**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

***A CIDADE FICTIVA*
Visões e Mundos da Cidade em Contos Contemporâneos
Brasileiros, Chilenos e Portugueses**

Paula Andrea Vera-Bustamante de Lima

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Nádia Battella Gotlib

**São Paulo
2007**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA**

A CIDADE FICTIVA
**Visões e Mundos da Cidade em Contos Contemporâneos
Brasileiros, Chilenos e Portugueses**

Paula Andrea Vera-Bustamante de Lima

**São Paulo
2007**

A meu amado Rafael Arcanjo...

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas, entre professores, familiares e amigos, contribuíram para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Orígenes Lessa de Lençóis Paulista pelo material fornecido sobre o escritor Orígenes Lessa. Agradeço também à Biblioteca Nacional do Chile e aos responsáveis por seu projeto Memória Chilena.

Agradeço, em forma especial, à professora Maria Aparecida Santilli por me ensinar os caminhos dos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa e por me ensinar a irmanar a literatura com a história.

Agradeço ao professor Ney Fernandes por ter me apresentado o mundo dos contos contemporâneos brasileiros. E ao professor Francisco Aguilera pela formação que me entregou.

Agradeço à professora e amiga Nádia Battella Gotlib por acreditar nesta viagem literária, por me guiar carinhosamente nesta aventura e por me ajudar a construir o mundo da cidade fictiva.

Agradeço a meus pais, Santiago e Maria Angélica, pelo apoio e carinho que sempre me deram. Ao pesquisador e amigo Joaquín Jofré pela disposição para esclarecer minhas dúvidas. A meus irmãos, Cristián e Santiago Felipe, por terem me ajudado cada vez que precisei. À minha querida Pati C. pelo carinho em procurar os livros difíceis. Às minhas amigas de sempre que formam parte desta história. Às minhas avós, Helena e Julia, que me têm dado muitas alegrias e deliciosas viagens ao passado.

A meu esposo Rafael, companheiro de todas as jornadas, que iluminou cada página deste sonho de cidade.

Agradeço à CAPES pela bolsa que me ajudou a realizar esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa propõe o conceito de “cidade fictiva”, entendida como a cidade que nasce especificamente da construção estética literária. Tal conceito permite descobrir os alicerces da cidade na literatura a partir dos primeiros textos de criação literária do Ocidente (Enuma Elish, Epopéia de Gilgamesh), para detectar suas principais características e examinar como estas constituem elementos de construção em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses nos quais se percebe uma idéia de “conto citadino”.

O estudo da cidade fictiva estabelece alguns paradigmas observados em diversos textos, como: *La Ciudad está Triste*, do escritor chileno Ramón Díaz Etérovic; “Timotu Kalu”, de Orígenes Lessa; “Passeio Noturno I e II”, de Rubem Fonseca; e “A tua véspera de Natal”, do escritor português David Mourão-Ferreira. Junto a esses paradigmas são estabelecidos alguns mundos possíveis da cidade fictiva, surgidos da análise comparativa entre os contos: “Amor”, de Clarice Lispector, e “La Elegida”, da chilena Lilian Elphick; “Una señora”, do chileno José Donoso, e “Sem Remédio”, de Luiz Ruffato; “Busca”, de João Antônio, e “A Bota”, do português José Rodrigues Miguéis.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade Fictiva, Labirinto, Callípolis, Necrópole, Conto.

ABSTRACT

This research paper puts forward the concept of “fictive city”, understood as the city that is born specifically of literary aesthetic construction. This concept enables one to discover the foundations of the city in literature as from the earliest texts of literary creation in the West (*Enuma Elish*, the *Gilgamesh Epic*), in order to detect their main characteristics and examine how these constitute building blocks of contemporary Brazilian, Chilean and Portuguese tales in which an idea of “tale from the city” can be perceived.

The study of the fictive city sets out certain paradigms, found in a number of different texts, such as *La Ciudad está Triste*, by Chilean author Ramón Díaz Etérovic, “Timotu Kalu”, by Origenes Lessa, “Passeio Noturno I e II”, by Rubem Fonseca, and “A tua véspera de Natal”, by Portuguese author David Mourão-Ferreira. In addition to these paradigms, certain possible worlds of the fictive city are established, taken from a comparative analysis of the tales: “Amor”, by Clarice Lispector, and “La Elegida”, by Chilean Lilian Elphick; “Una señora”, by Chilean José Donoso, and “Sem Remédio”, by Luiz Ruffato; “Busca”, by João Antônio and “A Bota”, by Portuguese José Rodrigues Miguéis.

KEY WORDS

Fictive City, Labyrinth, Callipolis, Necropolis, Tale

SUMÁRIO

Introdução	10
A Cidade como Mundo Possível	10
I. A Cidade Fictiva	16
A Cidade Fictiva	17
A Cidade Fictiva entre o Sagrado e o Profano	20
O Sagrado e a Criação	22
As Cidades Sagradas: Uruk, Babilônia	24
Uruk: A Cidade Templo	24
Babilônia: A Metrópole de Marduk	30
As Cidades Profanas: Enoc, Babel, Sodoma e Gomorra	37
Enoc: A Cidade do Segundo Desterro	38
Babel: A Cidade da Confusão	40
Sodoma e Gomorra: As Cidades do Excesso	42
A Experiência do Escritor ante a Cidade Fictiva	44
II. Paradigmas da Cidade Fictiva	46
A Cidade como Labirinto	47
1.- Uma Viagem pelo Labirinto Literário	47
2.- Cnossos: A Cidade Sagrada como Labirinto e	53
Primeira Cidade Fictiva de Ocidente	
O Palácio de Cnossos: O Mito Transformado em Realidade	55
Origem de Labirinto	57
Ocaso Cretense	58
Matriarcado na Creta Antiga	59
A Religião Cretense: Réia e Ariadne	60
Os Prodígios por trás do Labirinto	63
3.- A Cidade Profana como Labirinto	70
A Experiência do Labirinto em <i>La Ciudad está Triste</i>	72

<i>Callípolis, a Cidade Bela</i>	87
1.- A Cidade Antiga: Reflexo da Cidade Celeste	87
2.- Nascimento da <i>Callípolis</i>	90
3.- Quando a <i>Callípolis</i> se transformou em <i>Aischrópolis</i>	102
<i>As Aves: A Callípolis Alada que resiste à Aischrópolis</i>	108
4.- <i>A República: A Callípolis Platônica</i>	110
5.- <i>Utopia: A Callípolis da Felicidade</i>	119
<i>Amaurot: A Cidade Utópica de More</i>	126
6.- Orígenes Lessa: O Contador de Cidades	135
<i>Zululíndia: A Callípolis Invertida</i>	149
Orígenes: O “Escrevedor” de <i>Callípolis</i>	164
 A Necrópole, a Cidade dos Mortos	176
1.- <i>Antígona</i> e Tebas: A Necrópole da <i>Hamartia</i>	176
Necrópoles Egípcias: O Caminho da Morte para Alcançar a Vida Eterna	183
Necrópoles Profanas e Assassinas: Nínive e Paris	191
2.- <i>Feliz Ano Novo: A Narrativa da Necrópole Carioca</i>	197
Um “Passeio Noturno” pela Tecnópolis da Destruição	210
 A Cidade da Redenção	220
1.- As Cidades do Apocalipse	220
2.- “El Apocalipsis según Santiago”, de Carlos Iturra	239
3.- A Cidade Redimida: A Nova Jerusalém	259
4.- Retorno à Cidade Áurea: A <i>Mnemópolis</i> e a <i>Eupolis</i> em “A tua véspera de Natal”, de David Mourão-Ferreira	265
 III. Mundos Possíveis da Cidade Fictiva	293
 A Cidade Epifânica	294
O Umbral da Fragilidade: “Amor”, de Clarice Lispector	298
A Perda do Reflexo: “La Elegida”, de Lilian Elphick	310
Duas Mulheres Iluminadas pela Cidade	320

A Cidade é Uma Senhora	323
A Cidade Recuperada: “Una Señora”, de José Donoso	336
A Cidade Extraviada: Uma Mulher “Sem Remédio”, de Luiz Ruffato	349
Encontros e Desencontros com a Cidade Feminina	369
 A Cidade em Busca da Realização	375
A Cidade da Indefinição: “Busca”, de João Antônio	378
A Cidade da Desilusão: “A Bota”, de José Rodrigues Miguéis	392
A Cidade em Busca da Realização	407
 Considerações Finais	413
 Referências Bibliográficas	417

Introdução

A Cidade como Mundo Possível

Meu primeiro contato analítico com a cidade foi quando finalizava meus estudos secundários em Santiago do Chile. Foi oferecido para nossa formação humanista um curso optativo que nos convidava a “Enxergar a cidade de Santiago” e comprovar que dentro dela existiam muitas cidades microscópicas, que para o olho do cidadão apressado passavam despercebidas. A experiência cidadina, graças às novas perspectivas fornecidas por esse curso, me motivou para conhecer uma Santiago oculta e descobrir seus micromundos, principalmente os que ainda refletiam um nexo com a memória de sua fundação e de sua formação como urbe. Descobri também como as diversas realidades que se negavam a desaparecer coabitavam numa Santiago em constante transformação.

Enquanto percorríamos esses lugares do passado, como os chamados “cités”¹, escondidos entre edifícios modernos, eu me lembrava das imagens da cidade que havia percebido em nossa literatura – imagens que, mediante o contato visual com essa cidade memorial que agonizava, se atualizavam em minha lembrança. Compreendi que a literatura ia fortalecendo uma cidade paralela à Santiago do real concreto. A literatura mantinha com vida todas as cidades de Santiago que os escritores retrataram ou inventaram num universo de imagens possíveis. Uma dessas imagens que ficou em minha memória literária foi a do romance *El Roto*, de Joaquín Edwards Bello, publicado em 1920, que fez uma das primeiras obras centradas no tópico urbano-social da literatura chilena. Era a Santiago periférica de começos do século XX, precária e esquecida. Era o universo dos *cités*, dos proletários, dos prostíbulos e da pobreza em toda sua crueza. Ao relacionar a imagem real dos *cités* do centro da cidade, que ainda persistiam na década de 90, com as imagens do romance de Edwards Bello, pude ver o estreito vínculo entre a cidade real e a cidade literária.

Já na Faculdade de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile, em meados da década de 90, percebi que existia o interesse de descobrir as cidades retratadas na literatura. Foi então que se formaram os cursos “Novela Urbana I e II”, onde nosso principal referente cidadão imaginário era o romance *As Cidades*

¹ Cortiços, em português.

Invisíveis, de Italo Calvino. Esses cursos nos permitiram estabelecer diálogos entre diversas cidades literárias que fomos descobrindo².

Paralelamente a meu interesse pela cidade literária estava meu desejo de estudar literatura brasileira, uma literatura que ainda é pouco conhecida no Chile, meu país natal. Esse interesse foi premiado com minha aceitação para fazer pós-graduação em Estudos Comparados de Língua Portuguesa na USP, o que me permitiu avançar na estrada das letras brasileiras e portuguesas.

Eu queria seguir desvendando os mistérios da cidade, mas agora o desafio seria maior: descobrir São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa, que eu desconhecia por completo, mas sabia que, com Santiago, se perfilariam como meus destinos literários.

O desejo de conhecer as origens da cidade na literatura pautou minha pesquisa de pós-graduação, mas já na primeira fase da investigação me deparei com o primeiro problema: comecei a abordar a cidade a partir de uma perspectiva “urbana”, acreditando que o adjetivo “urbano” era o que melhor representava o tipo de literatura que cria e estuda a cidade ficcional. Mas, seguindo esse caminho, meu enfoque acabou se desviando para estudos técnicos, em que a cidade é concebida e tratada como “área urbanizada”, “urbe em desenvolvimento” ou “área densamente povoada”, com problemas de expansão descontrolada e de infra-estrutura.

A generalidade do termo “literatura urbana” me fez perceber que essa terminologia do estudo conduzia a erros de percepção sobre a cidade. Afinal, que tipo de cidade é a que surge de uma “literatura urbana”? A cidade que surge das pesquisas técnicas de urbanistas e arquitetos, das pesquisas sociológicas que vislumbram melhorar a vida dos habitantes num espaço determinado, ou a que nasce do processo criativo estético? A resposta que surgiu das leituras de sociólogos como George Simmel e Manuel Castells foi duvidosa, pois literatura urbana podia ser tanto um panfleto de rua como um grafite de muro ou um texto teórico técnico sobre a cidade. Literatura urbana é uma denominação ampla e diversa que considera a cidade não apenas em relação à estética, mas também em relação à arquitetura e ao urbanismo, à sociologia e à engenharia, ampliando demais o leque de possibilidades. Surgiu então, no começo da pesquisa, a necessidade de procurar uma nomenclatura capaz de

² Entre as obras estudadas, em que descobrimos e analisamos as diversas cidades, ficaram, principalmente, na minha memória: *La leyenda de los soles* do mexicano Homero Aridjis de 1993, *Ciudad ausente* do argentino Ricardo Piglia de 1992 e *Sólo un día en el tiempo* do chileno Braulio Arenas de 1984, onde surge o Santiago fantasmagórico, que reflete a morte da cidade do passado diante da cidade tecnológica que nascia nas primeiras décadas do século XX.

responder ao fenômeno da construção da cidade na arte literária. Pois embora a cidade literária, aquela que se escreve e se lê, seja um referente emprestado da realidade objetiva, da realidade concreta, ela é uma *possibilidade* da cidade *real*. A cidade que nasce na literatura é uma ficcionalização da cidade real concreta. Em alguns casos, a cidade é, até mesmo, um mundo possível fantástico, como as cidades narradas por Marco Polo em *As Cidades Invisíveis*.

Nesta investigação proponho o conceito de *Cidade Fictiva* para analisar a cidade que nasce no plano da ficção literária e se atualiza com o processo de leitura. Opto pelo adjetivo *fictiva* porque compreendo que o fictivo nasce da estética literária – isto é, da consciência estética que supõe um ato de contemplação do objeto criado e, ao mesmo tempo, uma experiência cognitiva, como explica Gianni Vattimo³. O termo fictivo responde a uma ordem de criação que surge no sistema de comunicação real-imaginária. O hermeneuta chileno Francisco Aguilera assinala: “Existe una comunicación real-concreta (histórica) y una comunicación real-imaginaria (estética), donde el lenguaje literario es un pliegue del lenguaje real, pero la diferencia es que el lenguaje literario es capaz de generar nuevas realidades, según el orden fictivo del lenguaje⁴. En cambio, el lenguaje real-concreto sólo se limita a la comunicación fáctica, sin ser capaz de crear nuevos mundos, ni nuevas realidades.”⁵ Por sua parte, a escritora e teórica franco-argelina Hélène Cixous explica que a ficção é uma “realidade fictiva”, isto é, uma “vibração da realidade” de um mundo criado⁶.

Por ter a linguagem literária a capacidade de gerar novas realidades (*autopoiesis*) é que a cidade fictiva está relacionada com a teoria dos mundos possíveis⁷, que estuda e interpreta a construção dessas novas realidades surgidas das referencialidades.

³ Sobre estética e experiência estética ver: Gianni Vattimo. *O Fim da Modernidade – Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 124-127.

⁴ Ver nota 9 do capítulo I: A Cidade Fictiva.

⁵ In: Curso de Teoría de la Interpretación. Ministrado pelo professor Francisco Aguilera no segundo semestre de 1995, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

⁶ Cit. In: José M. Cuesta Abad. *Ficciones de una crisis – poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995, p. 153.

⁷ Um dos primeiros teóricos em entender a existência como um mundo possível foi o filósofo e matemático alemão Gottfried W. Leibniz, que em seu ensaio *Teodiceia* (“Justificação de Deus”), explica sua teoria de que o universo, como realidade efetiva, é um dos diferentes mundos possíveis que foi atualizado por Deus; é o melhor dos mundos possíveis. O espanhol Tomás Albaladejo explica: “Esta concepción del universo está basada en la existencia de diversos mundos alternativos entre sí, idea que se mantiene en la reflexión teórica moderna sobre los mundos posibles. La noción de los

O teórico espanhol Tomás Albaladejo explica que dentro de um texto existe um conjunto de mundos, que estão situados no espaço extensional (de *extensión*), aquele que, na semântica do texto, é conhecido como o espaço das referências (o contexto), em oposição ao espaço do sentido e denotação (o cotexto), que Albaladejo chama de *intensión* (*intensão*, em contraposição a *extensión*)⁸. Assim, a extensão é a “construção de realidade” que, por meio das estruturas lingüísticas, se integra no texto. Como construção de realidade, é também construção de mundos, que se define como “uma seção de mundo, uma parte do mundo, descrita (...) pela especificação de todas as proposições relativas a todos os seres e estados, processos e ações constituintes dessa parte com seu correspondente valor lógico”⁹. O mundo, então, é uma seção de vida na qual se movem os personagens (sujeitos) com seus desejos, temores, expectativas e conhecimentos, que vão modelando o caráter e o destino de cada ser fictivo¹⁰.

Os mundos são compreendidos como mundos possíveis quando as realidades dos personagens (sujeitos) e suas histórias admitem realização em seus diferentes planos de ação. Estes sujeitos actantes vão criando – pelas mãos do autor – um mundo alternativo ou *posível*.

Nesta pesquisa, estudo a cidade fictiva que busca suas raízes nos mundos possíveis criados nos primórdios da literatura ocidental, para descobrir suas principais características e examinar como tais características constituem elementos de construção de contos contemporâneos. Outro objetivo desta pesquisa é estabelecer um diálogo entre a literatura de língua portuguesa (representada em contos brasileiros e

mundos posibles está, (...) en la actuación y en la reflexión cotidiana de los hombres, para quienes existe un mundo real objetivo y otros mundos alternativos de éste, algunos de los cuales podrían, en determinadas ocasiones, llegar a ser igualmente reales, mientras que otros se mantendrían en una situación de existencia mental.” Ver: Tomás Albaladejo. *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*. Murcia: Universidad de Alicante, 1998, pp. 74-75.

⁸ Albaladejo explica: “El texto de la lengua natural posee un significante textual, que es la manifestación textual lineal, la parte evidente de la microestructura o conjunto de las estructuras subyacentes y de superficie de las oraciones que componen el texto. Tienen además los textos una (...) macroestructura o estructura profunda textual global. Toda la parte subyacente forma la base textual, que pertenece al ámbito intensional del texto; hallamos en ella la estructura de sentido, que está formada por las relaciones sintácticas y semántico-intensionales de la macroestructura textual. (...) El texto de lengua natural expresa [también] un referente constituido como extensión [ou] estructura de conjunto referencial. (...) El texto como objeto que se configura respecto de dos ámbitos: el de la intención (sic) y el de la extensión. El texto es un objeto con una dimensión cotextual, en la que está situado dicho objeto considerado en sí mismo, pero además existe en relación con el texto una dimensión contextual-extensional, además de una dimensión contextual-paradigmática, que son dimensiones de índole textual aunque sean exteriores al texto.” Ver: Tomás Albaladejo. Op. Cit., pp. 42-45.

⁹ Ibidem, p. 56. A tradução do trecho citado é minha.

¹⁰ Cfr. Ibidem, pp. 11-12.

portugueses) e de língua castelhana (representada em contos chilenos), assim como entre a cidade fictiva e suas cidades referenciais.

Os contos selecionados respondem ao interesse de descobrir como surge a cidade fictiva e até que ponto ela ainda tem, nas obras analisadas, relação com a cidade fictiva dos primórdios. Esta tinha relação com o santuário e a aldeia e possuía estreito vínculo com a figura feminina, a criadora do conceito inicial da cidade real: o espaço para proteger e estimular a vida e o bem comum. Nesta pesquisa também analiso os principais paradigmas da cidade fictiva detectados na leitura dos textos escolhidos, assim como algumas imagens e mundos possíveis surgidos dos contos.

Assim, no primeiro capítulo desta investigação, chamado *A Cidade Fictiva*, complementarei o que antecipei nesta introdução sobre os princípios de uma construção teórica para o conceito de cidade fictiva, o que permitirá descobrir dois eixos primários dentro de seu desenvolvimento na literatura universal: a cidade sagrada e a cidade profana. Será necessário analisar – embora de modo sucinto – o surgimento destas cidades nos textos literários arcaicos, como a *Epopéia de Gilgamesh*, em que é retratada a cidade de Uruk; o poema da criação *Enuma Elish*, do qual surge a sagrada Babilônia, e o *Antigo Testamento*, do qual surgem as primeiras cidades consideradas profanas pela tradição judaico-cristã, como Enoc, Babel, Sodoma e Gomorra. As características destas cidades profanas permitem estabelecer pontos de contato com as cidades retratadas pelos contos contemporâneos selecionados, que – de certa forma – atualizam os excessos e as impossibilidades de concretizar o bem comum inicial perdido.

Do diálogo entre as cidades sagradas e as profanas dos primórdios, surgem alguns indícios de modelos de cidade fictiva (como os do labirinto, da *hamartia* e da necrópole), que, reforçados ou reformulados a partir de textos escolhidos, permitem detectar quatro paradigmas predominantes, que analisarei no capítulo *Paradigmas da Cidade Fictiva*. O primeiro paradigma, *A Cidade como Labirinto*, apresenta a relação entre o labirinto inicial retratado no mito de Ariadne, Cnossos, e a cidade labiríntica retratada pelo escritor chileno Ramón Díaz Etérovic em *La Ciudad está Triste*. Obra que nos permite comparar a labiríntica prisão do Minotauro do mito cretense e o labirinto da cidade de Santiago sob domínio militar. O segundo paradigma detectado é *A Callípolis* (cidade bela), que surge como referente do florescimento de Atenas, a primeira cidade disputada pelos deuses, na tradição grega. A callípolis procura a beleza das perfeições espirituais do ser. É por isso que essa busca da perfeição nos

permite relacionar a callípolis com a *Utopia*, que também será revisada nesta pesquisa sobre a cidade bela, para, posteriormente, descobrir como as características da callípolis inicial estão presentes no mundo irônico criado pelo escritor paulista Orígenes Lessa no conto “Timotu Kalu” e no texto infantil *Aventura em São Saruê*, do mesmo autor. O terceiro paradigma, *A Necrópole*, apresenta a relação entre a cidade dos mortos dos egípcios e a cidade da *hamartia* (maldição), como a retratada no drama *Antígona*, de Sófocles. A necrópole dos primórdios é atualizada nos contos de Rubem Fonseca, “Passeio Noturno I e II”, que refletem a violência no Rio de Janeiro nos anos 70. Finalmente, o quarto paradigma da cidade fictiva detectado é a chamada *Cidade da Redenção*, que se estabelece a partir das cidades apocalípticas da exegese. Estas serão comparadas à Santiago do conto “El Apocalipsis según Santiago”, do chileno Carlos Iturra. Finalmente, compararei a cidade de Sofia como redentora da humanidade, segundo a corrente antroposófica, à Lisboa da infância e felicidade (*eupolis*) do escritor português David Mourão-Ferreira, surgida no conto “A tua véspera de Natal”.

No terceiro e último capítulo desta pesquisa, veremos três mundos possíveis percebidos em cidades fictivas diferentes. O primeiro mundo possível é a *Cidade Epifânica*. A partir de dois contos – “Amor”, de Clarice Lispector, e “La Elegida”, da escritora chilena Lilian Elphick – poderemos distinguir como o mecanismo da epifania se manifesta em encontros-chave de suas protagonistas consigo mesmas e com a cidade. No segundo mundo possível, *A Cidade é uma Senhora*, podemos ver como a cidade se apresenta como uma entidade feminina. A cidade é abordada no conto “Una Señora”, do escritor chileno José Donoso, como uma mulher misteriosa. Já em “Sem Remédio”, do escritor mineiro Luiz Ruffato, a cidade fictiva reflete o extravio de sua protagonista; uma mulher desconectada de si mesma e de seu entorno. No terceiro e último mundo possível analisado, *A Cidade em busca de sua Realização*, veremos as preocupações do escritor paulista João Antônio, em seu conto “Busca”, e do escritor português José Rodrigues Miguéis, no conto “A Bota”, com o rumo da cidade humana, cada vez mais agonizante, que luta por não ser apagada pela cidade monstruosa (uma conjunção entre a megalópole desumanizada e a *tecnópolis*).

Esta investigação propõe não apenas um trabalho comparativo entre literaturas que pouco têm sido comparadas, como a brasileira e a chilena, mas também pretende construir um novo caminho para a pesquisa da cidade em literatura, a partir do conceito proposto de cidade fictiva.

CAPÍTULO I

A CIDADE FICTIVA

*Antes de que venham ventos e te
levem do peito o amor – este tão
belo amor, que deu grandeza e
graça à tua vida -, faz dele, agora,
enquanto é tempo, uma cidade
eterna – e nela habita.*

*Uma cidade, sim. Edificada (...) no
chão por onde vais, e alicerçada,
fundo, nos teus dias, (...) que dentro
dela caiba o mundo inteiro.*

*É tempo. Faze tua cidade eterna, e
nela habita...*

Thiago de Mello
Sugestão

A Cidade Fictiva

Cada vez que refletimos sobre a presença da cidade na literatura, pensamos em nosso primeiro referente, a cidade *real*, na qual habitamos. Paramos por alguns instantes para contemplar como vivemos em nossa cidade e vemos, com estupor, que ela já não cabe em nossos olhos, porque tem crescido demais. Na verdade, nossos olhos nunca a abarcaram totalmente, nosso mundo sempre abrangeu apenas parte dela. Percebemos então que nosso olhar é fragmentado, o que faz com que a cidade *real* se transforme num caleidoscópio de signos e imagens. Talvez cogitemos nesse momento como era nossa cidade antes, quando era um pequeno burgo, uma figura definida. É aí que a memória nos envia uma mensagem de alívio, dizendo que nossa cidade foi *antes* um lugar que o olhar humano pôde guardar e reter e, principalmente, conhecer e compreender.

