciclo; e pintamos nossas faces com pós coloridos; e cantamos músicas típicas; e bebemos vinho. E depois dançamos – e dançamos – e dançamos – crianças, homens, mulheres, a maioria deles leprosos, muitos deles com membros deformados, com membros faltando – dançando, acredite ou não, por dias a fio! É a visão mais bonita que já se viu! (Ri) Aquele vinho! Eles distribuem em cornucópias! Você perde toda a noção de tempo...!

algo perdido que, de acordo com Michael, Father Jack parecia estar sempre à procura, pode ser entendido como a busca por sua própria identidade.

Em 1936, a Irlanda já havia conseguido sua independência política e era governada pelo primeiro presidente da república do Eire, Eamon De Valera, cujo governo era tão opressor quanto havia sido o Inglês. Além disso, o país caminhava rumo à modernização. O Oeste da Irlanda, região que permaneceu essencialmente rural, mantendo o pastoreio de rebanhos e o artesanato feito com a lã retirada dessas ovelhas, mostra-se, em **Dancing at Lughnasa**, atingido pela Revolução Industrial. As irmãs Agnes e Rose recebem seu dinheiro tricotando luvas em casa e vendendo-as para Vera McLaughlin, mas perdem sua única fonte de renda assim que a primeira fábrica chega em Donegal:

“CHRIS: There’s a new factory started up in Donegal Town. They make machine gloves more quickly there and far more cheaply. The people Vera used to supply buy their gloves direct from the factory now. MAGGIE: That’s awful news, Chrissie.”<sup>9</sup> (FRIEL, 1990, p.53)

Além do desenvolvimento industrial que substituiu o artesanato, três semanas após o retorno de Father Jack, há a chegada do rádio, outro fato significativo na memória de Michael. O rádio, outro marco do início da modernização, possibilita a abertura para um mundo fora de

Donegal. A partir dele, as irmãs Mundy têm acesso ao contato com outros povos através das músicas. A música “Abyssinia”, por exemplo, remete à invasão da Abyssinia por Mussolini, tendo em vista a criação de seu império chamado de “nova Roma”.

A chegada do rádio, juntamente com a abertura trazida por ele, marca o início da diminuição da autoridade da igreja na Irlanda, autoridade essa que havia sido intensificada por Eamon De Valera ao decidir que as normas católicas seriam as normas da Irlanda. O rádio trouxe consigo a euforia, a vida excitante de outros mundos, contrários à mesmice do condado católico de Donegal.

As músicas que tocam no rádio libertam as irmãs Mundy, exceto Kate, e as fazem dançar e sonhar com um palco onde poderiam ser estrelas e fugir daquela vidinha dedicada somente aos afazeres domésticos. Esse comportamento das irmãs é, para Kate, um comportamento pagão. Em **Dancing at Lughnasa**, pode-se observar que o paganismo está associado não só à prática de rituais pagãos, mas a todo tipo de prazer e vício que ia contra as normas da igreja católica. Quando Maggie canta e dança, quando Chris quer usar batom e pintar o cabelo, o fato de Maggie fumar e manifestar seus desejos, tudo isso é considerado paganismo, que é condenado pela igreja católica e, na família Mundy, controlado por Kate.

<sup>9</sup> CHRIS: Há uma nova fábrica funcionando em Donegal. Eles tecem luvas à máquina mais rápido e mais barato. As pessoas que Vera costumava suprir, agora compram as luvas direto da fábrica. MAGGIE: Más notícias, Chrissie.

Entretanto, a alegria e o sentimento de liberdade proporcionados pelas músicas do rádio, juntamente com a atmosfera de Lughnasa, acabam contagiando a todos. Na família Mundy, Chris, Maggie, Agnes e Rose manifestam, de maneira eufórica, seu desejo de participar da dança da colheita do Festival. Participar da festa para elas seria uma forma de se libertar das amarras de uma sociedade opressora, de fugir daquela rotina doméstica e reviver o tempo em que costumavam se divertir juntas, trazendo de volta, através da dança, a energia e a juventude.