A memória nos leva pelo caminho desse *antes*, para quando surgiram as cidades mais antigas, aquelas em que os primeiros homens deixaram de ser nômades por causa delas, como mostram os textos arcaicos, seja o *Antigo Testamento*, seja a *Epopéia de Gilgamesh*. Aqui notamos que o percurso traçado pela memória não foi feito pelos caminhos da consciência histórica, mas sim da consciência poética, da literatura. Como é frágil o limite, então, entre a realidade histórica concreta e a realidade ficcional! Pois as cidades dos primeiros textos da humanidade têm encontrado suas equivalentes na história científica. Vale recordar como exemplos as cidades bíblicas e as cidades relatadas pela gesta da civilização assírio-babilônica, o poema da Criação *Enuma Elish*, registradas pela historiografia¹. As duas cidades, a *real* e a *fictiva*, têm coexistido, paralelamente, graças à palavra poética que as *espetacularizou* nos textos literários e nos permitiu conhecê-las.

No tempo *mítico*², a cidade (arcaica) era concebida como uma extensão do poder supremo, quando ela era apenas uma aldeia, que surgia para estender e preservar os

¹ Ver: “As Metrópoles da Antigüidade”, in: Wolf Schneider. *História das Cidades (Ueberall ist Babylon)*. Trad. Guttorm Hanssen. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d, pp. 49-70.

² O tempo mítico é o que Mircea Eliade reconhece como o tempo sagrado. Caracterizado por sua “natureza reversível, (...) representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘nos primórdios’. (...) O tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. (...) O tempo sagrado não flui, (...) é um tempo ontológico por excelência, ‘parmediano’: mantém-se sempre igual a si mesmo”. Ver: Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 63-64. O tempo mítico é também conhecido, na teoria hermenêutica, como presente estendido.

domínios de alguma entidade superior, fosse ela celeste ou terrena³. Se avançarmos alguns séculos na história das cidades, poderemos perceber que também foi assim que nasceram as cidades latino-americanas, onde a figura do fundador, seja este o capitão, “el adelantado” ou o fidalgo, aparecia como enviado do rei. Por isso, o fundador europeu assumia um papel de preponderância ante a cidade; ele era a autoridade que representava na América o poder real. Ele, o fundador espanhol-português, criou a *nova* cidade sob a égide da pena e do papel outorgados pela Coroa⁴. Como explica o teórico venezuelano Ángel Rama: “La ciudad latinoamericana ha venido siendo un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente el único sitio propicio para encarnar.”⁵

A ordem foi a palavra-chave para colonizar as terras selvagens das “Índias”. De fato, foi essa a ênfase dada pelo rei espanhol Fernando de Castilla em seu edito de 1513, no qual estipulava que seus emissários deviam dar as casas “*en orden*”, seguindo as hierarquias dos enviados reais, assim como em ordem deviam ser estabelecidas as novas instituições eclesiásticas e reais, para evitar qualquer desordem futura⁶. A ordem devia ser a instituição primária para manter não só a dominação sobre os índios, como também o poder e a hegemonia do Rei e da Igreja, o que era entendido, pelos conquistadores, como a inalterabilidade das coisas, dos signos, através do tempo.

Segundo Ángel Rama, uma cidade antes de ser materializada, “debía existir en una representación simbólica que (...) sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos, aunque, con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores”⁷. Assim, Rama reconhece que eles – os fundadores – tinham de pensar a cidade antes de concretizá-la *in loco*. Portanto, podemos dizer que a cidade surgiu como um intercâmbio entre a imagem e o pensamento, onde a imagem se apresenta como o elemento criador e o pensamento, como o elemento edificante. Imagem e pensamento são a pedra angular da função

3 Portanto, essas cidades eram conhecidas como cidades sagradas, pois constituíam o templo em que os homens religiosos podiam comunicar-se com os deuses. A construção de uma cidade arcaica sempre era considerada uma réplica da Criação do Cosmos Primigênio. Por isto, a cidade era a razão de ser de seus habitantes. Sobre este tema, ver o capítulo I do texto de Mircea Eliade. Op. Cit., pp. 25-61.

4 Ver: Ángel Rama. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, p. 2.

⁵ Ibidem, p. 1.

⁶ Ibidem, p. 6.

⁷ Ibidem, p. 8.

criadora, mas a unidade *signica* só se consolidou com a presença da palavra fixada no texto, convertida em escrita, que fixou “imagem e pensamento” numa experiência *fictiva*⁸, construída pela linguagem, pela palavra criadora (*poiesis*).

Ao compreender que a cidade surge do texto⁹, mais especificamente da linguagem que constrói o texto, vemos que ela, antes de aparecer na matéria real, aparece no pensamento e, antes disso, na imaginação, para depois concretizar-se e manifestar-se no mundo fictivo, onde subsistem todas as imagens e todas suas possibilidades.

Rama descobriu que o desejo da cidade letrada era converter-se num signo, ao ver que seu comportamento ante a cidade real (física) era como a figura do signo lingüístico saussuriano, vale dizer, como a associação entre o significante e o significado – sendo o significado o plano da cidade letrada e o significante, o plano da cidade real¹⁰.

No entanto, uma vez fixada no texto, a *ciudad letrada* se transformou numa *ciudad escrituraria*, separando-se definitivamente da *ciudad real*. “La ciudad

⁸ O termo fictivo deriva da palavra alemã *Fiktiv*, cunhada por Wolfgang Iser no texto *Das Fiktive und das Imaginäre*. O fictivo é explicado a partir da relação que estabelece com o real e com o imaginário. Ele nasce de um *ato de fingir* (*Akt des Fingierens*), que supõe a transgressão de limites entre o real e o imaginário. Portanto, o fictivo seria o elemento mental que dá forma e substância discursiva ao plano imaginário, que é um modo difuso e sem objetos de referência. Quando o fictivo age no imaginário é que se cria uma realidade mental, feita de linguagem, e é quando surge o mundo, como uma outra forma de realidade, mas sem esquecer que se trata de uma realidade mental, discursiva – portanto, ficcional. Para Iser, o *ato de fingir*, que é fazer ficção, recolhe da realidade histórica concreta seus referentes para construir no plano imaginário novas realidades, por isso – segundo ele – já não existiria uma oposição tácita entre o real e o fictivo, mas sim relações e graus de reciprocidade. Em consequência, Iser admite uma “irrealização do real e realização do imaginário”. Este é o jogo que se articula no texto literário, que é o espaço em que o *ato de fingir* se concretiza. Além disso, o teórico alemão substitui a oposição tácita entre ficção e realidade pela triade que propõe entre o real, o fictivo e o imaginário, na qual o fictivo serve de ponte entre o real e o imaginário para extrair do real os referentes que utilizará na transformação do imaginário em uma *gestalt*, vale dizer, em uma construção mental. Ver: Wolfgang Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, pp. 15-23 e a versão para o inglês do próprio autor: *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 1-21. Enquanto o ficcional se apresenta como uma característica desse ato de fingir (ou de ficcionalização), o fictivo se revela como o ato intencional que guia a ficcionalização, ao transformar a condição difusa do imaginário em uma construção mental articulada, que permite a criação de mundos dentro do ato de fingir.

⁹ No entanto, a cidade, atendendo às exigências da modernidade, poder ser relacionada também com o videoclipe, segundo o acadêmico Cristián Cisternas, que afirma que a cidade já não possui a durabilidade do texto, pelo contrário, ela possui o efêmero e passageiro do videoclipe, assim como seu caráter de montagem, vale dizer, uma imagem sobre outra, uma fragmentação. Deste modo, as metrópoles e megalópoles perderiam a unidade e a ordem que produz o texto. In: *Curso de Novela Urbana*. Ministrado pelo professor Cristián Cisternas, no segundo primeiro semestre de 1998, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

¹⁰ Rama explica: “Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo sea para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes.” In: Angel Rama. Op. Cit., p. 37.

[escrituraria] quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la ciudad real que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad.”¹¹ Portanto, a cidade escriturária veio a quebrar a relação sónica que houve entre a cidade real e a cidade letrada.

Finalmente, podemos concluir que, se a *cidade letrada* foi erigida para manter o discurso do poder, as *cidades arcaicas* foram, em princípio, erigidas para sacralizar o mundo. Ambas as cidades, a letrada e a arcaica, implicaram o aspecto sagrado da criação. As duas foram o reflexo do poderio humano, capaz de ordenar e criar um novo microcosmo. E, em sua criação, seus fundadores não fizeram outra coisa a não ser repetir as cosmogonias iniciais.

A Cidade Fictiva entre o Sagrado e o Profano

O fenomenologista e historiador Mircea Eliade reconhece que uma das preocupações das ciências religiosas é o relacionamento que o homem, através dos tempos, tem estabelecido com as divindades, seja de crença ou de descrença, de afirmação ou de negação. O homem, portanto, não tem sido indiferente ante as forças primárias ou ante o inexplicável da Criação. Ele tem demonstrado uma férrea necessidade de conhecer o que ocorre a seu redor, de compreender seu mundo. Dessa necessidade surgem duas “modalidades de ser no mundo”: o ser sagrado e o ser profano, que se diferenciam por sua proximidade ou afastamento da figura divina. Assim, podemos compreender o sagrado como o modo pelo qual os homens se comunicam com a divindade (*reiligare*), enquanto o profano pode ser entendido como a negação do homem ante essa divindade. Isto implica, segundo Eliade, distinguir dois tipos de homens dentro da história das ciências religiosas: o *homo religiosus* e o homem não-religioso.

O homem religioso é o que precisa conviver com o *misterius tremendum*, que representa para ele o “deus” a quem se deve respeitar e agradar. Ele vive, em seu cotidiano, experiências sagradas, porque se sente perto do Criador, que lhe brinda segurança e, ao mesmo tempo, poder. Já o homem não-religioso não necessita de explicações “divinas” para compreender o mundo, pois as encontra na razão e na ciência. Ele toma a liberdade de dessacralizar a existência humana, tornando-a

¹¹ Angel Rama. Op. Cit., p. 55.

basicamente fisiológica. O homem não-religioso nasce com a revolução da modernidade.

O homem moderno se viu impulsionado a cair no profano, pois ele mesmo negou todo o relacionamento com o *ser numinoso*. Eliade explica: “(...) o homem religioso se esforça por manter-se o máximo de tempo possível num universo sagrado, [assim como] o homem não-religioso quer viver num mundo dessacralizado. (...) A dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas. [Ele] sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.”¹²

Esta dualidade entre o sagrado e o profano ultrapassa também os limites entre o real e o irreal. Eliade reconhece que, para o homem religioso, a realidade pertence ao *numen*¹³, pois ele encarna a verdade do ser. Por isso, quanto mais perto do deus, mais real, mas quanto mais longe dele, mais irreal. Daí que o profano esteja revestido de um caráter irreal para o homem religioso. Já para o homem moderno, o real só é aquilo que ele pode comprovar empiricamente – portanto, ele não considera reais as experiências, outrora sagradas, do homem religioso.

Outra distinção entre o sagrado e o profano, apresentada por Eliade em seu estudo, diz respeito ao espaço. Este também pode ser sagrado ou profano. O espaço é sagrado quando se revela como um espaço heterogêneo, quando apresenta quebras ou rupturas. Para o homem religioso, essa heterogeneidade do espaço é o sinal do sagrado que se contrapõe ao espaço contínuo e homogêneo do profano. Eliade explica que “(...) a experiência religiosa da não-homogeneidade constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma ‘fundação de mundo’. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a rotura (sic) operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda orientação futura”.¹⁴

Essa *rotura* (sic) que assinala Eliade é o que ele compreende como *hierofania*¹⁵, ou seja, como uma revelação sagrada, que se opõe à não-realidade do espaço profano. A *hierofania* estabelece o “ponto fixo” que permite a orientação dos homens no mundo. Portanto, ela constitui *per se* o Centro do Mundo: o lugar fundacional da Criação. E

¹² Mircea Eliade. Op. Cit., p. 19.

¹³ Em latim, “divindade”.

¹⁴ Mircea Eliade. Op. Cit., pp. 25-26.

¹⁵ A *hierofania* compreende uma revelação sagrada. Do grego *hiéros*, sagrado, e *phania*, revelação. Ver: Ibidem, p. 17.

uma vez que a *hierofania* se manifesta, o *homo religiosus* se transforma num *homo faber*¹⁶, capaz de criar e fazer as coisas como a divindade as fez. É então que o *homo faber* toma consciência de sua condição de ser criado à “imagem e semelhança” da divindade e começa seu próprio ato de fundação: ele cria um templo no Centro do Mundo e, com ele, erige uma cidade, que sempre é sagrada.

Eliade assinala que “o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses”¹⁷.

A experiência profana percebe o espaço como homogeneidade, como uma massa contínua e uniforme. Mas, segundo Eliade, essa experiência do homem não-religioso jamais se encontra em estado puro: “Seja qual for o estado de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”¹⁸, pois ele sempre guarda uma lembrança dessa não-homogeneidade do espaço, surgida em alguma experiência cotidiana – seja em seu local de nascimento, seja onde se casou, seja em algum lugar que lhe desperte a curiosidade e lhe inspire novos sentimentos. Mas a diferença fundamental da experiência do espaço profano em relação ao sagrado é a visão de *mundo*, que desaparece. O homem profano já não é capaz de perceber uma totalidade absoluta, mas sim uma fragmentação contínua, que se reproduz numa infinidade de lugares, sem que ele veja algum centro. O homem profano não é capaz de apreender a *hierofania*.¹⁹

O Sagrado e a Criação

A Criação primigênia²⁰ do mundo, segundo as civilizações antigas²¹, trouxe

¹⁶ Eliade não chega a falar de *homo faber* especificamente, apenas o insinua. O professor Cristián Cisternas usa o termo quando se refere à fundação das cidades, compreendendo que quando um homem é capaz de construir uma cidade, é capaz de estabelecer vínculos com os outros e fundar suas raízes. In: *Curso de Novela Urbana*. Ministrado pelo professor Cristián Cisternas, no primeiro semestre de 1998, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

¹⁷ Mircea Eliade. Op. Cit., p. 32.

¹⁸ Ibidem, p. 27.

¹⁹ E se o homem não-religioso chega a compreender alguma heterogeneidade no espaço, apreende-a como a diversidade de elementos que se produzem, se combinam e se justapõem, fazendo parte de um caos que, no final, transforma as cidades num objeto incompreensível para o cidadão.

²⁰ O adjetivo primigênio (do latim *primigēnius*), segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro, Objetiva, 2001), corresponde ao originário, primordial. Etimologicamente, *primigēnius* corresponde em latim ao primeiro gen, ao que dá origem, enquanto *genitus* (como em primogênito) corresponde ao já nascido. Na hermenêutica, primigênio equivale ao *gen* inicial da criação literária. In: *Curso de Teoría de la Interpretación*. Ministrado pelo professor Francisco Aguilera, no segundo semestre de 1995, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

consigo não só o estabelecimento do homem e da natureza, mas principalmente o estabelecimento da *ordem* como o dínamo da existência. Foi graças à ordem, dada pela palavra divina, que o mundo adquiriu forma e substância, numa das primeiras cosmogonias registradas pelos diversos estudos das ciências religiosas. Mas, antes da ordem e da palavra, foi a imaginação divina que criou a vida no cosmos. Compreende-se este processo de criação como uma *hierogamia*²² entre a imagem e o pensamento – vale dizer, a união sagrada entre ambos –, que gerou vida primeiro no mundo das idéias, para depois plasmá-la no mundo das formas²³. Portanto, poderíamos dizer que a Criação foi um processo poético que se levou a cabo na mais completa harmonia²⁴ entre o verbo e a matéria.

A cosmogonia é a fundação do Mundo, compreendido como um Cosmos, como “um lugar ordenado”, que se diferencia do Caos justamente por este carecer dessa ordem primordial. O Cosmos supõe uma estrutura, enquanto o Caos se manifesta amorfo, sem uma figura definida, sem uma energia primeira (*enérghēia*²⁵) que o transforme. Mas, na medida em que o homem religioso repete o ato de Criação Primordial, ele mesmo está intervindo no Caos para transformá-lo num Cosmos. Deste modo, Eliade afirma que, “da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo o que não é o ‘nosso mundo’ não é ainda ‘mundo’. Não se faz ‘nosso’ um território senão ‘criando-o’ de novo, (...) consagrando-o”²⁶.

Portanto, construir uma cidade era para o homem arcaico uma mimese da Criação divina primigênia. Daí haver surgido a idéia de cidades sagradas, porque elas, além de criadas por imitação aos deuses, eram criadas para manter os deuses habitando

²¹ Eliade percebe uma base comum para a criação do mundo nas civilizações e culturas antigas, seja a babilônica, a hebraica ou a egípcia.

²² Sobre *hierogamias*, ver o texto de Ordep J. Trindade-Serra. *A Mais Antiga Epopéia do Mundo: A Gesta de Gilgamesh*. Bahia: Fundação do Estado de Bahia, 1985, p. 128.

²³ Platão, na *Alegoria da Caverna*, compreendia que as formas não existiam *per se*, elas vinham de outro lugar, eram imaginadas e pensadas no mundo das idéias, onde cada idéia tomava uma forma no mundo terreno. Assim, o filósofo grego punha dois mundos em oposição, mas em constante comunhão: o das idéias e o das formas. Vide: Humberto Gianninni. *Breve Historia de la Filosofía*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985, pp. 50-51.

²⁴ Também encontramos esta harmonia inicial na teoria de Pitágoras sobre a Criação, que, segundo as palavras de seu discípulo Fiolo, estava na relação que tinham os diversos elementos com os números: “Todas as coisas contêm um número. (...) Sem ele, nada seria conhecido nem compreendido.” Assim, Pitágoras chegou a estabelecer, em termos numéricos, os intervalos da escala musical e os acordes de 8.^a, 5.^a e 4.^a (1:2, 2:3, 4:3). Ele compreendeu que esta proporção harmônica não se encontraria apenas na música, mas também nas distâncias dos sete planetas que conformavam seu cosmos. A esta relação denominou, então, de *Música das esferas celestes*. In: *Ibidem*, p. 26.

²⁵ Na metafísica aristotélica, o conceito de *enérghēia* era entendido como a força estabilizadora do ser, como a força que dava equilíbrio à Criação. Vide: Gianni Vattimo. *Op. Cit.*, p. 119.

²⁶ Mircea Eliade. *Op. Cit.*, p. 34.

o mundo terreno. A cidade simbolizava a morada dos deuses e, por isto, devia ser sempre protegida e defendida do Caos que reinava fora dela.

As Cidades Sagradas: Uruk, Babilônia

Neste ponto, veremos algumas cidades dadas a conhecer pelos primeiros textos literários arcaicos, que as descreveram como sagradas e profanas. Começamos com duas cidades sagradas que nasceram a partir de dois poemas cosmogônicos das primeiras civilizações, a *Epopéia de Gilgamesh* e o livro sagrado dos assírio-babilônicos, o *Enuma Elish*. Posteriormente, abordaremos três cidades profanas descritas no *Antigo Testamento*, para ver como surge e vive a cidade fictiva arcaica e compreender como algumas delas nos influenciam até hoje.

Uruk: A Cidade Templo

Como os primeiros homens não conheciam a cosmologia hebraica nem a cristã, é interessante descobrir que aquilo que para alguns é profano, para outros é completamente sagrado. O importante, como assinala Mircea Eliade, não é a diferença religiosa e sim o nível de comportamento segundo a religião, para entender quanto influi a crença religiosa na vida dos homens que crêem no mundo cheio de *hierofanias* e de realidades *numênicas*, ou seja, realidades onde a presença divina é o emblema da existência.

Assim se apresenta ante nossos olhos a longínqua Uruk, uma das primeiras cidades-templos da humanidade, que teve uma presença importante na epopéia mais antiga da história e da literatura, a *Epopéia de Gilgamesh*.

Uruk (a Erech da Bíblia, hoje Warka, no Iraque) foi uma das primeiras metrópoles da qual se tem registro. Sua história data do ano 4000 a.C., encontrando seu esplendor em 2700 a.C., ano em que teria aparecido a epopéia do rei mais importante das primeiras civilizações babilônicas: Gilgamesh, o fundador de Uruk. Acredita-se que ele tenha existido realmente – assim, estaríamos novamente diante do equilíbrio precário entre o fictivo e o real. Neste caso, a existência de uma muralha em torno de

uma área de 4,5 quilômetros quadrados contribui para a tese de que o poderoso Gilgamesh teria construído o maior sistema de fortificação conhecido até então²⁷.

O mito de Gilgamesh teria surgido com os sumérios, mas os fragmentos das tábuas só foram resgatados no período de 669 a 630 a.C. na cidade de Nínive, encontrados na biblioteca do rei Assurbanipal. Entre 1800 e 1700 a.C. apareceu uma versão assírio-babilônica da epopéia, que é a mais conhecida. Ainda existem tábuas perdidas e há algumas em mal estado, mas a história tem sido construída paulatinamente, escavação após escavação.

A *Epopéia de Gilgamesh* representa a cosmogonia da civilização mesopotâmica e nos mostra como surgiu a vida, graças aos deuses primordiais; mostra-nos ainda o surgimento dos semideuses, o rei Ut-Napishtim – o grande sobrevivente do dilúvio – e as passagens ao mundo dos infernos.

*Ele que até aos confins da terra tudo viu,
Todas as coisas experimentou, tudo considerou!
(...) Ele trouxe relato de antes do dilúvio.
(...) Da fortificada Uruk o muro construiu,
Da sagrada Ennana o puro santuário.
Contempla sua muralha externa, de que é como cobre e cornija,
Admira sua muralha interna, impossível de igualar!
(...) Sobe, e passeia pelos muros de Uruk.
(...) Magnífico de formas, os grandes deuses criaram
Gilgamesh.*²⁸

Assim são os primeiros versos da epopéia, que nos apresentam um rei todo-poderoso, metade homem, metade deus, criado à imagem e semelhança dos deuses²⁹. No início, Gilgamesh era cruel e desapiedado. Não respeitava nem homem nem mulher. O primeiro era obrigado a combater e a segunda, a saciar seus desejos. O rei acreditava em seu direito de *jus primae noctis*, ou direito de possuir as mulheres virgens na primeira noite³⁰, porque ele era o dono do povo e o representante dos deuses na cidade.

²⁷ Assim descreve o historiador W. Schneider a fortaleza de Uruk: “A fortificação abrangia também subúrbios e bosques de palmeiras, bem como dois grandes distritos de templos, separados por muros especiais e cujas dimensões formavam ousado contraste às estreitas ruas das zonas residenciais.”

In: W. Schneider. Op. Cit., p. 31.

²⁸ Ver: Ordep Trindade – Serra. Op. Cit., pp. 33-34.

²⁹ O historiador Sir James Frazer assegura que, na verdade, era o contrário, os homens criavam os deuses à imagem e semelhança dos próprios homens, daí que as imperfeições e rivalidades tenham sido uma constante entre as características dos deuses primordiais, porque refletiam as imperfeições humanas. Ver: James Frazer. *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 322.

³⁰ Para Ordep Trindade-Serra, o “direito da primeira noite” representa o defloramento, que é visto pelo prisma religioso como um ato de sacrifício. “Como um tributo pago às potências que regem os domínios conexos da morte e da fertilidade.” In: Ordep Trindade-Serra. Op. Cit., p. 133.

Os deuses, preocupados com a tirania do rei, decidiram pôr fim a seus abusos de poder, criando um oponente tão forte como ele: “*Que os dois se batam, para que Uruk tenha paz!*”³¹

Nesse verso da epopéia, a cidade-templo de *Uruk-Eanna*³² aparece como vítima da força desmedida do rei. Uruk aparece divinizada no texto e é bem possível que seus habitantes tenham acreditado que a cidade era efetivamente uma encarnação dos deuses. Daí que tenha sido necessário protegê-la com muralhas internas e externas das forças inimigas dos deuses *Anu*, *Enlil* e *Ishtar*. Eliade explica da seguinte forma a presença incessante das muralhas nas cidades arcaicas: “Dado que ‘nosso mundo’ foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses (cosmogonia), os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios e, sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. (...) É muito provável que as defesas dos lugares habitados e das cidades tenham sido, no começo, defesas mágicas; essas defesas – fossas, labirintos, muralhas, etc. – eram dispostas a fim de impedir a invasão dos demônios e das almas dos mortos mais do que o ataque dos humanos.”³³

Do ventre de Aruru, *magna mater*, criadora da humanidade, nasce Enkidu, filho do deus Anu (o Senhor dos Céus), mas é criado na estepe, junto dos animais. Certo dia, um caçador foi testemunha da força de Enkidu e foi até Uruk para contar a Gilgamesh a história da existência desta “substância de Anu”, como menciona o poema³⁴. Gilgamesh, ao saber da existência desse homem poderoso, diz ao caçador: “*Vai, meu caçador, toma contigo uma meretriz. / Quando no bebedouro ele der água aos bichos / Ela as roupas arrancará, desnudando sua juventude / Assim que a veja, para ela se dirigirá / Seus animais, que crescem na estepe, o rejeitarão.*”³⁵

Enkidu cai na armadilha do rei e não resiste aos encantos da meretriz, que lhe fala do poderoso Gilgamesh. Enkidu sente o desejo de conhecê-lo e saber como era a cidade do amplo mercado, Uruk. Quando chega à cidade, descobre que esta é muito atraente; Uruk é descrita – no poema – não só como a cidade fortificada, mas também como a cidade da alegria, “onde as pessoas se deslumbram com seus atavios de festa” e com sua juventude.

³¹ Ordep Trindade-Serra. Op. Cit., p. 35.

³² Morada de Anu, Ishtar e Enlil na cidade.

³³ Mircea Eliade. Op. Cit., pp: 46-47.

³⁴ Ver: Ordep Trindade – Serra. Op. Cit., p. 47.

³⁵ Ibidem, pp. 36-37.

Gilgamesh e Enkidu se enfrentam no “Mercado da Terra” (como também era conhecida a cidade), mas descobrem, com estranheza, que se sentem atraídos, tal como os deuses tinham disposto. Noites antes, o rei tinha tido um sonho, no qual lhe era revelado o companheiro que o ajudaria a governar a cidade-templo. Também em sonhos, seu companheiro Enkidu descobre sua sentença de morte nas mãos dos deuses.

Tempos depois, Uruk é testemunha do oferecimento de *Ishtar* (deusa da fertilidade) de melhorar ainda mais a vida da cidade e de seus habitantes – e beneficiaria principalmente a Gilgamesh se este aceitasse ser seu esposo e amante, ao que o rei responde: “*Se tu me amares, como a eles me tratarás?*”³⁶ Pois a deusa já tinha uma lista considerável de amantes que, depois de possuí-la, iam morar na terra dos mortos. Quando Ishtar ouve tamanha insolência, sobe encolerizada à morada do Pai, Anu, para contar-lhe as ofensas de Gilgamesh. Ishtar, percebendo que o deus não atendia a seus pedidos de criar um Touro Celeste para destruir Gilgamesh e Uruk, ameaça arrebentar as portas do inferno e libertar os mortos para que habitem a Terra. Anu, ante tal ameaça, decide enviar o Touro a Uruk. Mas o animal divino acaba sendo morto pelos reis da cidade, Gilgamesh e Enkidu. “*Ishtar, então, subiu aos muros da fortificada Uruk, / Lançando uma praga saltou sobre o parapeito. / “Desgraça a Gilgamesh, porque me insultou / Matando o Touro Celeste.” / (...) Quando Enkidu ouviu estas palavras de Ishtar, / Do Touro do Céu rompeu a coxa direita / E atirou-a no rosto de Ishtar. / “Se eu te pegasse, o mesmo que fiz a ele, / A ti teria feito!” [disse Enkidu] / (...) Imediatamente, Ishtar reuniu seus devotos, as heteras e as prostitutas do templo*”³⁷. A vitória do rei ante o Touro divino é festejada por Uruk e lamentada pela deusa, que decide clamar por vingança ante o conselho dos deuses.

Enkidu sonha, então, que se reuniam em conselho os deuses primordiais: *Anu* (o Senhor dos Céus), *Enlil* (Divino Senhor da Terra), *Shamash* (Deus do Sol), *Ea* (Senhor do *Apsu* ou abismo das águas primordiais, integrante da “trindade” mesopotâmica). Os deuses estavam em conselho para castigar as insolências de Gilgamesh e Enkidu, por terem dado morte tanto ao Touro Celeste quanto a *Huwawa*, o monstruoso guardião da floresta. Shamash tenta defendê-lo, mas Enlil exige a morte de Enkidu. E assim é declarada a sentença de morte do irmão do rei. Enkidu agoniza doze dias e morre. A outrora jubilosa Uruk se transforma no centro da dor e da tristeza, pois Gilgamesh não

³⁶ Ordep Trindade – Serra. Op. Cit, p. 75.

³⁷ Ibidem, p. 76.

consegue superar a morte de Enkidu: “*Sete dias e sete noites. Chorei.*”³⁸ E o povo sente como sua a morte do nascido na estepe. “*Quem em Uruk enaltece teu nome. Chore por ti.*”³⁹

Gilgamesh não suporta a morte do amigo e abandona a cidade em busca da imortalidade, em busca da explicação da vida e da morte. No caminho, encontra uma taberneira, que lhe diz: “*Quando os deuses criaram os homens / Preservaram a morte para os homens / E a vida retiveram para si.*” Depois de ultrapassar as águas da morte, Gilgamesh encontra o sobrevivente do dilúvio, o rei *Ut-Napishtim*, o Longínquo.

A tábuia número 11 do poema nos dá a conhecer o relato do rei *Ut-Napishtim*, que narra como teria sido o dilúvio para a civilização mesopotâmica. O rei diz a Gilgamesh: “*Eu vou revelar-te, ó Gilgamesh, uma coisa oculta, / E um segredo dos deuses te vou contar: / Shurippak – uma cidade que conheces, / E que está situada às margens do Eufrates – / Era antiga esta cidade, que os deuses habitavam, / Quando o coração dos grandes deuses os moveu a produzir o dilúvio.*”⁴⁰ *Ut-Napishtim* conta que Anu, sentindo misericórdia por ele, mandou construir um barco e lhe disse: “*Abandona posses, procura vida! (...) / Renuncia aos bens do mundo, conserva o espírito vivo!*” Anu lhe ordenou pôr no barco uma semente de cada espécie, as aves mais preciosas e os peixes mais exóticos, assim como todo tipo de animais e elementos da Terra. O rei fez tudo aquilo que ordenou o deus e ao sétimo dia toda a tarefa já estava concluída. O deus Shamash advertiu *Ut-Napishtim* que, quando caísse a primeira chuva, ele deveria trancar-se no barco, porque esse era o sinal do trabalho do deus *Adad* (Senhor das Tormentas), que não duvidaria em enviar toda a água do Céu. Tudo começou a ser inundado, até as montanhas: “*Os deuses ficaram cheios de pavor com o dilúvio. (...) / Ishtar gemia: “Ai, os dias antigos em barro se tornaram, / Por que invoquei o mal na Assembléia dos deuses. / Como é que eu pude invocar o mal na Assembléia dos deuses / Prescrevendo a batalha para a destruição do meu povo, / Quando fui eu quem deu a luz a meu povo?”*

Por seis dias e sete noites o dilúvio fez seu trabalho de varrer a vida no planeta. Mas, quando chegou o sétimo dia, o dilúvio cessou. *Ut-Napishtim* olhou o horizonte e

³⁸ Ver: Ordep Trindade – Serra. Op. Cit., p. 98.

³⁹ Ibidem, p. 88.

⁴⁰ Ibidem, p. 109.

viu uma montanha sagrada. Era o *Monte Nisu*⁴¹, que deteve o vagar do barco. Depois que se passaram outros sete dias, nos quais o barco permaneceu encalhado no monte, as águas começaram a diminuir. “*Então eu deixei sair todos, aos quatros ventos / E ofereci um sacrifício / No cume da montanha, verti uma libação. / Sete mais sete vasos de culto dispus, / Junco, madeira de cedro e mirta sobre os suportes empilhei. / Os deuses confluíram como moscas em torno do sacrificador / (...) Quando por fim a Grande Deusa chegou, [ela disse] / “Destes dias ficarei lembrada, nunca os olvidarei. / Que os deuses venham ao ofertório; / Mas ao ofertório não venha Enlil, / Pois ele, desarrazoando, provocou o dilúvio / E designou meu povo para a destruição.*”⁴² Mas, quando Enlil (Senhor da Terra) chegou, ficou furioso ao ver o barco e os sobreviventes. O sábio *Ea* lhe disse que, se era para reduzir o número de homens, poderia ter enviado pestes, animais ferozes ou escassez, mas nunca o dilúvio. Ut-Napshtim se salvou com sua família, pois conseguiu descobrir o segredo dos deuses através do sonho. Sabendo disto, Enlil acabou abençoando os sobreviventes e lhes disse: “*Daqui para diante, Ut-Napishtim e sua esposa serão como nós, os deuses.*”⁴³

O segredo dos deuses era o de manter em equilíbrio a geração dos homens e por isso Enlil criou o dilúvio, pois os homens tinham superpovoado a Terra. Na versão acadiana do poema *Enuma Elish*, em que aparece o mesmo relato, se esclarece o motivo da ação de Enlil, que alegava que o burburinho dos homens não o deixava dormir⁴⁴.

Para W. Schneider, o deus Enlil se converteu no primeiro deus urbano⁴⁵, transformando Uruk na cidade-templo mais importante da região. Mas esta cidade morreu no século V a.C, quando o rio Eufrates, que lhe dava todo seu sustento, mudou de curso. Crê-se também que o engano sofrido por Gilgamesh ante a serpente que lhe roubou a planta da vida e juventude tenha sido o prelúdio da queda de Uruk. Finalmente, quando Uruk decaiu, os deuses se trasladaram para a Babilônia e ali construíram a segunda metrópole sagrada.

⁴¹ Para Eliade, a presença da montanha era o elemento de comunicação entre o Céu, a Terra e o Inferno (op. cit., p. 40). No poema, ela simboliza a graça que descende novamente aos homens depois que o deus Enlil decidiu acabar com a raça humana por não poder ter sossego.

⁴² Ver: Ordep Trindade-Serra. Op. Cit., pp. 113-114.

⁴³ Ibidem, p. 115.

⁴⁴ Ordep Trindade-Serra. Op. Cit., p. 136.

⁴⁵ W. Schneider agrega: “Não era [Uruk] uma cidade grande, mas era sagrada; o centro do culto ao deus máximo sumérico Enlil, do qual derivam, de sua autoridade, os soberanos de todas as cidades do IV e III milênio a.C.”. In: W. Schneider. Op. Cit., p., 33.

A Uruk devemos não apenas aquela epopéia dos primórdios, mas também a escrita dos sacerdotes, que dominavam e administravam a cidade. Eles inventaram a escrita cuneiforme para registrar os bens e riquezas da cidade.

Uruk abrangia um templo, o *Zikkurat* (montanha sagrada urbana), as muralhas de defesa e um mercado, que na época era considerado o umbigo do mundo. Livrou os homens de ter de lutar pelo alimento, gerou uma zona industrial, de lápis-lazúli e ouro, e um sistema de fortificação que inspirou até os gregos.

Não são muitos os registros encontrados sobre Uruk, mas sabemos dela graças ao rico poema épico do rei Gilgamesh. O mito e a poesia voltam a reunir-se para explicar-nos o nascimento de um microcosmo e, assim, ajudar a desvendar o mistério da Criação.

Babilônia: A Metrópole de Marduk

A metrópole babilônica foi retratada em várias ocasiões na Bíblia, tanto no *Apocalipse* como nos *Profetas: Isaías, Ezequiel, Daniel*. Mas tais descrições criaram uma imagem pouco feliz da metrópole, pois era considerada pelos judeus como “a mãe das fornicações e abominações da Terra”.⁴⁶ Portanto, grandes castigos lhe estavam reservados. Segundo o historiador W. Schneider⁴⁷, a Babilônia foi uma das cidades-Estado mais odiadas pelos povos aos quais oprimia. Daí se explicariam os severos castigos encontrados na Bíblia e o ressentimento dos judeus ante a metrópole. Mas a Babilônia soube resistir ao passar do tempo e aproveitar, estrategicamente, sua geografia, abençoada pelos rios Tigre e Eufrates.

Graças às viagens de Heródoto e, principalmente, à biblioteca do rei de Nínive, Assurbanipal – que, além de guardar as tábuas de argila da *Epopéia de Gilgamesh*, conservou as sete tábuas da *Criação da Babilônia*, conhecida como o poema *Enuma Elish* –, é que sabemos hoje da grande Babilônia.

O nome Babilônia origina-se da palavra suméria *bab-ilu*, que significa “Porta do Céu” ou também “Morada dos Deuses”. Sua origem data de fins do terceiro milênio a.C., quando surgiu um pequeno povoado chamado Babel⁴⁸. Só no reinado de Hamurabi (1728-1686 a.C.) a Babilônia alcançaria o primeiro esplendor como cidade. Hamurabi

⁴⁶ Ver: Apocalipse: São João, 17, 5.

⁴⁷ Ver: W. Schneider. Op. Cit., p. 49.

⁴⁸ Nessa época resplandecia a cidade de Gilgamesh: Uruk.

ficou conhecido na história por um dos primeiros códigos de justiça, o *códex Hamurabi*. Este código, tendo por modelo as coletâneas de leis reais de Ur, da Acádia e de Nipur, encarregou-se de dar uma legislação ao povo de Babilônia e sua importância foi tanta que exerceria influência, 2.200 anos mais tarde, no *corpus iuris* de Justiniano, imperador bizantino – e indiretamente, assinala Schneider, no pensamento jurídico de hoje.

Para Schneider: “Hamurabi deu quatro passos decisivos. Estabeleceu pela primeira vez um direito uniforme para uma grande nação. Substituiu a desforra pessoal, privada, a vingança de sangue, pela punição por parte do Estado. Seu ponto de vista era que fazia parte dos deveres do Estado proteger o fraco contra o forte. Só podia ser punido aquele cuja culpa fosse claramente comprovada.”⁴⁹

O florescimento da Babilônia se deveu a duas razões: a geografia da cidade, junto do rio Eufrates, e a influência religiosa de Marduk.

Os sacerdotes da Babilônia pretendiam expandir o domínio geral do deus tutelar Marduk com o apoio político de Hamurabi, que já tinha vencido várias cidades vizinhas. O deus Enlil, de Nipur (e antes de Uruk), foi desbancado pelo rei dos deuses, Marduk⁵⁰. Hamurabi construiu o templo de *Marduk Esangila* e a torre escalonada *Etimenanqui* – que, sob o governo do rei Nabucodonosor, foi reconstruída, provocando a ira dos judeus, retratada no *Antigo Testamento*. Essa edificação passaria para a história como Torre de Babel.

A fé em Marduk fez com que a Babilônia se recuperasse da invasão dos hititas e dos assírios. Mas, em 689 a.C., o rei assírio Senaqueribe mandou destruir a cidade. Ele massacrou seus habitantes e ordenou que o templo e a torre fossem carregados em navios para ser simbolicamente espalhados pela terra⁵¹. Nínive, a cidade assassina, enaltecia-se como a metrópole de Mesopotâmia. Mas Senaqueribe, o rei protetor de Nínive, foi assassinado (em 681 a.C.) e os sacerdotes fiéis a Marduk não tardaram em propagar que a morte violenta do rei tinha sido o castigo do deus por ter arrasado a “Porta do Céu”, a Babilônia. O sucessor do rei Senaqueribe, Assaradão, iniciou a reconstrução da metrópole babilônica. Depois, Nabopolassar (626-605 a.C.) destruiu Nínive e trasladou-se para a Babilônia. Décadas mais tarde, seu filho, o rei

⁴⁹ Ver: W. Schneider. Op. Cit., p. 50.

⁵⁰ Ibidem, p. 52.

⁵¹ Cfr: Ibidem, p. 52.

Nabucodonosor, recuperaria todo o esplendor da cidade-templo de Marduk e estenderia os domínios da metrópole, anexando Assíria, Síria e Palestina.

No ano de 597 a.C., Nabucodonosor conquistou Jerusalém; dez anos depois, destruiu-a por completo, levando os judeus ao exílio na Babilônia. Daí surgiu o ódio dos judeus pelo poderio babilônico: “Toda a cidade era uma demonstração de soberba que culminou com a ‘Torre de Babel’. Tudo o que Nabucodonosor construía era suntuoso e gigantesco. (...) Comandava-os ele com seus jumentos, bois, cavalos e carretas, mandando-os construir muralhas, (...) ruas magníficas, templos e palácios. Judeus e egípcios, sírios e fenícios, todos tomaram parte na construção (...). Protegeu Babilônia com um possante sistema de fortificação, composto de cinco muralhas. (...) Nabucodonosor ligou as duas metades da parte interna da cidade, separada pelo Eufrates, por meio de uma ponte levadiça. (...) No grande palácio de Nabucodonosor estava situada uma das sete maravilhas do mundo: os jardins suspensos de Semíramis. (...) O rei deliberou criar para ela [sua esposa Semíramis] uma paisagem de montanha. Mandou instalar uma série de jardins elevados, (...) em forma de terraços. (...) Os jardins eram sustentados por abóbodas de tijolos.”⁵²

A Torre de Babel foi reconstruída para honrar Marduk, com escravos de todas as partes do mundo – daí que a confusão das línguas tenha sido sua característica principal, o que, no *Antigo Testamento*, foi entendido como um castigo divino.⁵³ O *zikkurat*⁵⁴ (torre sagrada ou bem, pirâmide sagrada) da Babilônia constituía não apenas o poder do deus Marduk, mas também o poder do rei. Isso simbolizava que a Babilônia era o *Umbigo do Mundo*, o centro onde os deuses tinham sua morada⁵⁵.

Mas como nasce a “morada dos deuses”? A história se remontaria aos tempos dos deuses primordiais dos sumérios, conhecidos já pela epopéia de Gilgamesh: Anu, Enlil e Ea. Os babilônicos acrescentaram, ao começo da cosmogonia, a figura do rei dos deuses, Marduk, caracterizado por uma inteligência superior e por ter o dom da palavra criadora.

⁵² Ver: W. Schneider. Op. Cit., pp. 54-57.

⁵³ O historiador alemão Schneider assinala: “Se é principalmente contra a torre que se volta a ira da Bíblia, é provavelmente por parecer ela aos judeus o símbolo da ostentação.” In: Ibidem, p. 57.

⁵⁴ O *zikkurat* (ou também *ziqqurat*) era uma Montanha Cósmica de sete andares, os que simbolizavam os sete céus planetários; subindo-os, o sacerdote chegava ao cume do universo. Vide: Mircea Eliade. Op. Cit., p. 41.

⁵⁵ Mircea Eliade afirma: “Uma vez que a criação do homem é uma réplica da cosmogonia, daí resulta que o primeiro homem foi fabricado no ‘umbigo do mundo’ (tradição mesopotâmica), no Centro do Mundo (tradição iraniana), no Paraíso situado no ‘Umbigo da Terra’ ou em Jerusalém (tradições judaico-cristãs) (...), pois o Centro é a rotura (sic) de nível, onde o espaço se torna sagrado, real por excelência.” Ver: Ibidem, p. 44.

O *Enuma Elish*, escrito em sete tábuas de argila cuneiformes, narra a criação do cosmos e do mundo na visão dos assírios e babilônicos, descrevendo a relação entre os deuses primigênicos e a luta contra o caos inicial – representado pela deusa mãe, *Tiamat*, e pela força da palavra, a força numênica de Marduk, o filho do sol e rei dos deuses.

*When in the height heaven was not named,
And the earth beneath did not yet bear a name,
And the primeval Apsu, who begat them,
And chaos, Tiamat, the mother of them both,
Their waters were mingled together,
And no field was formed, no marsh was to be seen;
When of the gods none had been called into being,
And none bore a name, and no destinies [were]
Then were created the gods in the midst of [heaven].*⁵⁶

Os primeiros versos do poema alertam para a inexistência de nomes para os elementos da Criação – pois, na verdade, estes não existiam. Foi a força do verbo de Marduk que, ao batizá-las, deu-lhes substância e vida, além de um nome.

A carência nominal refere-se a um tempo anterior à palavra, quando só havia o abismo aquático primordial, conhecido já pelos sumérios como Apsu, e a mãe da vida, Tiamat, que engendrou de si mesma, das suas águas, os deuses. Assim nasceram *Lahmu* e *Lahamu*; também *Anshar* e *Kishar* e deste, *Anu*, que logo gerou *Nudimud-Ea*, o deus mais forte e mais sábio dos criados. Mas a discórdia logo cresceu entre os deuses irmãos, fazendo tremer o céu e a terra no ventre da mãe Tiamat⁵⁷. O velho Apsu, por não suportar o comportamento rebelde dos filhos e já não conseguir descansar nem ter paz, pediu um conselho a *Mummu* – que lhe disse para destruir seus filhos porque, desta forma, a paz voltaria ao abismo. Tiamat, que escutara o conselho do malvado Mummu, sofreu em silêncio pelo destino de seus filhos. No entanto, a sentença chegou aos ouvidos dos jovens deuses e Nudimmud-Ea decidiu elaborar um plano para deter o castigo de seu pai, Apsu. Ea fez um encanto nas águas, adormecendo Apsu e Mummu, roubou a coroa do pai e o matou. O conselheiro foi aprisionado para sempre. Ea construiu um palácio e foi morar com sua esposa *Damkina*, que logo depois gerou, das profundezas das águas, o deus mais poderoso, Marduk.

Os deuses Anu e Ea, imantados pela beleza e destrezas do “filho do sol”,

⁵⁶ Ver: L. W., King (tradutor). *Enuma Elish: The Epic of Creation (from The Seven Tablets of Creation)*. London: Luzac and Co., 1902, p. 3.

⁵⁷ Essa passagem do poema nos convida a recordar a discórdia fratricida entre Caim e Abel no *Antigo Testamento*.

decidiram dar-lhe de presente os ventos e multiplicar seus dons divinos. Mas alguns deuses, irritados com as tempestades e ventanias, começaram a conspirar em segredo e foram até Tiamat para expor suas queixas:

*thy he hath conquered and
he [weepeth] and sitteth in tribulation(?).
we shall not lie down (in peace).
and Mummum, who were taken captive,
thou didst ,
let us lie down (in peace).
they will smite (?)
let us lie down (in peace).
thou shalt take vengeance for them,
unto the tempest shalt thou [. . .] !
of fear,
Apsii is laid waste(?),
shalt thou entrust ! let us wage [war] !
the gods in the midst of [. . .]
for the gods did she create.⁵⁸*

Tiamat, escutando o clamor dos deuses caídos (ou *Anunnaki*), decidiu criar seu exército de monstros para vencer Ea e Anu e assim vingar a morte de seu esposo, Apsu. Ela gerou serpentes venenosas, o Dragão, a Minhoca, o Homem (e Mulher) Escorpião, o Grande Leão, o Cachorro Louco, a Tempestade Ruidosa, *Kulili* e *Kusariqui*, para matar quem olhasse para eles. *Kingu*, um dos monstros gerados, foi escolhido por Tiamat para ser o Capitão do exército e liderar a batalha. A ele foram dadas as Tábuas do Destino, para que sua palavra fosse irrevogável. Logo as notícias chegaram ao palácio de Ea, que reuniu em conselho aos deuses superiores, ou Igigi, no templo do “pai de seu pai”, Anshar. Contou-lhes que a mãe Tiamat se voltara contra seus filhos e gerara monstros para acabar com eles. Ea e Anu tiveram a missão de acalmar Tiamat, mas os deuses, vendo o perigo representado pelas bestas, voltaram constrangidos ao palácio de Anshar. Foi então que Ea teve a idéia de propor a Marduk que lutasse contra Tiamat. Marduk aceitou a batalha, mas exigiu em troca ter o dom da palavra: “*Que minha palavra seja lei e que meus decretos jamais sejam anulados e que minha criação perdure até o final dos tempos.*”⁵⁹ Assim, Marduk conseguiu a força da palavra e converteu-se no novo rei

⁵⁸ In: L.W. King. Op. Cit., p. 15

⁵⁹ “*May thy fate, O lord, be supreme among the gods,
To destroy and to create; speak thou the word, and thy command shall be fulfilled.
Command now and let the garment vanish;
And speak the word again and let the garment reappear!
Then he spake with his mouth, and the garment vanished;*

dos deuses. Quando chegou o momento de enfrentar Tiamat, ele escolheu suas armas, o arco e a flecha, e foi ao encontro de Tiamat e seu exército, que – a mando do consorte da deusa, Kingu – começava a ficar apavorado ao ver o jovem deus pronto para a guerra. Marduk desafiou Tiamat, dizendo: *“Tu tens enaltecido a ti mesma. Vosso coração tem sido instigado por te para convocar a batalha.”*⁶⁰

Tiamat, enfurecida, lutou corpo-a-corpo com Marduk, mas, quando abriu sua boca para engoli-lo, o jovem deus empurrou o vento até seu ventre para que explodisse. Depois, o deus atirou sua flecha atingindo seu interior e Tiamat foi partida em dois. Marduk aprisionou Kingu, recuperou as Tábuas do Destino e devolveu-as a seu antigo dono, o deus Anu. Os deuses caídos, ou Annunaki, foram sentenciados a ser escravos dos *Igigi*, os deuses superiores. Com as armas dos Annunaki, Marduk criou novos monstros e os pôs nas portas do Abismo (Apsu), dizendo: *“Isto é para lembrar que Tiamat não deve ser esquecida.”*⁶¹

Ao ver o corpo estendido e sem vida da deusa mãe, Marduk decidiu abri-la e criar, da metade superior do corpo, o arco dos céus. Com a parte inferior, delimitou as águas para que estas não escapassem.

*He passed through the heavens, he surveyed the regions thereof,
And over against the Apsu (deep) he set the dwelling of Nudimmud.
And the lord measured the structure of the Apsu (deep),
And he founded E-sara (Esharra), a mansion like unto it.
The mansion E-sara (Esharra) which he created as heaven,
He caused Anu, Bel, and Ea in their districts to inhabit.* ⁶²

Marduk criou as constelações; criou o ano, dando a este começo e fim; estabeleceu 12 meses para completar o ano; cada deus recebeu uma parte do universo para manter o curso das estrelas e assim poder evitar os erros no firmamento; das costelas de Tiamat surgiram os portais do Leste e do Oeste, e no alto do ventre de

*Again he commanded it, and the garment reappeared.
When the gods, his fathers, beheld the fulfillment of his word,
They rejoiced, and they did homage unto him, saying, “Marduk is king!”*
In: L.W. King. Op. Cit., p. 35.

⁶⁰ *“Thou art become great, thou hast exalted thyself on high,
And thy heart hath prompted thee to call to battle.”*

In: Ibidem, p. 69.

⁶¹ Sandars, N. K. *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*. London: Penguin, 1971, p. 94.

⁶² L. W. King. Op. Cit., p. 77.

Tiamat ele pôs o Zênite. Marduk criou a Lua para marcar as noites e quatro fases lunares para completar o ciclo. Depois de ter criado a Lua, Marduk voltou-se para o Sol e o fez completar um ciclo em um ano. Voltou-se para Tiamat e, de sua espuma, fez as montanhas; de sua saliva fez o rocio, o vento e a chuva; dos vapores fez as nuvens; pressionando a cabeça da deusa-mãe, apertou as montanhas para que corressem rios: o Tigre e o Eufrates surgiram ante os olhos do deus.

Quando Marduk terminou o trabalho, fundou templos na Terra e os deu a *Ea*. Maravilhados com a Criação de Marduk, os deuses o proclamaram “rei dos deuses”. Marduk lhes disse que fez a Terra como espelho do Céu e que moraria no templo terrestre, que estaria à disposição de todos os deuses: “*Este lar será Babilônia.*”⁶³ Marduk ordenou que os mestres de todas as artes construíssem a cidade sagrada para o conforto dos deuses. Também ordenou que os Annunaki prestassem serviços para manter a cidade. Os deuses ficaram entusiasmados com os desígnios de Marduk e sugeriram que Ea fosse o arquiteto da Babilônia e os Igigi, seus construtores.