Kate, a princípio se opõe à idéia de ir à festa da colheita. Porém, a empolgação das irmãs acaba deixando-a confusa e faz com que ela manifeste seu desejo reprimido de fazer parte da festa:

“AGNES: We’re going.  
KATE: Are we?  
ROSE: We’re off! We’re away!  
KATE: Maybe we’re mad – are we mad?”<sup>10</sup> (FRIEL, 1990, p.13)

Porém, a repressão fala mais alto e Kate decide, então, que elas não vão à festa. De acordo com ela, esse tipo de divertimento seria apenas para jovens que, sem os deveres e as responsabilidades que a idade traz, pensam apenas no prazer. (FRIEL, 1990, p.13)

Durante toda a peça, Kate luta para manter a ordem de sua família, moldando-a de acordo com as normas da sociedade da época.

Ela está sempre tentando apaziguar os conflitos, os desvios de conduta das irmãs. Pode-se dizer que Kate representa a resistência a todo e qualquer tipo de comportamento que se oponha à ordem social católica vigente.

Porém, há na peça um único momento em que Kate, juntamente com as irmãs, livra-se



de toda a repressão e, rendendo-se ao encantamento da música irlandesa, solta um grito e começa a dançar. A música do rádio

pára de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se dão conta e continuam dançando por alguns segundos. Ao notarem que a música havia terminado, uma a uma, elas param de dançar, entreolhando-se envergonhadas, como se uma ordem houvesse sido rompida como, realmente, foi.

A obediência e o respeito que as irmãs tinham por Kate vai aos poucos se extinguindo e elas começam a fazer coisas que a irmã não aprovava. Maggie assume seus desejos sexuais e sua necessidade de se casar. Agnes começa a responder e desafiar a irmã.

<sup>10</sup> AGNES: Nós vamos.  
KATE: Vamos?  
ROSE: Nós vamos! Nós vamos!  
KATE: Talvez nós estejamos loucas – nós estamos loucas?

Rose foge para se encontrar com seu amado Bradley, um homem separado da mulher. Chris se rende novamente aos encantos de Gerry e os dois “dançam”. Tantos desvios de conduta levam Kate ao desespero:

Kate: You work hard at your job. You try to keep the home together. You perform your duties the best you can – because you believe in responsibilities and obligations and good order. And then suddenly, suddenly you realize that hair cracks are appearing everywhere; that control is slipping away; that the whole thing is so fragile it can't be held together much longer. It's all about to collapse, Maggie.<sup>11</sup> (FRIEL, 1990, p. 35)

Após perderem o emprego para a fábrica, Agnes e Rose decidem fugir de Donegal e partem, para nunca mais voltar, rumo ao seu triste final. Vinte e cinco anos depois de partirem, Michael tem notícias delas em Londres:

The scraps of information I gathered about their lives during those missing years were too sparse to be coherent. They had moved about a lot. They had worked as cleaning women in public toilets, in factories, in the Underground. Then, when Rose could no longer get work, Agnes tried to support them – but couldn't. From then on, I gathered, they gave up. They

took to drink; slept in parks, in doorways, on the Thames Embankment. Then Agnes died of exposure. And two days after, I found Rose in that grim hospice – she didn't recognize me – she died in her sleep.<sup>12</sup> (FRIEL, 1990, p.60)

Maggie assume as tarefas de Rose e Agnes e finge que nada havia mudado. Chris continua em Donegal, após a partida de Gerry, que vai para a Espanha lutar na Guerra Civil, e passa o resto da vida trabalhando na fábrica, serviço que ela odiava. Jack, por sua vez, recusa-se a celebrar missas e morre um ano após sua chegada a Donegal com seu desejo irrealizado de retornar à Uganda. Kate é despedida da escola por causa do comportamento do irmão e termina como tutora da família de Austin Morgan, homem por quem ela havia sido apaixonada quando jovem.

Kate não mediu esforços para manter a ordem e a união da família, esforços estes em vão, devido à inevitabilidade das mudanças que estavam ocorrendo com o início da modernidade. A industrialização, a emigração, a abertura para o mundo através dos meios de comunicação são fatores do processo de modernização que influenciam na ruptura e nos conflitos desmanteladores da família Mundy.

<sup>11</sup> A gente trabalha duro no emprego. Tenta manter o lar unido. Cumpre seus deveres da melhor maneira possível – porque acredita nas responsabilidades e nas obrigações e na boa ordem. E então de repente, de repente a gente percebe que rachas da espessura de um fio de cabelo estão aparecendo em todos os lugares; que o controle está fugindo; que a coisa toda está tão frágil que não pode se manter firme por muito tempo. Está tudo à beira do colapso, Maggie.