Ao ver o entusiasmo dos deuses, Marduk se inspirou novamente para fazer mais uma criação, a mais completa. Esta ajudaria nos serviços dos deuses caídos e também cuidaria da cidade. Mas, para isso, ele sabia que precisava sacrificar um deus. Juntou todos os deuses em Assembléia e perguntou quem tinha “instigado a rebelião”. Os Annunaki responderam: Kingu. Este foi condenado e morto e, de seu sangue, Marduk e Ea fizeram o homem e a mulher.

Os Annunaki, agradecidos diante da misericórdia de Marduk, que lhes poupou a vida, dispuseram-se a construir um santuário, *Parakku*.

*Tall Babel Tower, it shall be built as you
desire; bricks shall be set in moulds and you
shall name it Parakku, the Sanctuary.*⁶⁴

Os Annunaki demoraram um ano para construir o santuário, também chamado de *Esangila*, o templo da terra, o símbolo do céu infinito, dentro do qual havia quartos para Marduk, Ea e Enlil. Depois, fizeram templos para si mesmos. Uma vez terminado o *Parakku*, disseram a Marduk:

This is Babylon,

⁶³ L. W. King. Op. Cit., p. 91.

⁶⁴ N. K. Sandars. Op. Cit., p. 99.

*“dear city of god”
your beloved home!
The length and breadth
Are ours, posses it,
enjoy it, it is your own.”⁶⁵*

Reunida a Assembléia dos deuses, todos louvaram a divindade de Marduk e juntos cantaram o hino dos 50 nomes do poderoso “rei dos deuses”.

O poema tem um epílogo que apela para que não se esqueçam os títulos de Marduk e dirige este apelo aos futuros governantes, conclamados a manter e proteger o espaço sagrado de Marduk, a Babilônia.

A força da cosmogonia de Marduk explica por que a metrópole soberana da Babilônia resistiu tanto tempo, pois até Alexandre Magno e Ciro, o Grande⁶⁶, renderam-lhe culto e trasladaram seus centros de poder para ela. Assim, esta mítica cidade se transformou num berço de culturas e religiões que até hoje nos falam dos mesmos mitos.

As Cidades Profanas: Enoc, Babel, Sodoma e Gomorra

O profano era compreendido pelas religiões monoteístas como a adoração a deuses pagãos, ou seja, deuses que eram relacionados pelos homens primitivos com os fenômenos da natureza. Daí que fossem consideradas também profanas as cidades arcaicas politeístas das primeiras civilizações. Mas interessante é a colocação que faz Eliade ao referir-se ao homem não religioso, que transformou seu mundo, antes sagrado, em um mundo profano, surgido da descrença do homem pelos elementos ou manifestações da divindade. O profano analisado por Eliade existe no fato de o homem haver transferido a fé no Ser Supremo para o cientificismo do século XIX. Este acontecimento mudou os rumos da civilização e provocou também uma série de conflitos dentro dela. Um desses conflitos foi o habitar nas cidades modernas⁶⁷, que lentamente se foi transformando em um (des) habitar nas cidades, em um fator

⁶⁵ L.W. King. Op. Cit., p. 85.

⁶⁶ No governo de Ciro, o Grande (559 a 529 a.C.), os judeus recuperaram sua liberdade e regressaram a Jerusalém, mas eles acabaram se influenciando com a cultura babilônica. W. Schneider assinala: “No *Antigo Testamento*, que só foi escrito depois do regresso do exílio, é inconfundível em muitos pontos a influência da Babilônia: Deus criou o mundo numa semana babilônica, isto é, de sete dias, e mandou mesmo o dilúvio do qual fala o rei da antiga Babilônia, Gilgamesh. Também o nível artístico do *Antigo Testamento* deve ter sido influenciado pelo contato com as últimas e mais brilhantes florescências da antiquíssima cultura babilônica.” In: W. Schneider. Op. Cit., p. 66.

⁶⁷ Entendo aqui por *habitar* o estabelecimento de vínculos entre os cidadãos.

mecânico e de desarraigamento. Schneider explica: “Longa e penosa foi a rota da cidade de hoje, que não é mais uma fortaleza, só raramente é sagrada, nem sempre é um centro cultural, mas é uma eficiente aliança funcional entre produtores e consumidores, é a aglomeração que aumenta, que cresce sem parar.”⁶⁸

Entre a cidade profana, a moderna e a arcaica, é que podemos estabelecer certas relações e determinar algumas semelhanças para compreender que ambas nascem de um estado de desequilíbrio, em que o homem vem perdendo seu horizonte.

Enoc: A Cidade do Segundo Desterro

O processo poético, em que o verbo e a matéria criada coexistiam harmônicos, era, tanto para o cristianismo como para o judaísmo, o triunfo do Éden na Terra. Mas este triunfo durou apenas enquanto a palavra era compreendida e obedecida pelo primeiro homem (simbolizado em Adão). Pois, como diz Milton em *Paraíso Perdido*: “*Canto la desobediencia del primer hombre, y la fatal fruta del árbol prohibido, cuyo bocado, desterrando del mundo la inocencia, dio entrada a los dolores y a la muerte, y nos hizo perder el paraíso*”⁶⁹. O livre arbítrio, o grande presente de Deus para os homens, acabou sendo seu próprio verdugo⁷⁰.

O pecado cometido pelos pais da civilização humana, a desobediência⁷¹, significou a expulsão do Paraíso. Era o primeiro desterro que sofria uma criatura de Deus, o que significou não só a perda da proteção e comunicação com o Criador – pois o *reiligare* tornou-se incompreensível para os ouvidos do homem caído –, mas também a perda da consciência desse mágico livre arbítrio. O homem caído passa a conviver com o vaivém de emoções e desejos que tomam conta de sua vida. Prova disto é o pecado cometido por Caim, filho de Adão e Eva – que, enfurecido por não ser o favorito

⁶⁸ W. Schneider. Op. Cit., p. 47.

⁶⁹ John Milton. *El Paraíso Perdido*. Trad. Juan Escoiquiz. Buenos Aires: Ballester Editor, 1945, p. 1.

⁷⁰ O acadêmico inglês C. S. Lewis assinala que o homem provocou sua queda por ter abusado de seu livre arbítrio, dado por Deus para que ele desfrutasse das coisas boas da Criação usando a razão, pois sem ela tal desfrute seria apenas mecânico, inconsciente. Com a razão, o homem toma consciência do bem-estar no Paraíso. Cfr: C. S. Lewis. *El problema del dolor*. Trad. de Paulina Matta. Santiago: Andrés Bello, 2001, p. 77.

⁷¹ Cito aqui o motivo da Doutrina da Queda, que Santo Agostinho descreve na *Cidade de Deus*, como um pecado resultante do orgulho, quando o homem resolveu recorrer a si mesmo, mas com o perigo da auto-idolatria. C. S. Lewis assinala a respeito: “[El hombre] se había alejado de Dios y transformado en su propio ídolo, (...) aunque podía volver a Dios, sólo podía hacerlo mediante un doloroso esfuerzo, y su tendencia sería hacia sí mismo. De ahí el orgullo y la ambición, el deseo de ser adorable a sus propios ojos y abatir y humillar a todos los rivales, la envidia.” In: *Ibidem*, pp. 83, 92.

de Deus, e sim seu irmão Abel, decide matar o próprio irmão⁷². Era o Caos⁷³ que reinava novamente e era o primeiro crime fratricida da história mítica. Com isso veio um novo castigo: o segundo desterro.

A morte de Abel significou a nova luta que se gerou no homem pelo orgulho e foi o que o escritor espanhol Unamuno reconheceu como o início da guerra entre o natural (rural) e o urbano: “[La guerra] empezó con el asesinato fraternal de Abel por su Hermano Caín, que abrió la lucha de clases. Abel era, según ese mito, pastor, y Caín labrador; pero acaso sea más acertado decir que la raza o clase abelita, aquella de que Abel era símbolo, era la campesina, y la cainita, la urbana, la ciudadana, la murada, pues fue Caín quien, según el relato bíblico, edificó la primera ciudad, la ciudad de Henoch (sic).”⁷⁴

Caim foi expulso da terra de seus pais com a difícil missão de criar a nova civilização – maculada, mas finalmente perdoada pelo Máximo Criador. Quando nasceu seu primogênito Enoc, nasceu também a primeira cidade conhecida pela exegese. Assim, a primeira cidade criada pelo homem surgiu num exílio da natureza, ao qual nunca mais pôde retornar – e esse será um dos seus maiores conflitos⁷⁵.

O segundo desterro do homem trouxe consigo o assentamento num espaço determinado, onde começava uma nova ordem, que deixou de ser a ordem da harmonia celeste para converter-se na ordem da *inarmônia*⁷⁶ terrestre, produzida pelos descendentes cainitas, estigmatizados pelo crime fratricida. Eles dariam as novas ordens e seriam os donos do espaço. Assim, as cidades se transformariam em seus objetos de desejo.

Com base neste mito religioso, podemos entender que o nascimento da cidade fictiva não provém apenas do Caos, mas também da ilegalidade em que caíram os primeiros homens, por não obedecer às leis divinas. A cidade primigênia bíblica nasceu

⁷² Gênesis 4, 1-16.

⁷³ Caos que Milton, no *Paraíso Perdido*, reconhecia como o inferno do anjo caído, que enviava seus eflúvios do mal para envenenar a mente de Caim. Ver: John Milton. Op. Cit., pp. 143, 160, 166.

⁷⁴ Miguel de Unamuno. *La Ciudad de Henoch*. In: *Visiones y Comentarios*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967, p. 57.

⁷⁵ Ver: Renato Cordeiro Gomes. *Todas as Cidades, a Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 80.

⁷⁶ Em termos musicais, a *inarmônia* supõe uma relação equivocada entre os acordes, gerando relações inesperadas, não harmônicas. No conceito da cosmogonia medieval, a inarmônia surge com a queda do homem, que causou uma ruptura no concerto celeste do *Stellatum* (entendido como o céu cósmico). A inarmônia produzida no universo fez com que a comunicação de que o homem gozava com a divindade fosse inaudível. Daí surgiria a idéia da oração, que os homens fazem para ser escutados pelo Criador, para tentar restabelecer a comunicação perdida. Ver: C. S. Lewis. *La Imagen del Mundo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980, pp. 59, 77-78.

de uma *mal-dicere* (maldição) e, como tal, carregaria a tristeza e a dor.

Unamuno reconhece que, pelo fato de serem habitantes de uma urbe, os homens carregam a culpa inicial dessa luta fratricida. A cidade está construída sobre a morte, o assassinato do *Eu*, vencido pela idéia da massificação, sem uma consciência capaz de dar lucidez aos homens⁷⁷.

O professor Renato Cordeiro Gomes assinala: “Este mito fundador semantizado pela ruptura com a ordem superior, pelo desafio, pela maldição, ecoa em outro mito bíblico, o de Babel, o caos urbano original, cuja forma inacabada freqüenta a memória urbanística. Mito que, por sua vez, ecoará na metrópole moderna, cuja forma é a deformidade e cujo alvo é sua própria expansão sem alvo.”⁷⁸

Babel: A Cidade da Confusão

Para os judeus, a presença de Babel era uma ameaça à ordem primária de Jeová, que cedo ou tarde receberia seu castigo pela soberba em querer chegar aos domínios de Deus: os céus. A construção da Torre de Babel significava para eles uma ofensa e uma profanação do espaço sagrado e, por isso, merecia punição. A punição que ficou registrada no *Antigo Testamento* foi a confusão das línguas. Mas a torre, para os hebreus, também veio romper a unidade dos homens com Jeová, que só seria restabelecida quando se concretizasse a destruição dessa edificação.

E disseram uns aos outros: “Vamos fazer tijolos e queimá-los no fogo!” Utilizaram tijolos em vez de pedras, e piche no lugar de argamassa. Disseram: “Vamos construir uma cidade e uma torre que chegue até o céu, para ficarmos famosos e não nos dispersarmos pela superfície da terra. Então Javé desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E Javé disse: “Eles são um só povo e falam uma só língua. Isso é a penas o começo de seus empreendimentos. Agora, nenhum projeto será irrealizável para eles? Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro.” Javé os espalhou daí por toda a superfície da terra, e eles pararam de construir a cidade. Por isso, a cidade recebeu o nome de Babel, pois foi aí que Javé confundiu a língua de todos os habitantes da terra, e foi daí que ele os espalhou por toda a superfície da terra (Gênesis 11, 3-9).⁷⁹

⁷⁷ Cit. in: *Curso de Novela Urbana*. Ministrado pelo professor Cristián Cisternas, no 1º semestre de 1998, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

⁷⁸ Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., pp. 80-81.

⁷⁹ Cfr: *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990, p.23.

Com a construção da torre, a cidade ficou impossibilitada de comunicar-se não só com a divindade, como também com os homens. Entre eles o entendimento ficou suspenso e a compreensão do *outro* foi negada. Situação que se repete séculos mais tarde, nas metrópoles modernas que, cheias de torres babélicas, incitam ao isolamento e à perda da personalidade do homem citadino, transformando-o num ermitão sem consciência confinado nos altos edifícios.

Renato Cordeiro Gomes explica: “O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida, (...) contempla-se uma massa amorfa, o todo caótico.”⁸⁰

As metrópoles e megalópoles modernas revivem o tópico da torre de Babel, no sentido de ultrapassar os limites naturais e lograr, assim, demonstrar o poder que estas massas cinzentas de concreto podem chegar a ter. O habitante de uma metrópole vê-se reduzido à impossibilidade de compreender a cidade e à realidade de ter como horizonte uma massa elevada de aço e vidro. As metrópoles contemporâneas atualizam no dia-a-dia o desejo de Babel: “fazer seu nome”, transcender o anonimato e converter-se, portanto, num signo perdurável através dos tempos. Pois as metrópoles e megalópoles têm horror ao esquecimento, que seria seu pior castigo. Desta forma, as torres atuais são evidências desse poder que não se cansam de ostentar e seus habitantes, ermitões impessoais⁸¹, são as testemunhas emudecidas ante tanta ambição, pois para essas megacidades o céu não representa só o limite, a fronteira do impossível: representa também o alvo que tem de ser vencido, já que para elas tudo deve ser possível.

Assim também o entendeu Kafka em sua parábola “O Emblema da Cidade”, que, segundo Marthe Robert, reflete sobre a fatalidade da cidade de Praga dividida entre os checos, os judeus e os alemães, simbolizando a diversidade de culturas e costumes⁸², tal como no mito da Torre de Babel, que acaba separando os homens e obrigando-os a lutar pelo espaço, que antes era compartilhado. A torre babélica também é considerada por Kafka como o desejo de poder desmedido dos homens: “*Enquanto existirem os*

⁸⁰ Cit. in: Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., p. 81.

⁸¹ Os habitantes das metrópoles se convertem em seres despersonalizados, que se perdem “na massa de iguais em busca de sua individualidade”. In: Marcos Antonio de Menezes. *Olhares sobre a Cidade*. São Paulo, Grupo Editorial Cone Sul, 2000, p. 44.

⁸² Cit. in: Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., p. 85.

*homens existirá também o desejo de construir a torre até o fim.”*⁸³ Os homens não cessam em seu afã de poder e não se cansam do processo de construção e destruição que exige a modernidade, cada vez mais ambiciosa e vertiginosa.

Sodoma e Gomorra: As Cidades do Excesso

No texto bíblico, Sodoma e Gomorra aparecem como irmãs gêmeas da perdição e do profano, onde o excesso de perversão, de libertinagem e de ódio leva as duas cidades à destruição. A justiça divina ouve o “clamor dos oprimidos dessas cidades” e decide eliminá-las da face da terra. Pois Sodoma e Gomorra encarnam o excesso – que, para o equilíbrio divino, é pecado. Mas a condenação dessas cidades se deveu não apenas às perversões sexuais que seus habitantes praticavam, como também à falta de hospitalidade em relação aos estrangeiros, que acabavam sendo maltratados. As leis hebraicas supunham a idéia de uma “lei de hospitalidade”, que devia ser cumprida sob pena de serem castigadas por Javé as cidades que infringissem essa norma. Ló e sua família se salvam do castigo por dar hospitalidade aos anjos da justiça.

No texto bíblico, Javé conversa com Abraão e lhe explica que essas cidades merecem desaparecer.

*Abraão aproximou-se e perguntou: “Destruirás o justo com o injusto?” (...) Javé respondeu: “Se eu encontrar 50 justos na cidade de Sodoma, perdoarei a cidade toda por causa deles.” (...) Abraão continuou: “E se houver dez?” Javé respondeu: “Por causa dos dez, eu não a destruirei.”*⁸⁴

Chegado o dia do juízo dessas cidades, os anjos da justiça são recebidos em Sodoma pelo irmão de Abraão, Ló, que lhes oferece sua casa para hospedá-los. Os anjos aceitam e vêm nesse oferecimento uma justificativa para salvar Ló e sua família do desastre que se aproxima. Já os demais habitantes da cidade do vício chegam com ânsias de crueldade à casa de Ló, exigindo a entrega dos recém-chegados⁸⁵. A multidão

⁸³ Cit. in: Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., p. 87.

⁸⁴ *Bíblia Sagrada* – Edição Pastoral. São Paulo, Paulus, 1990, p.31.

⁸⁵ Dependendo da tradução do texto bíblico, essa passagem do *Antigo Testamento* dá mais ênfase ou à falta de hospitalidade, que não se detalha muito, ou ao que ficaria conhecido como “sodomia”, praticada pelos homens do povo em perdição, e daqui viria a ansiedade desses homens em exigir a entrega dos anjos. Esta segunda alternativa pode ser vista na chamada “Edição Pastoral” da Bíblia, a qual assinala que os homens pretendem mesmo ter “relações” com os anjos. “(...) os homens da cidade rodearam a casa. Eram os homens de Sodoma; desde os jovens até os velhos, o povo todo, sem exceção. Chamaram Lot e lhe disseram: ‘Onde estão os homens que vieram para a sua casa esta noite? Traga-os para que tenhamos relações com eles.’” (Gênesis 19, 4-5).

da urbe condenada logo percebe que Ló não vai permitir que seja feito dano a seus hóspedes e que prefere entregar a vida de suas filhas, ainda virgens, para garantir a segurança dos anjos. O povo descontrolado pretende agredir Ló, e é nesse momento que os anjos atuam contra os homens sodomitas e os cegam. Mandam Ló e sua família fugirem dali, pois a cidade estava preste a sofrer sua sentença: perecer.

Ao raiar da aurora, os anjos insistiram com Lot, dizendo: “Levante-se, tome sua mulher e suas duas filhas que aqui se encontram, para que não pereçam no castigo da cidade.” (...) Quando estavam fora, um [dos anjos] disse: “Procure salvar-se, e não olhe para trás.” (...) O sol estava nascendo quando Lot chegou a Segor. Então Javé fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra; destruiu essas cidades e toda a planície, com os habitantes das cidades e a vegetação do solo. (Gênesis 19, 15-29).

Sodoma e Gomorra têm características que podemos reconhecer nas megacidades da modernidade. Nestas, o excesso em geral é sua característica principal, incluindo o excesso sexual e comportamental⁸⁶ verificado nas cidades profanas citadas. Também se nota nas metrópoles e megalópoles a falta de hospitalidade para com o *outro*, seja ele um imigrante, um visitante ou mesmo um vizinho.

Para o antropólogo italiano Massimo Canevacci, as cidades pós-modernas exibem o triunfo do corpo como o triunfo da matéria sobre o espírito. Os excessos de alienação e de misérias fazem com que muitos de seus habitantes se convertam em “naturezas mortas”. E, assim como o espaço sofreu a catástrofe de perder o contato com a natureza, o homem urbano perdeu a própria natureza e se converteu numa *coisa*, que pode ser substituída, alugada e até vendida.

“O homem se transformou em vítima e culpado ao mesmo tempo. O homem se transformou na própria rua que desce, nos postes de telefone ou de eletricidade. Em esgoto, [pois] ao homem não resta outra coisa senão assimilar-se à natureza, que está morta.”⁸⁷

Canevacci conclui que a paisagem externa da urbe se torna pornográfica, por representar o desespero do homem para encontrar-se com o outro, algo que se torna

Renato Cordeiro Gomes assinala que o castigo das duas cidades se deve ao culto que elas proferiam ao deus pagão Mammon, considerado o deus da cobiça. Portanto, Sodoma e Gomorra seriam culpadas de ânsia de riqueza e das depravações inspiradas nesse deus. In: Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., p. 82.

⁸⁶ Basta lembrar, por exemplo, o mercado sexual que é exposto em vitrines de Amsterdã ou a oferta desmedida de todos os tipos de serviços sexuais que se encontra em certas ruas e avenidas da Grande São Paulo.

⁸⁷ In: Massimo Canevacci. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993, pp. 185-186.

cada vez mais difícil⁸⁸. Pois na metrópole existe uma exibição contínua do desejo de escapar da solidão por meio do prazer. Para o homem citadino, o prazer se torna uma obsessão, chegando até o pesadelo. E a cidade brinda apenas testemunho e falso consolo ante essa obsessão. Em suas paredes adornadas com cartazes e fotografias de falso prazer, o homem citadino encontra um anestésico para essa condenação que carrega: a impossibilidade de se comunicar com o outro.

A Experiência do Escritor ante a Cidade Fictiva

Quando refletimos sobre a experiência criadora do escritor, imaginamos que ele extrai seus referentes da cidade do dia-a-dia, para depois construir (ou transformar) uma outra cidade que emerge de seu discurso mental. É o jogo de translação (ou de transposição de limites, em termos de Iser) entre o real cotidiano e o real imaginário que o escritor plasma em sua obra. Ele registra o que sente e vê da cidade real e a comunica no mundo virtual da ficção, mas ele também se evade e voa em busca de novos horizontes para criar; criar novas cidades, novos mundos⁸⁹.

O escritor, ao inventar cidades, realiza a função primária do homem – criado à “imagem e semelhança” de Deus (ou dos deuses)⁹⁰ –, como um criador. E o escritor tem ainda a vantagem de ser um criador de mundos possíveis⁹¹. Deste modo, podemos perceber que a cidade fictiva vem diretamente da realidade do “poder ser”⁹².

⁸⁸ E o homem à deriva do excesso banalizado de sexo se transforma em natureza morta, sem possibilidades de ressurreição. Cfr: Ibidem, p. 187.

⁸⁹ No sentido literário, mundo é um estado de existência que tem relação com um sujeito (mundo-sujeito), o “ser-aí” (*Dasein*, conceito de Heidegger) e o “ser-para” (conceito de Aguilera). Assim, podemos perceber que o mundo se revela em função das possibilidades que possa oferecer para o sujeito que está obrigado a escolher. Se não ocorre esta condição não existirá mundo, pois são interdependentes (Aguilera. Op. Cit.). A obra de arte, segundo Hans Gadamer, expõe um mundo, isto é, “apresenta possibilidades alternativas de existência como puras possibilidades. (...) Um mundo é também a verdade da arte [ou] Erlebnis, experiência vivida no plano da contemplação estética”. In: Gianni Vattimo. Op. Cit., pp. 122-124.

Sobre Heidegger, pode-se consultar o texto de Hans Gadamer, *El Giro Hermenéutico*. (Madrid: Cátedra, 1993).

⁹⁰ O texto poético de Gilgamesh menciona essa qualidade do homem, pois o próprio protagonista da epopéia, o rei Gilgamesh, foi criado com os poderes dos deuses para ser dono da Terra e para agradar aos deuses primordiais, como Anu, Enlil ou Ishtar. Ver: Ordep Trindade-Serra. Op. Cit., p. 34.

⁹¹ A literatura permite a criação de *mundos possíveis* mediante a transformação metafórica do “ordinário” e do “dado” convencionalmente, a partir das expectativas e da palavra criadora de um autor, que o faculta para inventar outras realidades em oposição à realidade histórica concreta. In: *Curso de Teoría de la Interpretación*. Ministrado pelo professor Francisco Aguilera, no segundo semestre de 1995, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

⁹² Característica principal da ficção, no sentido dado por Wolfgang Iser, vale dizer, como a atualização do

Como a figura do demiurgo⁹³ – ou do fundador de cidades arcaicas –, o escritor recria em sua cidade fictiva a cosmogonia inicial da criação do mundo e, ao compreender essa função, percebemos que não se trata apenas de uma função literária, mas também de uma função sacralizadora.

A função do escritor também pode ser comparada com o movimento perfeito – para os gregos –, o circular, já que ele cria uma obra fictiva e esta, por sua vez, cria seu progenitor, o escritor. Esta é a visão de Benjamin para o criador (literário), que é concebido como a “conclusão da obra”; ele é “parido” pela criação, como o elemento masculino que complementa a união perfeita entre o lado feminino, representado pela obra criada, e o lado masculino, representado pelo criador. Um não pode existir sem o outro. Os dois representam o ciclo do processo criativo, onde “obra e escritor” se inventam mutuamente. O escritor morre e nasce com sua obra. Diz Benjamin: “O que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida.”⁹⁴ Portanto, o escritor cria sua obra a partir de seu *temperamento* feminino e morre ao acabá-la, para renascer quando a obra lhe dá vida – não a partir de seu elemento feminino, e sim do masculino. “Bem-aventurado, o criador ultrapassa a natureza: pois esta existência que ele recebeu, pela primeira vez, das profundezas escuras do útero materno, terá de agradecê-la agora a um reino mais claro. A sua terra natal não é o lugar onde nasceu, mas, sim, ele vem ao mundo onde é a sua terra natal. É o primogênito masculino da obra, que foi por ele concebida.”⁹⁵

Assim podemos ver que, se o escritor renasce a partir de sua criação, esta, neste caso a cidade fictiva, é capaz de dar vida a seu mentor e fazer com que o processo criativo seja *ad infinitum*. Talvez este seja um dos triunfos da obra literária e de seu autor, que estão em constante renascer.

“ato de fingir”. Ver: Wolfgang Iser. Op. Cit., pp. 18-23.

⁹³ Segundo o filósofo Claudiano, o demiurgo ordenou o caos primitivo para transformá-lo em cosmos, seguindo modelos divinos, eternos e perfeitos. Cfr. C. S. Lewis. *La Imagen del Mundo*, p. 27.

⁹⁴ Ver: Walter Benjamin. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 277.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 277.

CAPÍTULO II

PARADIGMAS DA CIDADE FICTIVA

*Construí na minha mente um
modelo de cidade do qual extrair
todas as cidades possíveis*

Italo Calvino
As Cidades Invisíveis

A Cidade como Labirinto

1.- Uma Viagem pelo Labirinto Literário

A fascinação pela imagem do labirinto tem acompanhado a literatura desde os primórdios das criações ficcionais, apresentando diversas funções dentro dos mundos fictivos. Assim podemos reconhecer a presença do labirinto como metáfora de uma prisão, no relato de Plutarco em a *Vida de Teseu*¹. Ou como metáfora do inferno, a porta de entrada para o *hades*, o mundo dos mortos, na epopéia de Virgílio, *A Eneida* (Livro VI). Enéas, filho do troiano Anquises e da deusa Vênus, ao saber que parte de seu destino era encontrar-se com seu pai morto nos Campos Elíseos (no *hades*), começa a viagem para as terras infernais, custodiadas pela Sibila de Cumas. Na grande entrada do *averno*, o poeta latino descreve “o assombroso edifício onde não é possível deixar de perder-se”². Na descida aos infernos³, Sibila acompanha Enéas ao encontro de Anquises nos Campos Elíseos (ou *Elision*), “a morada dos heróis e dos grandes benfeitores da humanidade”⁴.

O labirinto também aparece na literatura como metáfora de “extravio interior” e questionamento do “real” na tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. O fantasma do rei Hamlet aparece ante seu filho para denunciar os culpados de sua morte. O príncipe Hamlet, ao saber que seu tio Cláudio é o assassino e que sua mãe, Gertrudes, era sua amante, mergulha na sombra da dúvida, dos sonhos transformados em visões torturantes, e no labirinto dos desejos de fazer justiça e vingar a morte do pai, mas também de renegar e questionar a própria existência – o que leva o príncipe da Dinamarca a cair na cilada da inação, que ele confunde com covardia e impotência, por

¹ O labirinto como prisão será ainda estudado neste capítulo.

² Virgílio. *La Eneida*. Buenos Aires: José Ballesta Editor, 1948, p. 132. A tradução é minha.

³ Enéas faz o rito de passagem do mundo profano para o sagrado quando chega a *Elision* e sabe, por meio de seu pai, que ele é o escolhido pelos deuses para criar uma “nova Tróia” na Itália, que dará no futuro vida à célebre Roma. Para Eliade, a *catábasis*, ou “descida aos infernos”, representava no mundo arcaico o regresso ao Caos, onde o iniciado passaria por diversas provas até alcançar a ciência dos deuses e renascer para a luz, o conhecimento. “O iniciado não é apenas um ‘recém-nascido’ ou um ‘ressuscitado’: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica.” Ver: M. Eliade. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 153. Lembremos que a *catábasis* já aparecia nos textos babilônicos, como na epopéia de Gilgamesh (século VII a.C.), que alcança a imortalidade depois de cruzar o mundo subterrâneo e encontrar o sobrevivente do grande dilúvio, Ut-napistim. Séculos mais tarde, em 405 a.C., Aristófanes publica *As Rãs*, comédia que conta como o deus Dionísio, desesperado pela sorte de Atenas, desce ao *hades* para procurar Eurípides e levá-lo de volta à vida para estabelecer a ordem e a harmonia em Atenas. Posteriormente, em 1322 aparecem os primeiros manuscritos da viagem fictiva de Dante, acompanhado por Virgílio, aos infernos, na *Divina Comédia*.

⁴ Virgílio. Op. Cit., p. 129. O *Elision* se transforma no ponto final desse labirinto infernal e só ali Enéas descobre sua essência divina.

sentir-se incapaz de limpar a honra de seu pai⁵. “*Eu, miserável, sem vigor e estúpido, sonho adormecido, permaneço mudo e olho com tal indiferença meus agravos! (...) Serei um covarde? (...) Sim, não é possível que eu seja outra coisa senão como um pombo, (...) incapaz de ações cruéis*”.⁶ Sentindo-se como um ator “*dentro de uma fábula ou em uma ficção*”⁷, começa a imaginar como dar um castigo exemplar aos culpados. “*Ouvi dizer que homens culpados, assistindo a uma representação, são feridos na alma com tal violência pela ilusão do teatro que, à vista de todos, admitem seus delitos*”⁸. Hamlet pede que alguns atores representem diante de Cláudio alguma cena semelhante à morte do seu pai. “*Esta representação há de ser o laço em que se enredará a consciência do rei*”⁹. Deste modo, Shakespeare introduz o exercício da metaficção para demonstrar a culpabilidade de Cláudio e a traição de Gertrudes, para revelar a essência horrenda da “realidade” e revesti-la, ao mesmo tempo, de ilusão. A tragédia dentro de outra é o desfecho desse labirinto ominoso, que segundo Nietzsche é a realização do ensinamento final do poeta inglês: a arte é o “bálsamo transmutador” da agonia e do absurdo na existência; ela produz as imagens salvadoras que ajudam a suportar a vida¹⁰.

Outro exemplo crucial da presença do labirinto como meta-reflexão da aporia entre o real e o fantástico-imaginário aparece já no sexto capítulo (parte I) de *Don Quijote de la Mancha*, quando presenciamos o escrutínio dos livros da biblioteca de Dom Quixote, feito pelo padre e o barbeiro. Estes selecionavam as obras menos prejudiciais para o fidalgo manchego (o resto ia para a pira dos “livros perniciosos” a ser queimados), quando descobriram *La Galatea*, do próprio Cervantes. Ante isso, o padre revela: “*Há muitos anos que é grande amigo meu esse Cervantes, e sei que é mais versado em desditas que em versos.*”¹¹ É a primeira vez, no texto, em que o leitor

⁵ Nietzsche explica: “O homem dionisiaco é semelhante a Hamlet: ambos penetram no fundo das coisas com olhar decisivo; (...) e estão cansados da ação, pois sua atividade não pode mudar a eterna essência das coisas. Parece-lhes ridículo e vergonhoso pretender endireitar o mundo que desaba. O conhecimento mata a ação; é preciso para esta a miragem da ilusão. (...) É o verdadeiro conhecimento, a visão da horrível verdade, o que aniquila todo impulso, todo motivo de ação, tanto em Hamlet como no homem dionisiaco”. In: Nietzsche. *El Origen de la Tragedia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943, p. 61.

⁶ W. Shakespeare. *Obras Inmortales*. Madrid: EDAF, 1969, pp. 96-97. A tradução dos trechos citados é minha.

⁷ Ibidem, p. 96.

⁸ Ibidem, p. 97.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Nietzsche. Op. Cit. p. 61.

¹¹ Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Parte I. Valencia: Alfredo Ortells, 1998, p. 27. A tradução do trecho citado é minha.

descobre que o autor do Quixote goza de “amigos criados por ele mesmo”¹². A situação se torna mais atraente quando, do capítulo oitavo para o nono, a aventura de Dom Quixote é interrompida justamente no momento decisivo de seu combate com o vizcaíno porque o narrador simplesmente não tem o texto com a continuação da história para que possa prosseguir o relato. Assim, passa a narrar sua própria aventura em busca da continuação. Ele conta que, em Alcaná de Toledo, viu um jovem vendendo papéis velhos e, sendo um “*aficionado pela leitura, até de papéis velhos das ruas*”¹³, decidiu olhar os documentos, escritos em árabe. Logo conseguiu um tradutor, que, às gargalhadas, começou a ler os papéis: “*Esta Dulcinéia do Toboso, citada tantas vezes nesta história, dizem que teve melhor mão para salgar porcos que qualquer outra mulher de toda a Mancha.*”¹⁴ Tratava-se da “*História de Dom Quixote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*”¹⁵. O narrador, emocionado pela descoberta, contrata os serviços do tradutor e paga “meio real” pelos papéis: “*Se o moço soubesse quanto eu os desejava, bem que poderia levar mais de seis reais.*”¹⁶

O narrador se transformou no personagem que nos lembrava que “ele também estava lendo” (ou melhor, escutando, como se revivesse os dias da tradição oral, em que os romances de cavalaria eram transmitidos). De fato, este capítulo nos tirará do mundo narrado de Dom Quixote para transportar-nos ao mundo do narrador, que insiste em mostrar-nos que a vida do fidalgo cavaleiro não é mais que uma “fantasia”¹⁷ causada

¹² Para o escritor argentino Jorge Luis Borges, Cervantes desfrutava “confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro”. E Borges destaca que tanto o barbeiro quanto o padre eram parte do sonho de Cervantes, “*ou uma forma de um sonho de Cervantes*”, e julgam ao próprio Cervantes. Cfr: Jorge Luis Borges. “Magias Parciales del Quijote”. Em: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952, p. 56. É como se o autor ficasse, por vontade própria, à mercê de seus personagens, para saber o que eles dizem, e a ousadia é ainda maior porque os personagens nem sempre falam bem de seu “criador”.

¹³ *Don Quijote*, p. 35.

¹⁴ *Ibid*, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Além de mostrar-nos o “sonho em que vive o protagonista”, o narrador de *Quixote* se revelará um exímio conhecedor dos romances de cavalaria — ele também quer a fama que procura dom Quixote e, por isto, sempre interromperá a narração das aventuras e desventuras do *herói*, para compará-lo (e questioná-lo) com seus paradigmas heróicos. No momento em que o narrador confidenciou que não tinha mais como saber a continuação da batalha entre o vizcaíno e dom Quixote, lembrou que nenhum dos cavaleiros andantes da história ficou sem um sábio que deixara de contar as suas façanhas: “*Cada um deles tinha um ou dois sábios, como de praxe, que não somente escreviam seus fatos, mas também pintavam seus mais mínimos pensamentos e criancices, por mais escondidos que fossem*”. Ver: *Ibidem*, p. 35. A tradução do trecho citado é minha.

Deste modo, vemos como se produz o giro na função do narrador. Nos romances de cavalaria, os narradores eram narradores oniscientes, gozavam do total conhecimento de seus personagens, mas Cervantes dá-se ao luxo de duvidar até da figura mais emblemática do romance clássico, e troca o narrador de caráter *omni* por um narrador que não sabe mais do que o próprio leitor. Aliás, ele até rivaliza com o Quixote e sempre está ironizando sua figura, sua retórica e até seus ideais. Através do narrador, Cervantes não se cansa de parodiar as falsas façanhas dos célebres cavaleiros andantes, em função de um

pelo desvario. Pois “Alonso Quijano el Bueno”, de tanto ler “novelas de cavalaria”, enlouqueceu. Retomada a narração, dom Quixote, após vencer com valentia a batalha com o vizcaíno, reflete sobre suas aventuras, advertindo-lhe a seu fiel escudeiro, Sancho Pança, que “*esta aventura e as semelhantes a esta não são aventuras de insulas, mas de encruzilhadas, nas quais não se ganha outra coisa senão quebrar a cabeça ou ficar com uma orelha a menos*”¹⁸. Destaco a palavra encruzilhada pelo caráter de extravio que representa e sua semelhança com a função do labirinto — em ambos os casos, o sujeito sabe que tem de escolher um dos caminhos à frente, mais não sabe qual é o correto para encontrar a saída ou levar a bom termo sua aventura.

Tanto a encruzilhada como o labirinto são ciladas que representam *enigmas* para o homem¹⁹. No caso do Quixote, o enigma ou a encruzilhada está dado no cruzamento entre a realidade e a ficção. Um exemplo disto é quando o Quixote reconhece que os moinhos de vento *em aparência* são moinhos, mas, no fundo, ele *sabe* que são monstros encantados por seu arquiinimigo, o mago Frestón²⁰. O *encantamento* é o filtro da realidade que percebe o Quixote; o encantamento é em si o labirinto em que a mente do Quixote se desenvolve, produzindo-lhe o sonho da cavalaria andante. A mente do herói cervantino, através do encantamento, transforma a realidade em ilusão. Mas, ante isto, Borges reflete que, embora no *Quixote* exista esse duplo caráter entre a “realidade e os sonhos”, que se confrontam no percurso do romance, o próprio Cervantes estaria advertindo com ironia, através do cavaleiro da triste figura, que “a realidade estava feita da mesma matéria que os sonhos”, pois “aquilo que tomamos como realidade pura era

malogrado fidalgo que confunde a realidade com a ficção. Mas muitas vezes até o próprio Cervantes entrará no mundo das dúvidas, como ao aparecer no sexto capítulo da primeira parte, já tratado, demonstrando que a realidade e a ficção muitas vezes se cruzavam sem deixar entrever qual era uma e qual era a outra. O jogo de “estranhas ambigüidades” — como diz Borges — culmina na segunda parte de *Quixote*, quando, no capítulo 72, Quixote e Sancho se encontram com Álvaro Tarfe, um personagem do “Quixote apócrifo”. Para quem dom Quixote pede fazer uma declaração para atestar sua verdadeira identidade e negar a que andava circulando na “*Segunda parte de dom Quixote de la Mancha, composta por um tal de Avellaneda, natural de Tordesilhas*”. Pois “*eu sou dom Quixote de la Mancha, o mesmo que diz a fama, e não esse desventurado que tem querido usurpar meu nome e honrar-se com meus pensamentos*” (LXXII, 489-490). Ver: Jorge Luis Borges. Op. Cit., p. 56. A tradução do trecho citado é minha.

¹⁸ *Don Quijote*, p. 37. O grifo é meu.

¹⁹ Para Nietzsche, o labirinto é como a metáfora do enigma ou “bosque do conhecimento” que o homem superior pretende explorar. Mas também é considerado uma manifestação do *Eterno Retorno*, que deixa de ser o anel do conhecimento para transformar-se no anel da vida e do ser como ser existente. Cit. In: Gilles Deleuze. *El Misterio de Ariadna*. Cuadernos de Filosofía, nº 41. Buenos Aires: Abril de 1995, pp. 19, 21-23.

²⁰ Assim fala dom Quixote a respeito: “(...) *eu penso, e é assim verdade, que aquele sábio Frestón que me roubou o aposento e os livros transformou estes gigantes em moinhos, por arrebatar a glória de meu triunfo, tal é a inimizade que me tem*”. *Don Quijote*, p. 31. A tradução do trecho citado é minha.

também um sonho”²¹. Cabe assinalar que uma das mais fascinantes imagens projetadas pelo labirinto na literatura é o reflexo existente entre o labirinto e a cidade, especialmente a pós-moderna, que faz uma nova leitura do sujeito imerso nos diversos mundos que surgem dentro da cidade contraditória e fragmentada²².

Exemplo da experiência de habitar uma cidade-labirinto é o romance do escritor argentino Ernesto Sábato, *Sobre Heróes y Tumbas*. Romance envolto na névoa da morte de Fernando Vidal e sua filha Alejandra e na impossibilidade do amor entre dois jovens de mundos opostos: Alejandra, pertencente ao mundo da decadência social, das tradições hipócritas das famílias de “bom nome”, e Martín Castillo, pertencente ao mundo da “metafísica da esperança”, que procurava tornar realidade seu sonho de amor verdadeiro, de felicidade. Por um fragmento de crônica policial, o leitor conhece a “tragédia familiar que abalou Buenos Aires”. Alejandra Vidal assassinara seu pai com quatro tiros e, em seguida, se queimara viva. Tudo indicava que tinha sido um ato de loucura, mas o estranho “informe sobre cegos”, escrito antes de morrer por Fernando Vidal e encontrado em um apartamento do patriarca, deu sinais misteriosos da tragédia²³. Graças ao informe, o leitor descobre os medos de Fernando e a estranha relação com sua filha, que logo se revela uma relação incestuosa²⁴. Os medos de Fernando, arrastados desde a infância, o levam a procurar a raiz do mal que o atingia, e é nessa busca que ele submerge na cidade, que se revela como um labirinto. Fernando, acreditando que a causa do mal estava nas pessoas que “não podiam ver”, interna-se nas regiões proibidas de Buenos Aires, tentando chegar à crua verdade sobre os “dominadores” da cidade e da existência humana: os cegos. “*Desses homens que a sociedade denomina Não Videntes: em parte pelo sentimentalismo popular, mas também, com quase certeza, por esse temor que induz muitas seitas religiosas a não nomear nunca a Divindade em forma direta*”²⁵. Assim Fernando começa uma *catábase*

²¹ Cfr. Jorge Luis Borges. “Conferencia sobre el Quijote”. Austin: Texas University, 1968.

²² Para a ensaísta e acadêmica canadense Linda Hutcheon, o pós-moderno determina, na cultura contemporânea, os “paradoxos metaficcionais”, que questionam o “mundo histórico”. Este fenômeno cultural age a partir do próprio cânone estabelecido em que se insere. O pós-moderno faz uma nova leitura do processo historiográfico, “produzindo fatos históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado” – processo no qual o sentido da experiência está determinado pelos novos sistemas de signos, que se caracterizam “fundamentalmente pelo contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas”. Ver: Linda Hutcheon. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 11-13, 67.

²³ Ver: Ernesto Sábato. *Sobre Héroes y Tumbas*. Barcelona: Seix-Barrial, 1978, pp. 10-11.

²⁴ Tal relação e o vexame que arrastaria Alejandra seriam o impedimento decisivo para negar-se a felicidade junto ao jovem Martín e teriam sido os motivos que a levaram a matar o próprio pai e suicidar-se.

²⁵ *Sobre Héroes y Tumbas*, p. 425.

pelo “mundo de seres abomináveis”; começa a viver no labirinto à procura do Minotauro²⁶, simbolizado pelo “refúgio dos cegos”, isto é, os subterrâneos da cidade. “À medida que ia descendo sentia peculiar rumor de água corrente e isso me fez crer que me aproximava de algum dos canais subterrâneos que em Buenos Aires formam uma imensa e labiríntica rede cloacal, de milhares e milhares de quilômetros. (...) E tudo ia para o Nada do oceano por meio de dutos subterrâneos e secretos, como se Aqueles de Cima quisessem esquecer, como se tentassem fazer-se de desentendidos sobre esta parte de sua verdade. E como se heróis às avessas, como eu, estivessem destinados ao trabalho infernal e maldito de dar conta dessa realidade. Exploradores da Imundícia do Lixo e dos Maus Pensamentos! Sim, de repente me senti uma espécie de herói, de herói às avessas. (...) Uma espécie de Sigfrido das trevas, avançando na escuridão e fetidez (...), agitado pelos redemoinhos infernais”²⁷. Isso é o que revela, no final o romance de Sábato, a dualidade que se esconde na cidade; a realidade de cima (a dos salões brilhantes, dos bancos, das mulheres elegantes e charmosas, dos homens ricos e poderosos) a de baixo (a realidade da rede de esgotos, dos meandros dos desperdícios humanos, do lixo da sociedade)²⁸.

Os cegos na obra de Sábato representam aquilo que a sociedade e as pessoas não gostam de ver e até negam: o mal dentro de si mesmas. Mas é justamente o que Fernando Vidal descobre, quando chega ao final do labirinto citadino, quando chega ao submundo que lhe revela sua própria perversidade. Daí que, para o ensaísta Luis Montiel, a obra de Sábato seja uma *ontofania* e uma *hierofania*²⁹, pois *Sobre Héroes y Tumbas* não faz mais do que *revelar* aquilo que se *manifesta sagradamente* nas cidades (e sociedades) pós-modernas, que “a realidade pode começar a deformar-se”³⁰ e os homens a se transformar em seres doentes e malignos. Essa foi a descoberta que fez Fernando, e que o fez compreender que tudo aquilo que é ignorado, esquecido, banido e traído é o que finalmente determina o destino dos homens. Ele não estava isento desse destino: o destino da destruição.

²⁶ Segundo o ensaísta Luis Montiel, Fernando Vidal é o único personagem que tem consciência de estar no interior de um labirinto, que “começa nos esgotos de Buenos Aires para extraviar-se depois em uma profundidade fora do tempo e do espaço dos homens”. Isto se transforma em um “labirinto utópico e ucrônico”, a *epifania* de Fernando acontece na “região difusa do sonho”. Deste modo, o herói às avessas se transforma em um “habitante onírico” sonhando (isto é, vivendo) seu próprio labirinto. Ver: Luis Montiel. “Ernesto Sábato: ojos para lo sagrado”. Em: Revista Iberoamericana, n° 141, Pensilvânia, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, outubro-dizembro, 1987, pp. 935-937.

²⁷ *Sobre Héroes y Tumbas*, pp. 423-425.

²⁸ Cfr. Ibidem, p. 424.

²⁹ Luis Montiel. Op. Cit., p. 934.

³⁰ Cfr. *Sobre Héroes y Tumbas*, p. 521.

2.- **Cnossos: A Cidade Sagrada como Labirinto e Primeira Cidade Fictiva do Ocidente**

Se associarmos a imagem do labirinto³¹ com a cidade fictiva, nossas referências imediatamente viajam até o passado remoto; até uma certa cidade localizada na ilha de Creta, no Mar Egeu: Cnossos, o palácio-cidade, que no mundo antigo se deu a conhecer não só pela superioridade marítima e comercial, mas também pela lenda transformada

³¹ Vários tipos de labirintos têm aparecido na civilização ocidental desde seus primórdios, e cada um traz um desafio à nossa inteligência, que nos impulsiona a decifrar suas intrincadas passagens. O professor Augusto Sarrocchi revisa esses diversos labirintos e assinala que o primeiro deles surgiu na Babilônia, mas tratava-se de um labirinto de leis e estatutos, redigido no Código de Hamurabi, ditado entre 2350-1750 a.C. Outro labirinto cultural surgiu em Assíria (1890-860 a.C.), na biblioteca de Assurbanipal. A biblioteca era formada por milhares de pequenas tábuas cuneiformes, que ainda guardam mistérios e segredos em trabalhados códigos lingüísticos. Nesse Império Assírio também se encontrava um dos primeiros edificadores de labirintos, Sargon, que – segundo Sarrocchi – construiu um edifício magnífico e se perdeu nele para sempre. “La biblioteca constituye un símbolo laberíntico en que cada libro es otra galería del laberinto que puede ser considerado como un laberinto al estilo griego, pero también un laberinto de círculos concéntricos donde no hay salida.” O labirinto mais conhecido é o criado por Dédalo, que para Sarrocchi simboliza que “del laberinto de la vida salimos volando en alas de la imaginación, de la fantasía, de los sueños, o de la muerte representada por un ángel que lleva al hombre en sus brazos”. Na Idade Média, as construções labirínticas se transformam em mosteiros e catedrais com complicados corredores e estreitas passagens, que simbolizariam o difícil caminho, cheio de sofrimento, que conduz à vida eterna simbolizariam também as confusões do homem ante as tentações do demônio. Explica Sarrocchi que o emblema do labirinto foi muito usado pelos arquitetos medievais. Criavam labirintos em forma de cruz, conhecidos na Itália como “nó de Salomão”, observados também na decoração céltica, germânica e romana, em que se integra o duplo simbolismo da cruz e do labirinto, que é finalmente compreendido como o “emblema da divina inescrutabilidade”. Umberto Eco explica, no *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, que há três tipos de labirinto: o grego, o maneirista e o rizoma. O primeiro é o mais simples, está constituído por muitas galerias que levam a um centro, à grande sala onde está o Minotauro, da qual, graças ao fio de Ariadne, é possível achar a saída. O labirinto maneirista se revela como uma espécie de árvore, uma estrutura com raízes e muitas passagens sem saída; existe apenas uma saída, que só com o fio de Ariadne se pode encontrar. Já o labirinto chamado rizoma (extraído por Eco do conceito utilizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari) simboliza a rede. No rizoma cada rua pode conectar-se com qualquer outra, não há centro nem periferia, nem saída, porque ele é potencialmente infinito, como o espaço da conjectura. Cfr: Umberto Eco. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 46 – 47. Sarrocchi também indica que na Renascença existia um tipo de labirinto místico, em que o corpo era visto como uma prisão, que impedia o voo do espírito; o homem místico se sentia um prisioneiro da matéria. Já no Barroco e no Rococó, os labirintos foram desenhados em complicados jardins, que simbolizam a paródia da vida, em que o homem vive em um labirinto lúdico, representando as diversões humanas frente a seus perigos. Dessa visão do labirinto lúdico surge a visão de Borges, que vê no xadrez o símbolo da luta primigênia humana entre o bem e o mal e sua condição de ser inferior frente às forças superiores, a da natureza e a divina. “Los hombres son piezas y peones que no saben que alguien los gobierna desde afuera. El tablero es el mundo, los jugadores son los secretos dioses que se disputan el triunfo; pero esta relación bélica está en distintos planos: incluso los dioses son piezas de un tablero que un dios mayor está jugando y no sólo el hombre sino Dios mismo, es una pieza del laberíntico ajedrez.” No Romantismo volta a idéia da prisão, o homem se sente prisioneiro da sociedade convencional, mas também surge, com os relatos folclóricos dos irmãos Grimm, a idéia do bosque como labirinto, especialmente no conto *Hansel e Gretel*, onde o fio de Ariadne se transforma nas migalhas de pão. Mas estas acabam sendo comidas pelos pássaros e Hansel e Gretel ficam presos na casa da bruxa – que surge então como uma nova leitura do Minotauro. Já no Naturalismo, o homem é prisioneiro e vítima do entorno, da natureza. No Existencialismo, é prisioneiro de si mesmo, ficando preso às situações extremas. Na era contemporânea o labirinto está associado à grande rede de informática que pode capturar o homem no labirinto virtual de informações. Ver: Augusto Sarrocchi. “El Laberinto y la Literatura”. Em: Revista Signos, Vol. 31, nº 43-44, Valparaíso, 1998, pp. 114-120.

em mito de ser um intrincado labirinto. Cnossos transcendeu a história da humanidade como uma das cidades mais antigas da Europa, e herdeira da civilização babilônica e egípcia. Mas esse passado histórico só foi perfilado e formalizado por Tucídides, repousando praticamente, na história moderna, como uma cidade meramente mítica; como uma cidade do folclore grego. Até que dois arqueólogos contemporâneos decidiram, no século XIX, recolher essa tradição oral e comprovar sua existência no campo científico³². Seguindo o exemplo do alemão Heinrich Schliemann, que, após estudar os épicos de Homero, se entregou à árdua tarefa de encontrar a mítica cidade de Tróia e os vestígios da civilização micênica, Minos Kolakairinos e Arthur Evans fizeram com que Cnossos se desprendesse da tradição oral e entrasse na realidade arqueológica.