<sup>12</sup> Os fragmentos de informação que reuni sobre a vida delas durante aqueles anos de desaparecimento eram muito escassos para serem coerentes. Elas haviam se mudado muito. Havia trabalhado como faxineiras em banheiros públicos, em fábricas, no Metrô. Então, quando Rose já não podia mais trabalhar, Agnes tentou sustentá-las – mas não conseguiu. Dali em diante, acredito, elas desistiram. Entregaram-se à bebida; dormiram em parques, em portas, no cais à beira do Tamisa. Então Agnes morreu de frio. E dois dias depois, encontrei Rose naquele hospício horrendo – ela não me reconheceu - morreu dormindo.

## O CONCEITO DE IDENTIDADE DE FRIEL

O oeste retratado pelos membros do Renascimento Literário apresenta-se, de acordo com Gibbons, como um lugar de “revivificação cultural, o único enclave restante dos valores tradicionais em um mundo corrompido pelo progresso e pela industrialização.” (GIBBONS, 1996, p.23) O oeste retratado por Brian Friel em **Dancing at Lughnasa** também é um oeste cultivador das tradições; como exemplo tem-se a dança, as músicas, a coexistência das crenças pagas e cristãs, a comemoração do festival de Lughnasa. Porém, o oeste de Friel é atingido pelo processo de modernização e por suas conseqüências inevitáveis.

Dessa forma, durante toda a peça, os personagens convivem com a presença do novo e do velho e se mostram vítimas de um conflito interno, pois ao mesmo tempo em que desejam a ordem e estabilidade do passado, desejam as novas experiências do presente.

Assim surge o sujeito moderno, fragmentado, dividido, representado logo no início da peça pelo espelho quebrado em que Chris tenta se enxergar por inteiro. Assim surge também a nação moderna, representada pela heterogeneidade da família Mundy.

Apesar de se saber do final trágico da família através dos adiantamentos que Michael faz à medida que narra suas memórias, a cena final da peça representa uma

possível solução para os conflitos apresentados na trama. Todos se reúnem no jardim da casa e almoçam juntos para celebrar o término de Lughnasa. O galinho branco de Rose morre e é colocado sobre a toalha de mesa, imagem que lembra os sacrifícios oferecidos ao deus Lugh para agradecer ao deus por mais um ano de colheita.

Esse almoço é um símbolo da comunhão na heterogeneidade, na qual as diferenças se reúnem. Desse modo, Brian Friel busca apresentar uma possível solução também para a nação Irlandesa, que, após a independência, vivia em meio a tantos conflitos internos.

Em suas peças, Brian Friel trabalha como a idéia de “tradução”, idéia essa muito bem representada pela fala de um dos personagens de sua peça intitulada **Translations**: “Nós devemos aprender o lugar em que vivemos. Nós devemos aprender como torná-los nossos. Nós devemos torná-los nosso novo lar.” (apud KIBERD: 1996: 622) Friel aceita que “as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença, e assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’” (HALL, 2001, p.87).

Partindo desse princípio, Friel propõe a formação de uma nação heterogênea, resultado da negociação de identidades diversas. A definição de identidade proposta por Friel pode ser bem expressa em **Dancing**

**at Lughnasa** através do ritual de troca dos chapéus empreendido por Gerry e Father



Jack: Distanciar-se do que já possui e não mais reclamar o que já foi

seu, aceitando o que vem do outro. O próprio mito de Lugh que consiste na desapropriação e anexação de bens também transmite essa idéia de uma identidade resultante de negociações e trocas.

## 2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confirmando a idéia de Jameson de que “o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade” (apud BHABHA, 2003:200), as memórias individuais de Michael retratam, através do microcosmo de sua família, o contexto histórico dos anos 30 e as transformações por que passava uma Irlanda pós-colonial a caminho da modernidade.

Grene, em seu ensaio *The Spaces of Irish Drama*, coloca que “qualquer espaço representado em um teatro Irlandês, particularmente se é um interior doméstico ou uma casa pública, representa a comunidade, até mesmo a nação como um todo.”(GRENE, 2003, p.73) É o que se observa em **Dancing at Lughnasa**. As memórias pessoais de Michael estão compreendidas na memória

coletiva da Irlanda numa relação metonímica, na qual o espaço doméstico das irmãs Mundy se expande e passa a representar o de toda a nação.