Em 1878, o arqueólogo grego Minos Kolakairinos iniciou escavações no Monte Kephala (ou Promontório), descobrindo uma construção retangular que, em sua ala oeste, abrigava um depósito de vasos de cerâmica, conhecidos como *pithoi*. Esta seria a primeira descoberta sobre a existência de Cnossos³³. Kolakairinos teve de interromper suas pesquisas ante o risco de que o Império Turco – que, na época, dominava Creta – confiscasse qualquer descoberta valiosa. Mas as notícias sobre Cnossos tinham despertado o interesse de vários países, começando assim uma frenética disputa para descobrir os tesouros da antiga cidade. Países como França e Alemanha tentaram continuar com os trabalhos, mas foi a Inglaterra que ganhou a contenda.

Em 1894, o arqueólogo inglês Sir Arthur Evans iniciou novas escavações no Monte Kephala e, desde então, as revelações não pararam. Trinta anos depois de sua primeira visita a Creta, Evans lembraria: “*Explorei o sítio do palácio de Minos em 1894 (...). Assim que lancei os olhos pelo local, senti que era muito importante, pois estava no centro de todas as lendas da Grécia Antiga.*”³⁴

Evans e Schliemann romperam com o cânon histórico-científico de sua época, na qual a euforia pelas descobertas e cientificidade da história não dava margem para

³² O único indício encontrado datava de 1586. O italiano Onorio Belli encontrou no Monte Kephala (ou Promontório) diversas moedas com a inscrição *Knosion* ou sua abreviação, *Knos*, na frente, e em seu verso uma representação do labirinto. Mas Belli tinha descartado a possibilidade de existência da antiga cidade, devido a alguns escritos de Plínio, que assegurava que não restara nada de Cnossos e seu labirinto. Parecia que Cnossos estava condenada aos relatos mitológicos. No entanto, três séculos mais tarde, foi confirmada sua existência.

³³ Em 1900, Kolakairinos editou suas anotações sobre seus descobrimentos e revelou que no Monte Kephala se encontrava o mítico palácio do rei Minos. Ver: Joseph A. MacGillivray. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a Arqueologia de um Mito*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 119.

³⁴ In: *Ibidem*, pp. 154-155.

acreditar na veracidade dos relatos de Homero ou nos mitos de Cnossos. E tanto Schliemann quanto Evans trabalharam com os textos literários para descobrir as duas civilizações, a micênica e a minóica. Dava a impressão de que a literatura primitiva era a própria história científica do mundo antigo, o que gerou certo ceticismo na segunda metade do século XIX; os historiadores não toleravam muito que tais arqueólogos levassem a sério os escritos literários do mundo helênico. Apesar da resistência, o outrora mito de Cnossos lentamente foi se transformando em realidade ante os olhos atônitos do mundo moderno.

Creta, o antigo *berço de Zeus*³⁵, ia revelando a estrutura incomum de sua principal cidade palaciana e seus tesouros³⁶, demonstrando ao descrente homem de fim de século que o labirinto não existiu apenas nos relatos da Antigüidade; ele se manteve oculto sob as ruínas de um passado glorioso, envolvendo uma das dinastias mais fortes do mundo grego antigo, a dinastia minóica³⁷.

O Palácio de Cnossos: O Mito Transformado em Realidade

Em 1900, Evans e sua equipe retomaram as escavações no vale de Cnossos e iniciaram a ansiada reconstrução do palácio, após seis anos de tensa espera – causada pelas fortes lutas internas, seja pela independência de Creta das forças turcas, seja pela guerra civil entre muçulmanos e cristãos.

Segundo as novas escavações de Evans, a cidade palaciana teria sido construída por volta do século XIV a.C. Estava edificada em torno de um pátio interior, abrigando cerca de 400 salões, entre aposentos, câmaras, corredores, escadas e varandas

³⁵ Hesíodo, na *Teogonia* (454 - 492), conta que a caverna de Psicro, em Licto (uma rica cidade de Creta), era identificada como o local de nascimento do deus grego *Zeus Labrandeus* (Zeus lavrador), um de seus cultos mais primitivos. E onde foi encontrado o símbolo do deus, o duplo machado. Cf. Ibid., pp. 174, 188. A referência de Creta ser o “berço de Zeus” também é feita pelo poeta Ovídio em seu livro *Metamorfose*. Ali, Ovídio latiniza o nome do deus grego para Júpiter. (*Metamorfose*. Livro VIII, 99).

³⁶ Um elemento desses tesouros, que para Evans confirmava a existência do palácio minóico, era um anel de ouro, que tinha uma imagem cinzelada parecida a um santuário de pedra, o que Evans interpretava da seguinte forma: “*O deus invocado por ritual (...) é visto descendendo sobre um obelisco sagrado (...), um Betel*”. Vide Joseph MacGillivray. *Op. Cit.*, p.151.

³⁷ Já nos poemas épicos de Homero encontramos informação sobre a linhagem e superioridade da dinastia minóica. Na *Iliada*, por exemplo, no Canto XIII, Idomeneo, neto de Minos, adverte ao troiano Deífobo que sua linhagem descende do poderoso Zeus: “*Deífobo! Já que tanto te vanglorias, não te parece que é uma boa compensação ter matado três, por um que perdemos? Venha, homem admirável, ponha-se na frente e veja quem é este descendente de Zeus que aqui está; porque Zeus engendrou Minos, protetor de Creta, Minos foi pai do exímio Deucalião, e deste nasci eu, que reino sobre muitos homens na vasta Creta, e vim nas naves para ser uma praga para você, para seu pai e para o resto dos troianos*”. (Homero, *Iliada*, Canto XIII, 446).

envidraçadas³⁸. Entre as descobertas da equipe de Evans está a “sala do banho real”, presumivelmente da rainha, que evidenciava um luxo impensável para aquele tempo. Nas paredes, diversos afrescos mostravam os costumes da época. Também foi encontrado um depósito de tabletes de argila em uma das salas do palácio. Tais tabletes continham uma escrita que para todos era desconhecida.

Mas uma das mais notáveis descobertas foi a de um afresco que ilustrava, segundo Evans, o salão de dança (*choros*) que Dédalo teria construído para a princesa Ariadne.³⁹ Interessante é pontuar que o *choros* estava traçado como os meandros do próprio labirinto, o que comprova que o mito descrito por Homero tinha algo de veracidade.

O responsável por tal prodígio arquitetônico deu ao mundo ocidental uma das primeiras imagens – e evidências materiais – do labirinto, que nasceu justamente nesses becos e sinuosidades que caracterizavam o edifício.

O arqueólogo J. MacGillivray nos resume as descobertas de Evans:

Evans descobrira tudo o que esperara em um único e mesmo lugar, no Monte Kephala (...). Havia o Labirinto de Dédalo, construído para abrigar o sinistro Minotauro; o Palácio do rei Minos; o templo principal dedicado ao culto do pilar e da árvore sagrada; e os arquivos para atestar o nível de ocupação dos habitantes, os primeiros burocratas da Europa. Ele encontrara não apenas as provas para suas antigas teorias, mas também uma representação pintada do prédio em seu auge, além de retratos dos próprios habitantes, uma gente bastante cosmopolita, aliás, e bem ao seu gosto. O ano de 1900 foi crucial na carreira do explorador, que, agora, juntava-se a Schliemann como um dos grandes arquitetos do passado Egeu⁴⁰.

³⁸ O palácio cobria uma superfície de 170 por 156 metros e em algumas partes chegava a ter quatro andares. Mas, na ala oriental, os andares superiores ficavam em um nível mais baixo do que o pátio interno, seguindo a ladeira do terreno. Ver: W. Schneider. Op. Cit., p. 78.

³⁹ Versos da *Iliada* contam tal prodígio. Hefesto fez um escudo para proteger Aquiles, e uma das imagens nele gravadas era a pista de dança de Ariadne. “[Hefesto] O ilustre manco de ambos os pés fez uma dança como a que Dédalo concebeu na vasta Cnossos como presente para Ariadne, a das lindas tranças. Mancebos e donzelas de rico dote, com as mãos dadas, divertiam-se dançando: as moças levavam vestidos de sutil linho e bonitas grinaldas, e aqueles, túnicas bem tecidas e algo brilhantes, como lustradas com óleo, e sabres de ouro suspensos por correias prateadas. Algumas vezes movendo os destros pés davam voltas circulares com a mesma facilidade com que o ceramista, sentando-se, aplica sua mão ao torno e o prova para ver se corre, e em outras ocasiões se colocavam em fileiras e dançavam separadamente. Muita gente rodeava o baile e se deliciavam em contemplá-lo. Entre eles um divino aedo cantava, acompanhando-se com a cítara; e assim que se ouvia o prelúdio, dois saltadores faziam piruetas no meio da multidão”. (Homero, *Iliada*, Canto XVIII, 590-593).

⁴⁰ J. MacGillivray. Op. Cit., p. 243.

Outro fator que se destaca nas descobertas feitas em Cnossos é o que aponta o historiador alemão W. Schneider: a ausência de muralhas ao redor do castelo-cidade, o que era *sui generis* naqueles tempos. A explicação é que o labirinto funcionava como um meio de garantir a segurança da cidade, algo impensável para a época. Assim, a cidade de Cnossos era, na verdade, uma fortaleza, que também era resguardada pelo poderio naval do rei Minos – um dos primeiros no mundo ocidental a erigir uma civilização baseada na *talassocracia*, isto é, na supremacia marítima⁴¹. De fato, acredita-se que esse tempo de esplendor e paz devia-se ao extermínio dos piratas, que eram uma das principais ameaças à soberania de um território⁴². Segundo relatos de Tucídides, o rei Minos teria controlado a região graças a sua estratégia de construir colônias nos territórios conquistados, instalando seus próprios filhos como chefes. Deste modo, a dinastia cresceu por todo o Mar Egeu e o continente heleno⁴³.

Origem de Labirinto

Outra descoberta notável que permitiu aos arqueólogos decifrar tábuas, cerâmicas e monumentos de Cnossos, revelando com isso alguns antecedentes e costumes dos cretenses do segundo milênio a.C., foi a da nova escrita⁴⁴, que junto com ajudar a desvendar os mistérios dos primeiros gregos, permitiu ir desvendando o mistério da origem da palavra labirinto, que como o revelam as argilas descobertas em Creta, a denominação estava associada a uma divindade feminina. Segundo o etruscólogo e poeta italiano Angelo di Mario, um dos primeiros vestígios da palavra “labirinto” é anterior à escritura cretense linear A (*circa* 1800 a.C.), trata-se do Disco de

⁴¹ O poeta latino Ovídio reforça em seus versos a fama e o poderio que ostentava o rei cretense. “*Minos prepara a guerra e, além de ser poderoso por sua tropa e sua frota, é sobretudo fortíssimo por sua ira de pai, pois busca vingar com justas armas o assassinato de Androgeu. Mas antes ele quer ganhar forças aliadas para a guerra e, com sua veloz frota, base de seu poder, singra os mares*” (*Metamorfose*. Livro VII, 456-460).

⁴² Segundo Ovídio, o rei Minos agia como um pirata que assaltava as costas do mundo grego. “*Entretanto, Minos saqueia as costas dos Léleges, e prova seu potencial bélico contra a cidade de Alcátos, onde reina Niso*” (*Metamorfose*, Livro VIII, 6-8).

⁴³ Assim nos fala Tucídides sobre este poderoso rei cretense: “Minos é a mais antiga personagem que a tradição conhece a ter possuído uma frota e conquistado o domínio do mar hoje grego. (...) Trabalhou com vista a purgar o mar de piratas, a fim de melhor garantir a chegada dos impostos que lançava nesses lugares distantes.” (Tucídides, I, 4).

⁴⁴ Até os descobrimentos do arqueólogo inglês acreditava-se que a escrita grega provinha apenas do indo-europeu, mas, com a reconstrução que Evans fez da cidade de Cnossos, surgiram documentos de três escritas anteriores: a hieroglífica ou pictográfica, a linear A e a linear B. Esta última só foi decifrada em 1953, pelos arqueólogos ingleses M. Ventris y J. Chadwick. Vide : Julio Mangas. Op. Cit., pp., 18-20. E Marie-Claire Amouretti e Françoise Ruzé. Op. Cit., p. 40-41.

Festós (*Phaistos*), descoberto em 1908, pelo arqueólogo italiano Luigi Pernier, no palácio de Festós, na zona de Hagia Triada, ao sul de Creta. Uma das inscrições que mais chama atenção no disco é a denominação de uma figura divina, em que se lê a construção *dapuritojo potinija*, traduzida como “O Labirinto da Senhora”, sendo, segundo di Mario, a inscrição *dapurito* o equivalente a labirinto⁴⁵. Por outro lado, segundo Julio Woscoboinik, a palavra labirinto proveria de “*labrys*” ou “duplo machado” associado a *Zeus labrandeus* e ao signo “tau”, que aparece entre os cornos do boi e o touro⁴⁶. Mas para o hispanista e pesquisador Augusto Sarrocchi, o termo labirinto provém do egípcio, de certo edifício construído pelo Faraó Amenebrat III, da XII dinastia (*circa* 1872 a. C.), que mandou erigir seu palácio-necrópole para viver eternamente, junto aos deuses. A necrópole, construída como uma pirâmide de tijolo de pedras esculpidas, era chamada de *LAPI/RO/HUNT* (Templo à Entrada do lago), daí, segundo Sarrocchi, surge a raiz do nome grego *Labirinthos*⁴⁷.

Ocaso Cretense

Sem dúvida a era minóica foi a época dourada dos cretenses, mas a segurança e o esplendor da cidade acabaram drasticamente por volta de 1400 a.C.⁴⁸, período em que se crê que um violento terremoto acabou com a supremacia de Cnossos na ilha e no

⁴⁵ Angelo di Mario. *Radice Monossilabica – Disco de Festo*. Em: Il Symposiacus, ano 33, nº4, Bisceglie, outubro-novembro, 2003.

⁴⁶ Julio Woscoboinik. *El Secreto de Borges*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p.103.

⁴⁷ Augusto Sarrocchi explica que a necrópole do faraó egípcio “era un dédalo del cual era imposible salir sin guía, compuesto de miles de habitaciones cuadradas, (...) comunicándose entre sí por estrechos corredores. Se dividía en dos pisos, uno de ellos subterráneo, y parece que las habitaciones de ambos se correspondían. Borges toma esta idea de laberinto especular en *Los Teólogos*, donde la secta los especulares entabla una relación estrecha e inversa entre tierra y cielo. El laberinto estaba situado al este del lago Moeris, frente a la antigua Crocodilópolis. También se llamó laberinto de Arsinoe, cuando Crocodilópolis recibió este nombre, y por último se le llamó ‘Casa de Carón’. Heródoto alaba esta construcción por sobre los edificios griegos y aún sobre las pirámides. Las cámaras superiores estaban adornadas de esculturas, y la pirámide donde yacía el fundador estaba en el centro de las salas hipóstilas. A imitación de éste construyeron los griegos el de Creta, que según Plinio no llegaba a la centésima parte de la grandeza del egipcio.” Augusto Sarrocchi. Op. Cit., p. 113-114. Sarrocchi cita a obra de Plínio. *Historia Natural*. Vol.II. p. 260.

⁴⁸ O historiador Lewis Mumford assinala que Creta representava para os antigos helenos uma “outra Atlântida”, pois, subitamente, “desapareceu no mar”. Só restaria a lembrança do poderio do rei Minos, que acabaria se transformando em um ideal de Estado militar e político. Pois os “núcleos micênicos (...) recaíram numa forma urbana mais primitiva. O desenvolvimento de Creta foi assombroso para o mundo Ocidental: os cretenses criaram um alfabeto e uma escrita (a Linear A, por volta de 650 a. C.), a moeda cunhada, um sistema legislativo e de tributação, em suma, os cretenses foram capazes de criar um Estado moderno inserido na Antiguidade. Cfr. Lewis Mumford. *A Cidade na História*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp.139-140.

mundo helênico⁴⁹. Séculos mais tarde, sobre suas ruínas, instalou-se uma nova população, talvez a dórica⁵⁰, que descobriu, com fascínio, o outrora magnífico palácio, de estrutura sem igual para esses novos gregos. Estes ilhéus foram os encarregados de tecer as riquíssimas histórias criadas ao redor das ruínas do singular edifício, em uma tentativa de preencher os vazios deixados até então pela História⁵¹. Esse imaginário – que pretendia costurar a história do passado – foi o que deu vida ao mítico labirinto do Minotauro, assim como à figura heróica de Teseu e ao fio mágico da providencial Ariadne, e a obsessão de Evans tentou comprovar tudo isso em uma época dissociada de mitos e lendas.

Na segunda metade do século XX dá-se a conhecer a verdadeira história da civilização cretense, e algumas teses começam a circular pelo mundo científico, como a de que, com o aparecimento da dinastia minóica, teria acabado a organização comunal primitiva e surgido então a propriedade privada e a diferença de classes. E, principalmente, foi reconhecida a existência de uma tradição matriarcal.

Matriarcado na Creta Antiga

Novos descobrimentos de sepulturas e construções mostravam que os cretenses tinham uma religião centrada na devoção à figura feminina. Isto também explicaria a importância que teve a figura da rainha no palácio de Cnossos, como sua representante na terra, supomos. O que estaria refletido também na distribuição de seus aposentos do palácio e nos diversos murais que adornavam suas paredes, os que ostentavam a riqueza e a superioridade da monarca⁵². Isto também faz pensar que a mulher tinha uma

⁴⁹ Acredita-se, porém, que o palácio de Cnossos teve um colapso anterior a 1400 a.C., presumivelmente também causado por um terremoto. E, sobre suas ruínas, a dinastia minóica teria fundado seu reino e dominado toda a ilha. Neste segundo período de Cnossos, tal dinastia teria intensificado sua estrutura sinuosa para transformá-lo no labirinto-palácio, que passaria à história como o labirinto do Minotauro. Vide: Marie-Claire Amouretti e Françoise Ruzé. *O Mundo Grego Antigo. Dos Palácios de Creta à Conquista de Roma*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 41. Mas há historiadores, como o espanhol Julio Mangas, que acreditam que a queda de Cnossos pode estar relacionada com algum golpe de estado, perpetrado talvez pela expansão do poderio Micênico. Ver: Julio Mangas. *Textos para La Historia Antigua de Grecia*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 23.

⁵⁰ Cf. J. MacGillivray. Op. Cit., p. 168.

⁵¹ Ciência que só começara a tomar corpo graças a Tucídides e Heródoto, no século V a.C. Antes disso, os gregos mantinham vagas lembranças de um passado remoto, que não merecia um grande interesse científico, a não ser o interesse do próprio folclore que o manteve pairando por séculos entre muitos e variados mitos e lendas, de difícil precisão para o novo historiador, surgido na Atenas do Século de Ouro.

⁵² Um dos achados de Evans foi o anel de Isotapa, que mostrava uma deusa sendo reverenciada por um homem, o que evidenciava que a arte minóica relegava a figura masculina à mera adoração e à

condição de predomínio na sociedade de Cnossos⁵³. Assim mesmo, se pode constatar, graças aos escritos de Evans e suas observações dos afrescos, que a rainha tinha autoridade tanto no plano religioso quanto no plano político, embora Evans guardasse certo ceticismo a respeito⁵⁴.

Por outro lado, eram bem conhecidas, no mundo antigo, as leis atribuídas ao rei Minos, que, agrupadas no *Código Legal de Gorytna*⁵⁵, validavam a supremacia feminina, pelo menos na questão da linhagem⁵⁶. Este código legal – o mais antigo da Europa – visava principalmente promover a justiça, os direitos dos cidadãos e o direito de herança por ascendência materna⁵⁷.

A Religião Cretense: Réia e Ariadne

Para Evans, o Culto da Deusa-Mãe em Cnossos estava representado pela figura de Réia, que na mitologia grega era a mãe de Zeus e sua salvadora. Conta Hesíodo (*Teogonia*, 454-492) que o deus Cronos, furioso com o destino que Gaia e Urano lhe anunciaram – o de morrer nas mãos de um filho seu –, pegava os filhos gerados por sua

mortalidade. Segundo as pesquisas de Evans, o homem raramente ascendia de sua condição de sacerdote, relegando sua função à vida cotidiana, que girava ao redor da Deusa-Mãe. Ver: J. MacGillivray. Op. Cit., pp. 250- 251, 306- 307.

⁵³ Segundo MacGillivray, Evans descobriu na Sala do Trono uma série de afrescos onde se revelava a importância feminina, especialmente na arte de montar touros, ou *taurokhatapsia*, e na detenção do poder. Um segundo afresco revela uma cena religiosa decisiva que Evans interpretou como o elo com o Culto Micênico à Deusa-Mãe. Era o “*protótipo das antigas Cibele e Réia (a esposa mítica de Cronos e mãe de Zeus), e aqui está a figura, impressa em argila pela chanfradura de um anel de ouro, gravada bem no centro e acima de uma cena, com dois leões e um homem, que, claramente, é subserviente. Ninguém pode negar a sua posição de superioridade, e o cajado que ela porta verticalmente diante de si, à esquerda, não deixa dúvidas de seu poder*”. Vide: Ibid., p. 250.

⁵⁴ Evans reconheceu, em seu momento, a existência de um forte matriarcado, mas não podia aceitar a idéia de que as mulheres dominaram aquela civilização. No entanto, seus principais achados evidenciavam a preeminência feminina, especialmente na questão do poder, o que faz pensar até na possibilidade de que o famoso rei Minos fosse, na verdade, uma rainha. A tese do poderio feminino em Creta ainda está em discussão, mas é evidente a sua importância para a compreensão da história cretense e, principalmente, para a compreensão da vida na antiga Cnossos. Cfr. Ibidem, p. 307.

⁵⁵ Descoberto por Evans e sua equipe em 1884. Ver: Ibidem, p. 116.

⁵⁶ Isto foi constatado por Heródoto, em certa passagem da *História*, em que nos mostra como a cultura matrilinear cretense se desenvolvia: “*Eles se fazem chamar pelo sobrenome de suas mães, e não pelo de seus pais. (...) historia-se a sua genealogia do lado materno e menciona-se a ascendência feminina. Se uma mulher de condição livre se une a um escravo, os filhos são considerados bem-nascidos; mas se um homem de condição livre, seja ele o primeiro entre todos, tem uma mulher estrangeira ou uma concubina, os filhos são privados da condição de homens livres.*” (*História*, I, 173).

⁵⁷ Segundo Evans, “*as mães administrariam os bens em nome de suas filhas*”, validando com isso a tese de que a cultura cretense provinha de uma primitiva organização matriarcal. In: J. Gillivray. Op. Cit., p. 116.

esposa Réia e os devorava. Réia, angustiada pelo futuro de Zeus, apelou para seus pais, que a ajudaram a salvá-lo. Assim, Gaia, antes que Cronos visse, ajudou Réia a dar à luz e levou Zeus para uma caverna em Licto, onde o alimentou e dele cuidou. E, para enganar Cronos, envolveu uma pedra em panos, aparentando ser Zeus recém nascido; Cronos não duvidou do plano e engoliu a pedra, vomitando depois todos os seus filhos⁵⁸. O pequeno Zeus já nascia abençoado com a vida e com o poder.

A caverna de Licto, cidade próxima a Cnossos, transformou-se para os cretenses na pedra fundamental, ou “centro do mundo”, onde se realiza o ato de fundação cosmogônico. Ali nasceu Zeus. Assim, a ilha de Creta representa o início da nova vida, prometida por Zeus aos mortais. Um lugar profano, como Licto, transformou-se em um lugar sagrado e os cretenses tinham conhecimento disso. Daí que seu rei mais poderoso fosse filho do grande deus⁵⁹.

Apesar da supremacia do culto de Zeus no mundo antigo, em Creta o culto a Réia foi – finalmente – mais forte, pois ela era considerada o símbolo da fertilidade. Era a Deusa-Mãe, já que lhes dava a segurança para singrar os mares e aproveitar suas riquezas, assim como as da terra. Graças à devoção por essa figura feminina, eles garantiam o sustento em sua primitiva agricultura.

A Deusa-Mãe era o começo e o fim da vida, daí que se acreditasse em uma eterna ressurreição da natureza. Ao mesmo tempo, os cretenses acreditavam no princípio gerador masculino, representado no culto ao touro, símbolo da força viril. O touro sempre acompanhava a Deusa-Mãe na arte minóica. Podemos supor então que a explicação, no mito do labirinto, da união entre Pasífae e o touro branco de Poseidon repouse na renovação e confirmação da *hierogamia* inicial entre a Deusa-Mãe e o touro sagrado.

Evans descobriu em 1903, no que chamou de “Santuário Central” do palácio de Cnossos, duas estátuas feitas de ouro e pedras preciosas, dedicadas ao culto da Deusa-Mãe. “*Os corpos de três serpentes enroscavam-se em seus braços e cintura, com as cabeças em sua cinta, a mão direita (faltava a esquerda) e uma tiara alta coroavam sua*

⁵⁸ A pedra vomitada por Cronos transformou-se em uma pedra sagrada (em uma *hierofania*) para as futuras culturas helênicas, tanto que, nos tempos das escavações de Kolakairinos e Evans, eles notaram que as mulheres jovens de Creta portavam uma pedra (ou *baetylos*) que chamavam de “pedra de leite” e a usavam como amuleto de grande poder, para proteger seus filhos e, inclusive, a fertilidade no caso das que ainda não eram mães. Ver: Ibidem, pp. 162, 284.

⁵⁹ Para aprofundar-se mais no tema de *hierofania* e do ato de fundação cosmogônico, consulte-se: Mircea Eliade. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992, pp. 17-29.

cabeça”⁶⁰. A *Deusa Serpente* foi restaurada por Evans e Bagge, que a colocaram junto a uma segunda estátua feminina, de menor tamanho, supostamente de uma devota da deusa. Esta *Devota Feminina* (sem a cabeça e o braço esquerdo) segurava um pedaço de cordão trançado na mão direita levantada. Cordão que nos permite divagar e, talvez, associá-lo ao mágico fio da princesa Ariadne, que o entregou a Teseu para salvar sua vida.

A deusa serpente foi identificada por Evans como uma deusa da natureza, “*de quem Ariadnê Aphroditê é uma transformação posterior*”⁶¹. Ele acreditava firmemente que Ariadne era a encarnação da deusa primitiva de Creta.

Interessante é resgatar a idéia de Eliade, que acreditava que a deusa serpente (no mundo arcaico) correspondia à “senhora do caos”. Ela dominou as águas das profundezas (dos infernos) e permitiu o ato de Criação⁶². Assim Ariadne ganha outra conotação, como a geradora de vida⁶³ e forma no mundo primitivo. Podemos pensar então que ela é a representante do ato primordial de pôr ordem no caos; ela é a repetição do ato cosmogônico em Creta. Daí sua importância e relacionamento com o *choros* e o labirinto, pois Ariadne foi a escolhida para atualizar o *illo tempore*.

Por outro lado, o filólogo alemão A. Fick, em 1905, publicou o livro *Vorgriechische Ortsnamen* (Nomes de Lugares pré-Gregos)⁶⁴, onde admite que Pasífae (filha de Helio e mãe de Ariadne e do Minotauro) é o símbolo da lua. Seu nome significa “a toda brilhante” e “a brilhante sobre tudo”, ganhando assim conotação divina primordial⁶⁵. Portanto, poderíamos considerar que Pasífae era reconhecida pelos minóicos como um símbolo a mais da fertilidade, enquanto Ariadne, como símbolo da luz, era considerada a “senhora do labirinto”, a dominadora do Caos, a salvadora de

⁶⁰ J. MacGillivray. Op. Cit., p. 270.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Mircea Eliade. Op. Cit., 1992, p. 28.

⁶³ O escritor e poeta Magalhães de Azeredo faz uma nova leitura do mito de Ariadne, no começo do século XX, indicando que a princesa de Creta, ao buscar a morte após o abandono de Teseu, encontrou a fonte da vida: “*Nas ondas do Arquipélago, onde buscavas a morte, encontrei o esquecimento do teu mal, e uma nova, imperecível juventude. O breve sono nas profundezas do mar amargo te ensinou a doçura da vida, e do elemento fecundo ressurgiste trazendo-a, sempre viçosa nos séculos. Do abismo, a que te lanças mulher desesperada, voltaste mulher e deusa triunfante. Tu és a guarda solícita e piedosa dos nossos labirintos...*” In: Carlos Magalhães de Azeredo. *Ariadne*. Rio de Janeiro, Editora Leite Ribeiro, 1922, p. 9.

⁶⁴ J. MacGillivray. Op. Cit., p. 284.

⁶⁵ Fick acreditava também que o Minotauro representava o Sol. Segundo esta tese, poderíamos pensar que, na concepção da Creta Antiga, Pasífae enquanto Lua seria filha do Sol, mas ao mesmo tempo é a progenitora, porque no mito ela é a mãe do Minotauro. Assim, a figura de Pasífae revela-se como um ser dual e *aporético*; ela é o *aporema* do nascimento do astro luminoso, ela lhe dá a vida e nasce dele.

Teseu e a ligação entre o profano e o sagrado. Contudo, Ariadne será para os minóicos o símbolo do Amor. Ela, que na mitologia grega é considerada a formadora do herói, é a mulher que ama e cujo amor é abandonado na ilha de Naxos. Ariadne, a que sofre pela ausência do amado, é abençoada com o amor de Dionísio e, pela graça de Zeus, a princesa de Cnossos adquire a imortalidade e a juventude eterna⁶⁶, transformando-se assim na primeira Deusa do Amor do Ocidente, que para os futuros helênicos estará representada na formosa deusa Afrodite.

Os Prodígios por trás do Labirinto

O elemento detonador que dá vida ao mito do labirinto de Cnossos é a traição de Minos ante Poseidon. Reza a lenda, segundo Apolodoro (*Biblioteca*, 3.1.3)⁶⁷, que o rei Minos (filho de Zeus e Europa) para governar Creta, precisou convencer seus opositores que ele tinha a graça dos deuses. Para demonstrar isso, pediu ao senhor dos mares um sinal para saber se contava com sua graça. O deus aceitou, com compromisso de Minos de sacrificar o sinal em sua honra. Assim, Poseidon fez surgir das águas um formoso touro branco que maravilhou toda a cidade. Era tal sua formosura, que Minos não conseguiu sacrificar o animal, faltando assim com sua palavra. Poseidon, com raiva pela afronta cometida, decidiu vingar-se do filho de Zeus, enfeitando a rainha de Cnossos. Foi então que a rainha caiu na cilada do deus, apaixonando-se perdidamente pelo touro. (*Biblioteca*, 3.1.4) Desesperada por esse arrebatado amor, Pasífae procurou um habilidoso arquiteto ateniense, Dédalo, para que a ajudasse a satisfazer seus desejos amorosos com o touro. Dédalo construiu uma vaca de madeira revestida de couro para que a rainha se unisse ao touro. Foi dessa estranha *hierogamia* que nasceu Asterion, o Minotauro, metade touro e metade homem (*Biblioteca*, 3.1.4)⁶⁸. O rei Minos,

⁶⁶ Pois, para Magalhães de Azeredo: “(...) aos seres de estirpe divina é reservado o privilégio de não perder nenhum dos atributos da mocidade. Por mais que se prolongue a existência, eu imagino como te terá divertido e te divertirá a descoberta incessante de novos labirintos, por onde, com o teu fio inexaurível nos dedos, caminhas sem receio de extraviar-te, parando onde te apraz para ver e ouvir cousas novas”. In: Magalhães de Azeredo. Op Cit., p. 10.

⁶⁷ Ver: Apolodoro. *The Library*. London: Harvard University Press, William Heinemann Ltd., 1921, p. 305.

⁶⁸ Esta descrição também é encontrada no livro de Plutarco, *Vida de Teseu*, onde o poeta latino faz menção a Eurípides, que descrevia “o monstro de biforme aspecto, nascido touro e homem com misturados membros.” (*Vida de Teseu*, 31)

enfurecido, mandou Dédalo construir uma prisão para o monstro⁶⁹. O inventor arquitetou o edifício mais tortuoso que pôde imaginar⁷⁰. Versos de Ovídio mencionam tal prodígio, mostrando como o gênio de Dédalo já é por si só de uma complexidade labiríntica:

Dédalo, famosíssimo por sua perícia na arte da construção, realiza a obra, emaranha os pontos de referência e induz ao erro os olhos com as revoltas de múltiplas passagens. Tal como o frigio Meandro brinca com suas límpidas águas, e com ziguezagueante curso flui e reflui, e (...) arrasta umas águas sem rumo certo, assim Dédalo inunda de rodeios as inúmeras passagens, e mal pôde ele mesmo voltar ao umbral: tão grande é a cilada daquele edifício (Metamorfose, Livro VIII, 162-168).

Narra Plutarco, em *Vida de Teseu* (XV-XVII), que o rei Minos, tendo notícias de que seu filho Andrógeo havia sido morto à traição em Ática, decidiu começar a guerra. Mas Atenas não estava em condições de se defender, havia sido atingida por “uma força superior” que causara esterilidade e peste em toda a cidade. Ante tal situação, o rei ateniense Egeu consultou o oráculo, que lhe ordenou de imediato a reconciliação com o rei cretense. Deste modo, o povo ateniense acalmaria a cólera divina e seria libertado dos castigos olímpicos. Egeu, então, enviou mensageiros rogando a Minos que não fizesse a guerra. Em troca, eles enviariam a cada nove anos, como tributo, sete mancebos e sete donzelas, que seriam dados como alimento para o Minotauro.

As fábulas trágicas nos dão a entender que [os jovens] eram no Labirinto despedaçados pelo Minotauro, ou que, perdidos em seus rodeios, e não podendo encontrar a saída, ali pereciam. (Vida de Teseu, 28-30)

⁶⁹ Cabe mencionar o relato de Borges, “La casa de Asterión”, que narra a vida do minotauro em um lugar que era considerado por todos uma prisão, mas para ele, Asterión, filho da rainha de Creta, era um refúgio. O labirinto de Creta era o “lar” do filho renegado, rejeitado por todos na ilha. Asterión brincava com sua imaginação para que os dias não fossem fadigosos; um desses jogos se tratava de imaginar que era visitado e que ele por fim poderia mostrar sua morada. No entanto, “cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrenté las manos. (...) Uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llgaría mi redentor. desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mo oído alcanza todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Como será mi redentor?” Finalmente, chega o redentor e diz para Ariadna: “El Minotauro apenas se defendió.” Ver: Jorge Luis Borges. “La Casa de Asterión”. Em: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957, pp. 67-70.

⁷⁰ Benjamin Abdala Júnior remete à tradição, segundo a qual Dédalo é a imagem do criador que cai na cilada de sua invenção. Dédalo, castigado por Minos, é encerrado com seu filho Ícaro no labirinto, onde faz as asas de cera para escapar da “prisão histórica e psicológica” que ele próprio tinha construído para aprisionar o Minotauro. Ver: Benjamin Abdala Júnior. *De Vóos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editora, 2003, p. 15.

Chegado o grande ano (ou seja, completados os nove anos), o jovem Teseu, filho de Egeu, escolheu ser parte do novo tributo de Atenas, a fim de acabar com a ira divina e acalmar a população ateniense, que não via com bons olhos que o príncipe ilegítimo⁷¹ de Egeu não participasse do sorteio. Ancorando em Creta com o restante dos jovens, e antes de entrar no labirinto, a princesa de Cnossos entrega-lhe um novelo de fios⁷², feito pelo engenhoso Dédalo, para achar o caminho de saída do labirinto. Ariadne apaixonara-se perdidamente por Teseu e, querendo salvar sua vida, fornece-lhe um meio de escapar. Assim, o herói ateniense entrou no labirinto com sua “linha luminosa”, encontrou o Minotauro e o matou. Saiu do labirinto e fez a dança dos Grous.

*Dançou com os outros mancebos um baile,
que se diz que ainda conservam os Délíos,
e é uma representação dos rodeios e saídas
do Labirinto, que se executa a um certo som
com enlaces e desenlaces por aquela forma
(Vida de Teseu, XXI).*

Segundo Eliade, como as danças eram sagradas para o mundo arcaico, elas imitavam algum modelo arquetípico de divindade. Assim, repetiam os movimentos de animais totêmicos, como no caso de Teseu, que dançou a famosa dança dos Grous, aves que se movem de modo tortuoso, tal como as sinuosidades do labirinto. Ao imitar os grous, Teseu está atualizando a divindade tutelar para agradecer e, ao mesmo tempo, manter sua astúcia e força⁷³.

Já Homero lembrava (*Iliada*, Canto XVIII), de modo indireto, que no labirinto se produzia uma dança ritual, no espaço que ele identifica como *choros* e que Dédalo construiu para Ariadne. Não seria estranho considerar, então, que o *choros* e o labirinto fossem complemento de um lugar sagrado, onde se celebrava, com danças, a deidade da cidade. Então, não seria errôneo acreditar que tanto Dédalo como Ariadne estavam

⁷¹ Lembremos que Teseu, filho de Etra e Egeu, só depois de levantar a pedra (sagrada) que cobria as jóias deixadas por seu pai para sua mãe muito antes de ele nascer, viajou a Atenas para conhecer seu pai. Medéia, que tinha se casado com Egeu, não gostou da presença do valoroso Teseu e persuadiu seu marido a envenená-lo com uma poção. Quando Egeu lhe estendeu a taça com o veneno, descobriu sua espada; era a espada que ele mesmo tinha posto sob a pedra, junto às jóias. (*Vida de Teseu*, II-IX)

⁷² Segundo Junito de Souza Brandão, outras versões do mito assinalam que Ariadne deu para Teseu uma coroa luminosa feita por Hefesto. Ver: Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega III*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p.163.

⁷³ Ver: M. Eliade. Op. Cit., 1992, p. 34. A dança equivale, neste caso, a uma espécie de amuleto após o triunfo contra o Minotauro.

vinculados nessa dança sagrada, já que o mito do labirinto em si estaria articulado como um ritual. Tal suposição é validada por Mircea Eliade, que atribui às danças um caráter de “ritual de passagem”, um rito que transporta do profano ao sagrado. As danças rituais confirmam ou repetem o ato cosmogônico de fundação, o ato da Criação. Elas são sagradas por si; são arquétipos de origem extra-humana. Eliade nos explica que: “*Cada uma das danças foi criada in illo tempore, no período mítico, por um ancestral, um animal totêmico, um deus ou um herói. (...) Uma dança sempre imita um gesto arquetípico ou comemora um momento mítico. Em suma, ela é uma repetição, e, conseqüentemente, uma reatualização, de illud tempus, ‘daqueles dias’*”⁷⁴.

Finalmente, Teseu raptou Ariadne, para depois abandoná-la na ilha de Naxos. Ovídio, com pena da maltratada Ariadne, conta-nos sua sorte:

E uma vez que, com a ajuda de uma jovem, a difícil porta, que jamais antes cruzou ninguém duas vezes, foi encontrada rebobinando o fio, num instante o filho de Egeu raptou a filha de Minos, partiu rumo ao Dia e naquela praia abandonou, cruel, sua companheira. Desamparada e lastimosa estava ela quando acudiu Liber a abraçá-la e socorrê-la, e para que brilhara com um astro sempiterno, retirou-lhe a coroa da cabeça e enviou-a [a coroa] ao céu. (Metamorfose, VIII, 170-179).

No entanto, Plutarco também faz referência a outra versão do mito, à versão de Filácoro, que não acreditava na existência do Minotauro. Sua teoria consistia em que Minos celebrava combates solenes em memória de seu filho Andrógeu. O Labirinto era apenas uma prisão para guardar o troféu: os sete moços e as sete donzelas. Troféu que seria entregue ao ganhador dos combates. Conta Filácoro que se destacava entre os cretenses um general chamado Tauro, que despertava a admiração de todos; ele era o favorito para ganhar a contenda. Mas Minos o olhava com desconfiança, pois tinha suspeitas de que Tauro tinha uma relação amorosa com sua esposa, Pasífae. Assim pontualiza Plutarco sobre esta versão do mito:

Era o costume em Creta que também as mulheres presenciassem os combates, e assistindo a este, Ariadne se apaixonou à primeira vista de Teseu, e se maravilhou ao ver que vencida a todos. Contenta também Minos com que houvesse

⁷⁴ M. Eliade. Op. Cit., 1992, pp. 33-34.

vencido e humilhado Tauro, entregou a Teseu os mancebos, e levantou o tributo a Atenas” (Vida de Teseu, 32-37).

Finalmente, Plutarco, citando a Cleidemos, narra que Dédalo fugiu de Creta e Minos foi atrás dele, mas morreu na perseguição (na Sicília). Deucalião, querendo vingar a morte de seu pai, exigiu que os atenienses devolvessem Dédalo, mas Teseu, negando o pedido, aproveitou a ocasião para invadir a ilha⁷⁵. Nela, batalhou com Deucalião nas portas do labirinto e o matou. Ariadne, assumindo sua posição de autoridade, encarregou-se de terminar com a guerra entre ambas as cidades e fez um tratado em que se decretava a amizade entre Cnossos e Atenas, com juramento de não voltar mais à guerra.

Para concluir este breve estudo do mito do labirinto de Cnossos é importante lembrar que o labirinto, como observa Eliade, representa também a transposição do profano ao sagrado.⁷⁶ O labirinto, sem dúvida, estava ligado a um ritual de passagem; a um ato sagrado que reatualiza o vínculo com a divindade⁷⁷. Assim, seus caminhos sinuosos representam as dificuldades que existem para alcançar o “centro do mundo”, o *omphalos*⁷⁸, que é a aspiração de todo “indivíduo” do mundo arcaico, para assim poder

⁷⁵ Teseu, graças ao contato que teve com a civilização minóica, percebeu a importância que a cidade do labirinto tinha para o governo de Minos, pois Cnossos funcionava não só como fortaleza, mas também como residência dos ilhéus, albergando camponeses, pescadores, aristocratas, sacerdotes ou militares. Todos eles encontravam na cidade seu refúgio e seu sustento. Deste modo, Mumford destaca que a cidade, desde seus primórdios, estimula a “cooperação e a unificação”, pois ela em si é um ponto de união, especialmente para os helenos, que se caracterizaram por sua ativa participação na vida urbana e por sua preocupação em melhorá-la. Assim, a cidade de Cnossos começou então, sem seus habitantes saberem, uma incipiente democratização das funções e dos direitos civis, que séculos mais tarde Atenas se encarregaria de desenvolver e sistematizar. Ver: L. Mumford. Op. Cit., pp. 135, 139, 141.

⁷⁶ M. Eliade. Op. Cit., 1992, p. 27.

⁷⁷ A atualização do compromisso com a divindade também se pode encontrar no conto de Borges “Os dois reis e os dois labirintos”, onde vemos como o labirinto para um dos personagens é a possibilidade de salvação (o vínculo com o sagrado) e para o outro é a condenação (a morte). Borges narra a história do rei da Babilônia, que mandou construir “*un laberinto tan complejo y sutil que los más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban, se perdían*”. O rei dos árabes visitou o reino da Babilônia e o rei babilônio insistiu para que ele penetrasse no labirinto, para burlar-se de sua simplicidade. O rei dos árabes se perdeu no edifício: “*Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía un laberinto mejor y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día*.” Chegado o tempo, o rei da Babilônia foi feito prisioneiro pelo rei da Arábia e levado até seu reino, onde o amarrou e o levou ao deserto: “*En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que veden el paso*.” Em seguida, desamarrou-o e abandonou-o na metade do deserto, onde morreu de fome e sede. “*La gloria sea con aquel que no muere*.” Ver: Jorge Luis Borges. “Los dos reyes y los dos laberintos”. Em: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957, pp. 135-136.

⁷⁸ Mircea Eliade. Op. Cit., 1992, p. 24.

realizar-se como “ser humano” – pois, para os homens pré-modernos, a existência e a realidade só estavam nas mãos dos deuses e consagrar-se ante eles era o que garantia a própria vida. O sagrado era considerado o real; o profano, porém, era o falso, o irreal e, por isso, inexistente no plano das formas da Criação; vale dizer, o profano era o caos. Daí que o trânsito pelo labirinto estivesse relacionado com o encontro de si mesmo, do *self*, isto é, o centro do ser. “Chegar ao centro equivale a uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente.”⁷⁹ Que é, basicamente, chegar à própria alma. Pois o homem, fazendo uso do livre arbítrio, não faz mais que criar uma cadeia de labirintos, que produzem sua constante perda de si mesmo, a perda consciente de sua alma. Tal como o concebe Borges, que vê o labirinto como uma forma de abarcar o infinito. Mas o homem se perde nessa busca, porque o infinito não se aprisiona no espaço (concebido como labirinto), em vez disso, o infinito eterniza o espaço, assim como o tempo.⁸⁰ Pois o tempo e o espaço traduzem a impossibilidade de compreender o infinito, produzindo o caos dos paradoxos e aporias.

O labirinto viria a representar para a cultura grega, e neste caso específico para os cretenses, a dificuldade de conciliar o Uno e o Múltiplo⁸¹. A literatura resgata esse dilema arcaico e o traduz no mito, que obriga o herói Teseu a escolher entre vários caminhos, mas apenas um o levará até sua salvação. Contudo, a tensão da escolha é mitigada graças ao fio mágico de Ariadne, sinal que o homem cretense tinha para

⁷⁹ M. Eliade. Op. Cit., 1992, p. 27.

⁸⁰ Para a ensaísta Mireya Camurati, a presença do eterno e o infinito é uma das reflexões que mais tem chamado a atenção do escritor argentino. Tanto que em 1936 publicou a “História da Eternidade”, texto que pretende descobrir o sentido do eterno e do tempo e das relações do sujeito com tais fatores. Borges estipula que o tempo se manifesta de um modo circular, produzindo uma “repetição cíclica infinita” ou “regressão infinita”, baseado no “eterno retorno” de Nietzsche, que não supõe um retrocesso, e sim um “avanço” para o ponto de partida (ou começo do tempo). Vide: Mireya Camurati. “Borges, Dunne y la Regresión Infinita”. Em: Revista Iberoamericana, n.º 141, Pensilvânia, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, outubro-dezembro, 1987, pp. 925-927.

⁸¹ Jean-Pierre Vernant explica que o homem homérico não possuía uma visão de unidade real, ele não tinha profundidade psicológica, guiava-se pelos impulsos, “por inspirações sentidas como divinas, de qualquer modo estranhas a si mesmo e a seus atos, até o homem grego da idade clássica”, que o homem logra descobrir sua dimensão interior, o distanciamento com relação ao corpo, a unificação das forças psicológicas, o surgimento do indivíduo ou, pelo menos, de certos valores ligados ao indivíduo como tal. Para Vernant houve uma evolução na forma como o homem percebia e compreendia seu entorno. O homem anterior à idade clássica tinha uma visão comunitária de sua vida, ele pertencia a uma pluralidade de seres e se sentia parte de um mundo sensível (natureza), enquanto que na era clássica, especialmente com o pensamento de Parmênides, o homem começou a tomar consciência de si mesmo, do Ser, a ter a capacidade de compreender o uno em si mesmo. Parmênides descobriu que o Ser não só pertencia à natureza, como também pertencia ao *logos*, ao entendimento. O ser quando alcança a compreensão do *logos*, alcança a razão. Parmênides criou uma nova noção de Ser: designa-o como objeto inteligível do *logos* e lhe outorga o entendimento. Ver: Jean-Pierre Vernant. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 19, 270, 470-472.

validar seu vínculo com o sagrado⁸². A possibilidade de escolha é uma descoberta dos cretenses – a capacidade de eleger, mas também de conhecer-se, de alcançar a própria alma.

O labirinto, como templo, como prisão e, principalmente, como desafio ao entendimento humano⁸³, não podia dissociar-se da presença sagrada, representada por Ariadne. Ela se transformou no elo direto entre o sagrado e o profano; a princesa de Cnossos, com seu infinito amor, moldou o herói e, graças a ele, a cidade de Cnossos foi libertada desse resquício de caos tortuoso e seus habitantes conseguiram alcançar o centro de seu próprio mundo. Conquistaram a própria existência em um sentido extraterreno. Pois Ariadne finalmente recompôs, “*através da diversidade dos casos, a unidade da alma*”⁸⁴.

Dédalo e Ariadne representam a força humana que é capaz de transformar a matéria informe em Criação, pois o primeiro, através da matéria profana, fez atos cosmogônicos (o *choros* e o labirinto); e a segunda, por meio do amor, consagrou a vida dos homens mortais; sacrificou sua felicidade por Teseu e, como fruto desse sofrimento, conquistou o amor de Dionísio, com quem formou uma nova aliança entre os deuses e os homens; uma nova união entre o Céu e a Terra. Era a promessa da renovação para os homens, filhos da Criação. A *hierogamia* de Ariadne e Dionísio⁸⁵ garantia assim – para o mundo pré-helênico – a fertilidade da terra, pois “*o mundo é regenerado toda vez que a hierogamia é imitada, isto é, sempre que se consuma a união matrimonial. (...) O casamento regenera o ano, e, conseqüentemente, confere fecundidade, riqueza e felicidade*”⁸⁶.

⁸² “*Que teria sido dos homens sem ti? — pergunta-se Magalhães de Azeredo — Em labirintos vivem eles sempre; em alguns em que a sorte os enreda, em muitos mais que eles próprios traçam (...). Disseras que na sua concepção da existência se refletem as circunvoluções maravilhosas dos seus cérebros... Nem a mais absoluta certeza de uma ruína inevitável os curaria dessa mania dos labirintos (...), fabricados, ao parecer, adrede, para tirar à gente toda idéia de rumo e de espaço, em lugares que seriam, de si mesmos, planos e fáceis como palmas de mão abertas. Mas aí estás tu, bela moça amiga (...), com tua bondade zelosa. E aqueles que dóceis, de olhos fechados, se entregam à guarda dos teus braços, tu suavemente os reconduzes para a trégua, curta ou longa, do claro sol e das estradas claras...*” In: Magalhães de Azeredo. Op. Cit., p. 10.

⁸³ Também podemos compreender o labirinto como a possibilidade de “aprisionar o infinito”. Para Jorge Luis Borges a impossibilidade de abarcar o infinito e o eterno se transforma em um perigo de “extraviar-se na metafísica”. Ver: Mireya Camurati. Op. Cit., p. 925.

⁸⁴ Magalhães de Azeredo. Op. Cit., p. 11.

⁸⁵ Nietzsche compreendia a união entre o deus e a princesa de Creta como a realização do Eterno Retorno, que simbolizava a afirmação da vida e do ser que vive; e dessa realização da vida, dessa *hierogamia*, surgirá, para o filósofo alemão, o super-homem ou super-herói, o filho de Ariadne e Dionísio. In: Gilles Deleuze. Op. Cit., p. 23.

⁸⁶ Mircea Eliade. Op. Cit., 1992, p. 32.

3.- A Cidade Profana como Labirinto

As cidades pré-modernas tinham como principal característica estar estabelecidas em algum lugar sagrado, isto é, em algum símbolo do Centro. Pois a cidade era concebida no mundo arcaico como uma repetição do ato cosmogônico de fundação. Por isso, Cnossos, como cidade do labirinto, representava o lugar do encontro com o centro da criação. De fato, toda Creta era considerada um santuário, por ser o “berço de Zeus”, mas a cidade de Cnossos destacou-se por possuir o templo sinuoso de oferendas aos deuses (labirinto). Entretanto, o que acontece com as cidades que se caracterizam por suas sinuosidades intermináveis e carecem por completo do adjetivo sagrado?