À medida que Michael reconstrói seu passado individual, reconstrói fatos históricos da memória coletiva que fazem parte da identidade irlandesa. Apesar desses fatos serem vagamente invocados por Michael, velados pelo significado individual que tiveram para ele, é possível descobrir o contexto histórico da Irlanda de 1936 e sua relação com o ano de 1990, época em que a peça foi escrita e encenada pela primeira vez.

As memórias de Michael adulto servem não apenas para que ele entenda o que aconteceu no passado de sua infância, mas para que também faça sentido do presente. De acordo com Bosi, “a idade adulta é norteadada pela ação presente e quando se volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais.” (BOSI, 1987, p.34)

Esse é o significado da memória para Brian Friel. De acordo com o dramaturgo, “o único mérito em olhar para trás é entender como você é e onde você está nesse momento.”(FRIEL apud KIBERD, 1996, p.616). O passado na obra de Friel tem a função de servir ao presente. Ao olhar para o passado da Irlanda, ele não acredita em sua volta, mas na congruência existente entre esse tempo e o tempo presente. Portan-

to, recordar os anos 30, que marcam o início do processo de modernização da Irlanda, ajuda a compreender o país dos anos 90, um país altamente globalizado que, unido-se aos países ricos, encontra-se no auge de sua modernidade industrial.

### 3. Referências bibliográficas:

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. 2ª Reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, Editora USP, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FRIEL, Brian. **Dancing at Lughnasa**. London, Boston: faber and faber, 1990.

GIBBONS, Luke. **Synge, Country and Western: The Myth of the West in Irish and American Culture**. In: *Transformations in Irish Culture*. Cork: Cork University Press, 1996.

GRENE, Nicholas. **The Spaces of Irish Drama**. *Humanitas* São Paulo, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 6ª ed., 2001.

KIBERD, Declan. **Inventing Ireland**. London: Vintage, 1996.

\_\_\_\_\_. **Modern Ireland: Postcolonial or European? Not On Any Map: Essays on Post-Coloniality and Cultural Nationalism**. UK: University of Exeter Press, 1997.

MIRANDA, Wander M. **Corpos Escritos**. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

## ENSAIO FOTOGRÁFICO DE RAFAEL SOARES

### Poéticas do Espaço: O Pequeno

Inspirada no pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), a série *Poéticas do Espaço* procura, através de um olhar atento, revelar a poesia que habita nossos lugares cotidianos resgatando-os de sua material solidão.

### O pequeno

Vá para um quintal (qualquer quintal), ajoelhe-se, aproxime seus olhos do chão e faça silêncio. Pronto! Seja bem vindo à imensidão íntima do pequeno. Metrópole de besouros e formigas. Respeite os costumes locais. Qualquer gesto imprudente pode ser uma ofensa grave. Um sopro pode ser um tufão. Um passo... terremoto! Faça-se pequeno. Percorra as sinuosas avenidas. Aventure-se nos túneis labirínticos. Suba por cipós, escorregue folha abaixo. Toque, prove, tire fotos. Volte outras vezes. Seja um eterno aventureiro dos mínimos espaços.



SOB O MESMO TETO  
DORMIRAM AS PROSTITUTAS  
A LUA E O TREVO  
(Matsuo Bashô)



PRESO NA CASCATA  
UM INSTANTE:  
O VERÃO.  
(Matsuo Bashô)



A MESMA PAISAGEM  
ESCUA O CANTO E ASSISTE  
À MORTE DA CIGARRA  
(Matsuo Bashô)

SILÊNCIO :  
AS CIGARRAS ESCUTAM  
O CANTO DAS ROCHAS  
(Matsuo Bashô)



AH ESSE CAMINHO  
QUE JÁ NINGUÉM PERCORRE  
A NÃO SER O CREPÚSCULO  
(Matsuo Bashô)

OH ANDA VER  
UMA BOLA DE NEVE  
A AARDER  
(Matsuo Bashô)





SENSAÇÃO DE VAZIO  
AO SAIR  
COLHI UMA ESPIGA DE TRIGO  
(Matsuo Bashô)