A partir da revolução industrial, a cidade se transformou no cenário predileto para experimentar o labirinto. Antes, as florestas, os mosteiros e os castelos tinham sido os lugares de extravio e de encontro ao mesmo tempo. A partir de 1820, as cidades assumiram as novas características do labirinto: experiências de conhecimento e contemplação, mas sem perder sua condição de extravio, como entendia Jorge Luis Borges, que afirmava que o labirinto era o “símbolo de perplexidade, (...) do estar perdido na vida”⁸⁷. Assim, as cidades modernas (e as pós-modernas)⁸⁸ se transformam em experiências labirínticas por definição. A experiência do labirinto permite ao cidadão conhecer a natureza de sua cidade, transformando-se em uma experiência cognitiva e reflexiva. O cidadão moderno, qual Teseu desvendando os mistérios do labirinto, interna-se na cidade para descobrir seus segredos e suas belezas. Mas a cidade também pode se revelar um verdadeiro Minotauro capaz de devorar aos que entram em

⁸⁷ In: Roberto Alifano. *Coversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1985, p. 210.

⁸⁸ Compreendendo aqui por pós-moderno o conceito utilizado por Bernardo Subercaseaux, de atmosfera de negação ou desencanto a respeito de esquemas passados. Também corresponde a uma atmosfera de mudança de fim de século, vale dizer, uma perspectiva de trânsito ou de “dobradiça entre um século e outro”. “El registro postmoderno expresa una situación mundial nueva, en que las fronteras culturales ya no coinciden con las fronteras políticas y en que esta dicotomía no puede, por ende, ser concebida en términos maniqueos”. Cfr.: Bernardo Subercaseaux. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de Hermenéutica Cultural*. Santiago: Documentas, Ceneqa, Cesoc, 1991, pp. 311-312. Também considero o conceito de Linda Hutcheon, que entende por pós-moderno “uma força problematizadora em nossa cultura atual [que] levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado).” Hutcheon também afirma que a arte pós-moderna, que é intensamente auto-reflexiva e paródica, “procura afirmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico”. O pós-moderno se caracteriza pelo “problemático confronto entre a história e a metaficção”. Ver: Linda Hutcheon. Op. Cit., pp. 12-13,15.

seus domínios⁸⁹. Assim, o habitante pode desorientar-se em uma cidade labirinto, alcançando nessa experiência de extravio um estado de conhecimento ou ser devorado pela confusão do labirinto urbano. Para Augusto Sarrocchi o labirinto citadino na realidade contemporânea adquire ainda mais força, pois as grandes cidades são absolutamente labirínticas, e o homem se refugia nos bairros que se transformam em labirintos conhecidos. “La grandeza de la ciudad no sólo pierde al hombre sino que también le provoca la sensación de pequeñez y de angustia”, que só com a ajuda do fio de Ariadne conseguiria escapar⁹⁰.

Embora os labirintos modernos já não contenham o fio mágico de Ariadne, e sejam alheios a qualquer vestígio de “salvação”, eles permitem ter um novo modo de enxergar o lugar em que se habita, para encantar-se, evadir-se ou perder-se. Mas também existe o outro lado dos labirintos modernos, que aparece quando as cidades se transformam em mundos dessacralizados e perigosos, onde seus habitantes se anulam até perder suas opções de existência. Os habitantes desses labirintos não têm saídas reais e concretas; eles vegetam procurando as vias de escape e a única coisa que encontram é o caminho da solidão e o sofrimento. Habitantes presos no labirinto e presos em si mesmos, eles estão condenados a desejar sempre o que não são e o que não têm. No entanto, apesar dessa condição do homem moderno, os labirintos sempre oferecerão a possibilidade de conhecer e contemplar a beleza das formas citadinas.

Um dos relatos que conjugam as velhas características do labirinto citadino com as novas é a *nouvelle* do escritor chileno Ramón Díaz Etérovic, *La Ciudad está Triste*, publicada em 1987, nos últimos anos da mais penosa ditadura militar do país. Nesse cenário de violência e repressão, o autor cria uma personagem praticamente inédita para o panorama literário chileno: o detetive⁹¹ Heredia, o fiel amigo dos romances policiais, o constante pensador dos tempos em que vive e o antropólogo de sua cidade.

As aventuras de Heredia provocaram o renascimento do romance *noir* na narrativa chilena, como uma narrativa de testemunho ante as atrocidades cometidas

⁸⁹ Ver: Augusto Sarrocchi. Op. Cit., p. 115.

⁹⁰ Ibidem, p. 117.

⁹¹ Segundo Ana Maria Amar Sánchez, o único sujeito legal na narrativa policial do pós-golpe, na América do Sul, é o detetive, porque ele está ciente da ausência de justiça e do resguardo da ilegalidade pelo Estado, o que o impulsiona a querer restabelecer a justiça com as próprias mãos. Ver: Guillermo García Corales – Miriam Pino. *Poder y Crimen en la Narrativa Chilena Contemporánea – (Las novelas de Heredia)*. Santiago: Mosquito Editores, 2002, p. 61.

pelos deuses uniformizados e toda sua instituição de corrupção e abusos. Assim Díaz Etérovic nos explica o que o levou a escolher o gênero *noir*: “El deseo de testimoniar ciertas situaciones marginales existentes en mi país, creando el discurso de un antihéroe descreído, pero con la ética y el valor suficiente para mirar la realidad sin concesiones, para reflejar ese mundo que, al decir de Raymond Chandler en su célebre ensayo *El simple arte de matar*, ‘no es un mundo muy fragante, pero es el mundo en que vivimos’.”⁹² Deste modo, o autor nos põe num mundo que, embora seja ficcionalizado, nos permite reconhecer rapidamente sua procedência, como reflexo de um período histórico de rompimento para a sociedade chilena. A *nouvelle* de Díaz Etérovic apresenta um discurso que conjuga tanto o fictivo como o histórico, tal como o mito da cidade de Cnossos, mostrando-nos que o ato histórico e literário, pelo menos nestas duas cidades, viajam de mãos dadas.

A Experiência do Labirinto em *La Ciudad está Triste*

Díaz Etérovic nos situa, desde as primeiras linhas do texto, em uma densa atmosfera de frio e solidão para apresentar-nos Heredia, o detetive particular que enfrenta o submundo da cidade, dominada pelas forças do regime militar.

Na porta de seu escritório há uma placa com a inscrição “investigações legais”, dos tempos em que estudava leis e acreditava na efetividade da Justiça, mas agora Heredia sabe que a Justiça se move “*por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y del silencio*”⁹³. Certo dia triste, de inverno, chega ao escritório Marcela Rojas, uma desesperada jovem cuja irmã mais nova havia desaparecido. Parece um caso qualquer, e até Heredia pensa que não vale muito a pena investigá-lo, mas a falta de clientes e de dinheiro o obriga a dar-lhe certa atenção. Assim, como um Teseu às avessas – já não com o desejo de salvar seu povo, mas com o propósito de salvar a própria pele da rotina do desemprego –, ele aceita entrar no “labirinto”⁹⁴ de Marcela,

⁹² Palavras do escritor norte-americano Raymond Chandler, que Díaz Etérovic cita. In: “A propósito de Heredia y su mundo”. In: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., p. 11.

⁹³ Ramón Díaz Eterovic. *La Ciudad está Triste*. 2ª ed. Santiago: LOM, 2000, p. 10.

⁹⁴ Compreendendo neste caso por labirinto a concepção dada por Platão (*Eutidemo*, 219 b), como “*um tipo de raciocínio que, com a pretensão de levar a uma conclusão, acaba levando, na verdade, ao ponto de partida*”. Isto é, o raciocínio também se comporta às vezes como um obscuro labirinto, onde se corre o risco de extraviar-se na própria elucubração. Para o filósofo Giorgio Colli, Platão compreende que essa complexidade dialética leva a conflitos insolúveis. Por isso resulta interessante que Platão tenha sido um dos primeiros filósofos a considerar a significação do labirinto como parte de um processo racional

que o colocará no meio das sinuosidades citadinas para elucidar o mistério: onde está Beatriz Rojas? Não se sabe muito sobre ela, apenas que tinha um namorado nascido na Ilha San Aurelio, cursava medicina e tinha uma amiga chamada Teresa. Seu desaparecimento provoca de imediato uma série de andanças e revelações, durante as quais Marcela e Heredia vão desvendando, como se desenrolassem o fio da meada de Ariadne, a verdade sobre Beatriz. Mas não sem antes passar pelos “labirintos infernais”⁹⁵ da cidade que habitam. Uma cidade que na ficção é anônima, mas que lentamente vai-se revelando na mente do leitor como Santiago do Chile.

Marcela, também uma personagem inédita para a literatura chilena, representa um setor da sociedade desse país que se viu diretamente afetado pelas violações dos direitos humanos no regime militar, que se prolongaria de 1973 a 1989. Assim como Marcela, centenas de pessoas começaram a procurar seus familiares desaparecidos e a perceber que não teriam êxito em suas buscas⁹⁶. Marcela representa esse desespero pela falta de apoio do restante da sociedade, ao procurar por sua irmã, sem sucesso, em hospitais, necrotérios e na polícia, onde comprova que esta não se importava muito com os desaparecimentos, especialmente sob um regime em que continuamente tudo ia desaparecendo. E Heredia estava ciente disso, conhecia muito bem como atuavam as “forças da ordem”; definitivamente, a polícia estava mais interessada em manter suas mãos limpas do que em procurar por “desaparecidos”.

O detetive começa a investigação do caso Rojas de modo pusilânime, primeiro nas agências de viagens, para saber se a jovem tinha fugido com o suposto namorado, mas não, tudo indicava que Beatriz ainda estava na cidade. O segundo passo é procurar Teresa, que lhe fornece dados importantes, como o de que Beatriz guardava uns

inextrincável, dando desde essa perspectiva uma dimensão filosófica a um elemento tradicionalmente mítico e simbólico. Ver: G. Colli. *El Nacimiento de la Filosofía*. Trad. C. Manzano. Barcelona: Tusquest, 1994, p. 23.

⁹⁵ O escritor chileno Poli Délano analisa a figura de Marcela como o retrato de muitas mulheres que, procurando seus familiares desaparecidos, tiveram de perambular por “labirintos infernais de um regime desapiadado, que não duvidava em nada quando se tratava de silenciar as vozes opositoras”. Ver: Poli Délano. “Díaz Etérovic en la narrativa chilena actual”. Em: Punto Final, no. 396, Santiago, 30 de maio de 1997, p. 19.

⁹⁶ Augusto Sarrocchi assinala que o simbolismo do labirinto está associado a uma situação profundamente humana, à da busca, pois todo labirinto implica uma busca e a importância dessa busca determina a complexidade do labirinto. Esta relação da busca com o labirinto o transforma, sem dúvida, em um elemento motriz da literatura de todas as épocas pois a busca é essencial no homem. A busca por labirintos está presente desde as mais antigas manifestações literárias, desde a busca do objeto maravilhoso, a fonte da eterna juventude, a da pele do velo de ouro, passando pela busca do Santo Graal até chegar à busca da felicidade ou da superação de problemas existenciais. Ver: Augusto Sarrocchi. Op. Cit., p. 120.

documentos políticos, que pediu para serem destruídos. Deste modo, Heredia constata que não está ante um simples caso de desaparecimento. Logo descobre que Beatriz havia estado relacionada com Fernando Leppe, colega da faculdade, que abraçava a causa do partido proibido – o Comunista – e, poucos dias antes, tinha sido detido por policiais na própria faculdade, ou pelo menos era o que os jornais tinham dito. Mas Heredia sabia que a verdade era outra. “*Algo andaba mal y no tenía otra posibilidad que seguir revisando el gallinero hasta descubrir a la gallina de los huevos podridos.*”⁹⁷ O detetive se encontrava preso no labirinto da cidade. Labirinto em que já não se tratava de renovar os votos com os deuses, como em Cnossos, para achar a saída, e sim de enfrentar o medo de seus sombrios lugares e de alguns dos seus pavorosos habitantes, como os profissionais do Serviço Secreto de Segurança⁹⁸.

O labirinto se manifesta como elemento da fundamentação da imagem da cidade; cada personagem-habitante que nela mora deve seguir o percurso traçado pelas sinuosidades de suas ruas, seus bairros e seus espaços transitórios de evasão, como bares e cabarés. Para o detetive de Díaz Etérovic, o labirinto pauta em dois aspectos o cotidiano de seu personagem. Por um lado, em relação ao espaço e, por outro, em relação ao enigma de Beatriz, que reflete a instabilidade política da ditadura chilena.

O labirinto de *La Ciudad está Triste* está expresso no olhar cético de Heredia, que revela o sentimento de incerteza em que estava inserido o cidadão no meio do caos pós-golpe militar⁹⁹. Ele é ator e testemunha, ao mesmo tempo, da difícil experiência social da ditadura. Através de suas andanças pela cidade cercada, ele nos mostra a impotência e o abandono em que se encontravam seus habitantes simples, os que não podiam demonstrar nem pensar idéias contrárias ao regime. De alguma forma, o sistema autoritário anulava a capacidade de as pessoas se conhecerem e se comunicarem. Por

⁹⁷ *La Ciudad está Triste*, p. 32.

⁹⁸ Referência aos serviços de inteligência do regime e à polícia secreta da ditadura de Augusto Pinochet, o CNI e a DINA, respectivamente.

As referências à realidade histórica do período da ditadura militar feitas por Díaz Etérovic permearão o percurso da novela. Validando a tese de Hutcheon, que afirma que a cultura pós-moderna “usa e abusa” das convenções do discurso histórico, porque sabe que não existe outra opção; ela está sujeita ao devir da história, das tendências econômicas, das ideologias. A cultura pós-moderna está presa no labirinto do discurso histórico e o único que lhe resta fazer é “questioná-lo”, a partir do próprio processo histórico, para recontar sua própria história sob a ótica da literatura. Ver: Linda Hutcheon. Op. Cit., p. 15.

⁹⁹ Depois das guerras mundiais, gerou-se uma atmosfera de incerteza ante o devir humano. As verdades absolutas em que acreditava o homem tinham sido destruídas, e sua existência estava sendo ameaçada pelas lutas pelo controle do mundo. Nos anos 50 e 60 essa sensação de instabilidade mundial parecia irremediável. Surge nessa atmosfera de fragilidade humana, segundo Sarrocchi, a pós-modernidade, que derruba ainda mais os discursos tradicionais: “Por lo tanto el hombre se debate más aún en un mar de dudas y en una realidad que a mayor multiplicidad, a mayor cantidad de posibilidades de verdad, la siente como más laberíntica y sus laberintos son cada vez más existenciales.” Cfr. Augusto Sarrocchi. Op. Cit., p. 122.

isso, o personagem de Díaz Etérovic mostra que a realidade crua dos níveis sociais mais baixos, com sua carga de solidão – os personagens não têm condições de criar laços duradouros –, é a única realidade que se tem. Não existe (ou pelo menos não ainda) uma saída para esse labirinto de terror e extinção¹⁰⁰.

E Heredia tinha de aceitar que já estava preso nesse labirinto havia muito tempo. Afinal de contas, não era o único prisioneiro, a cidade também estava presa no labirinto; sua paisagem sempre evidenciava essa dor, essa frustração por não ser livre. A cidade de Heredia era uma cidade cinza e fria e ele compreendia bem essa tristeza cidadina – ambos, personagem e cidade, estavam amalgamados em um lento caminhar para um beco sem saída. “*Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, pensé y escupí al suelo mi pena.*”¹⁰¹ A única saída possível para Heredia era enfrentar o Minotauro, disfarçado de opressão, e enfrentar-se a si mesmo, como um homem sozinho e desencantado que só nos bares e na bebida encontrava algum refúgio. “*Era un ebrio con un caso que investigar, y aunque a nadie le importara, eso me hacía feliz.*”¹⁰² Assim como o fazia feliz uma boa leitura do gênero *noir* e ganhar apostando nos cavalos, vício que praticamente sustentava sua vida.

Segundo os professores Guillermo García Corales e Miriam Pino, o fato de não se preocupar muito com o lucro distingue Heredia de seus referentes norte-americanos, pois a motivação em seu trabalho não é econômica, mas ética, com um forte desejo de chegar à verdade dos fatos. “A Heredia no le interesa cobrar sus honorarios, sino que deja entrever que la falta del dinero complica las relaciones de poder y genera marginación social. En efecto, el supuesto descubrimiento de la verdad de un caso policial específico conduce a este investigador a otras tantas verdades como son la pobreza social y la falta de trabajo de la clase media-baja chilena.”¹⁰³

Sob esse ponto de vista, Heredia compreenderá os diversos dramas do entorno em que vive. Por isso, quando se depara com a única pessoa que lhe dá certo brilho à vida, sabe que está perdido num mundo de sordidez, como todos na cidade. Enquanto

¹⁰⁰ O poeta e acadêmico chileno Andrés Morales distingue dois períodos para a poesia chilena (e também para a narrativa): uma poesia anterior ao golpe militar (1970-1973), caracterizada por um discurso ideologizado, focado nos ideais do socialismo projetado por Salvador Allende. E uma poesia posterior ao golpe até a restauração da democracia (1973-1989), caracterizada por uma escrita de denúncia ante as violações dos direitos humanos. É uma escrita “tingida pelo medo, as sombras, a morte e uma sensação de desesperança e perdas.” Ver: Andrés Morales. “La poesía chilena pre y post golpe militar (1970-1989): una valoración a treinta años plazo”. Seminario. Santiago: Universidad Diego Portales, Agosto, 2003.

¹⁰¹ *La Ciudad está Triste*, p. 20.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ In: Guillermo García Corales – Pino. Op. Cit., p. 65.

esperava o resultado das corridas, o detetive viu Andrea dançando no “café de espetáculos”, típico da cidade. Foi então que reconheceu: “*Algo, en alguna parte de mi corazón, se estaba soltando.*”¹⁰⁴ Andrea, como tantas outras jovens, prostituía-se sem esperar muito da vida: “*Necesitaba un trabajo para vivir y lo único que había logrado era un poco de mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni influencias.*”¹⁰⁵ Os dois tinham se encontrado na fria solidão do cabaré, no vazio do dia-a-dia e na marginalidade da cidade; eles compreendiam que seu encontro ajudaria a anestesiar por algum tempo a pesada carga do isolamento e do desamor.

Seguindo pelos becos do labirinto, o detetive soube que Leppe tinha sido seqüestrado com uma jovem chamada América. Heredia concluiu então que América e Beatriz eram a mesma pessoa.

No momento em que o leitor descobre que América é, na verdade, Beatriz, é levado pela ótica do autor para além da história do desaparecimento de Beatriz. É levado para a história de todo o nosso continente, marcada pelo sofrimento com os excessos de governos ineficientes e injustos, desde a conquista até as ditaduras do século XX. Heredia também estava ciente dessa realidade; por muito pequeno que fosse seu perímetro, ele sabia que as injustiças estavam na ordem do dia, especialmente quando eram amparadas e justificadas pelo próprio governo. Por isso:

*El asunto me preocupaba. Intuí que era algo distinto a lo hecho hasta ese momento. La palabra política sonaba con frecuencia, y si bien es cierto que a mí esas cosas cada día me interesan menos, no por eso dejo de darme cuenta de lo que pasa a mi alrededor; y a veces cuando en el callejón mugriento donde vivo han muerto a alguien, por más que no lo quiera, tengo que aspirar el olor nauseabundo de los criminales.*¹⁰⁶

Se os labirintos de *illo tempore* convidavam a efetuar cerimônias para honrar os deuses sagrados, os labirintos deste “tempo de emergência”¹⁰⁷ obrigavam a rituais de sobrevivência em antros de baixo nível, para que os fiéis – utilizando o bálsamo removedor de decepções e tristezas (ou álcool) – continuassem suas andanças pelos intrincados lugares da cidade-labirinto, para render-se finalmente aos deuses profanos: a

¹⁰⁴ *La Ciudad está Triste*, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.32.

¹⁰⁷ Ramón Díaz Eterovic – Diego Muñoz. *Cuentos en Dictadura*. Prólogo. Santiago: LOM, 2003, p. 6.

violência, o medo e a morte. Esta última, considerada a matriarca desse Olimpo degradado.

O ritual de Heredia consistia em ir todas as noites ao bar “Zíngaro” para encontrar-se com seu amigo Pony Herrera, que era conhecido do mundo da hípica e tinha excelentes contatos nas rodas onde se moviam alguns dos agentes e colaboradores dos serviços secretos.

Pony Herrera assume um papel de importância na obra, por ser o informante clandestino do detetive – é a versão *criolla* para o clássico “secretário particular no gênero policial canônico”¹⁰⁸ –, e por isso ele simboliza também o fio de Ariadne, o fio que a cidade entrega a Heredia para que consiga descobrir o paradeiro da jovem Beatriz. Heredia, afinal, tem seus contatos para desvendar os mistérios do labirinto. Deste modo, o protagonista reúne seus trunfos para não fracassar em sua busca: por um lado, conta com a fonte marginal (Herrera); por outro, com a fonte legal (seu amigo detetive Dagoberto Solís).

O fio de Ariadne se manifesta em personagens-chave, como Marcela, que pede ao detetive que procure a irmã desaparecida. É Marcela que impulsiona o herói a entrar no labirinto da ditadura, dando início a um processo que resultará no esclarecimento do destino de Beatriz. Outra manifestação desse fio libertador pode ser vista em Andrea. A dançarina de cabaré reconforta o isolado Heredia, que nela descobre uma luz em meio à escuridão do labirinto da cidade triste. Andrea é a protetora desse Teseu atualizado. E, finalmente, temos os informantes, os contatos de Heredia, como Pony Herrera e o oficial Solís, que desafiam os serviços de inteligência do poder militar para descobrir pistas sobre o paradeiro de Beatriz. Esses personagens são adjuvantes do herói, para que este consiga decifrar o enigma da jovem desaparecida.

No percurso da *nouvelle*, Díaz Etérovic aproveita ferramentas da linguagem, como a alegoria, a metáfora e a ironia, para denunciar os abusos, a injustiça e a impunidade que caracterizaram as ações da ditadura. A metáfora aparece no texto, por exemplo, para estabelecer uma relação direta entre um bairro de Santiago e o poder militar. O autor faz um trocadilho com o bairro que o Heredia-narrador chama de

¹⁰⁸ Ver: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., p. 67.

Pronunciamento, para ironizar, ao mesmo tempo, um bairro de classe alta de Santiago, Providencia, e a denominação que os próprios militares deram ao golpe de 11 de setembro de 1973, que eles chamaram de “pronunciamento militar”.

O autor, que publicou *La Ciudad está Triste* em 1987, nos anos finais do regime militar (1973-1990), usa a alegoria, no discurso de Heredia, como reflexo do recurso da época de referir-se à ditadura de modo figurado. Assim o Heredia-narrador retrata a realidade na qual vive, forçado a ser imperceptível, anônimo, para não cair nas ciladas do touro que domina a cidade e impede a realização de seus habitantes, obrigados a não ser percebidos. Heredia nos diz: “[Busco] *dejar pasar otro día sin hacer mucho esfuerzo porque se note mi presencia. Ya hay demasiados en el ruedo que quieren matar al toro y muchos más que ni siquiera alcanzan a ubicarse en los asientos.*”¹⁰⁹

O touro, além de simbolizar no discurso de Heredia o poder autoritário militar que domina toda a cidade, é o elo com o Minotauro mitológico que ameaça o herói Teseu. No texto de Díaz Etérovic, o Minotauro-ditadura ameaça a vida de seus habitantes subjugados que, como Heredia, tentam sobreviver na escuridão da noite e na clandestinidade dos bares.

Na visão dos professores Guillermo García Corales e Miriam Pino, a narrativa pós-golpe militar se caracteriza pelo uso da alegoria: “No es casual la imposibilidad, deliberada o no, de huir de la alegoría en todas las producciones de esa etapa. La alegoría y la metáfora fundan un modo de decir lo que no se puede expresar de otra manera. En esta narración [de Díaz Etérovic], el cuerpo humano y cuerpo social conforman una sola anatomía susceptible de ser decodificada.”¹¹⁰ O corpo individual reflete as opressões sofridas pelo corpo social em *La Ciudad está Triste*. Ambos os corpos são inertes, sem vida, vítimas da ditadura.

Uma dessas vítimas foi Leppe. “*Encuentran cadáver en sitio abandonado*”¹¹¹, dizia uma nota num canto escondido da primeira página de um jornal popular, sem informar o nome da vítima. Ao ler a notícia, Heredia logo pensou em Leppe e telefonou para seu amigo “tira”, Solís, para confirmar sua intuição. Foi então ao local indicado e observou o corpo: Leppe tinha sido torturado e degolado.

Solís hizo una seña y me acerqué a ver el cadáver del muchacho. Dos hombres recorrieron la lona y no pude evitar

¹⁰⁹ *La Ciudad está Triste*, p. 9.

¹¹⁰ Ver: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., p. 69.

¹¹¹ *La Ciudad está Triste*, p. 37.

*una mueca de espanto. Estaba semidesnudo. Aún llevaba puesto los pantalones, pero sus pies y el torso se veían descubiertos. Una mancha de sangre a medio secar cubría su pecho y desde el vientre hasta el final del cuello lo atravesaba un tajo profundo (...) Sentí ganas de vomitar y sólo la presencia de Solís me contuvo.*¹¹²

Heredia sabia que ninguém diria a verdade, tanto a imprensa como os policiais dariam outra versão para o crime, e estes últimos não fariam nada a respeito. O detetive comprovava assim que estava sozinho contra Golias na missão de saber onde estava Beatriz. Mas para Heredia já não restava dúvida, Beatriz estava morta.

Guillermo García Corales e Miriam Pino destacam que a *nouvelle* de Díaz Etérovic retrata um drama até então pouco abordado: o das histórias privadas de famílias de desaparecidos políticos lançadas em busca de seus seres queridos. Além disso, aponta a problemática do corpo humano e do corpo social, porque nos cadáveres está inscrita a história da sociedade chilena, como explica o pesquisador argentino Nicolás Rosa: “El cadáver no responde al enigma de muerte sino que denuncia el enigma de la cultura, (...) es el resto de una historia individual y la suma de una historia colectiva.”¹¹³ Por isso, a descoberta do corpo de Leppe e de Beatriz simboliza o drama das famílias dos “desaparecidos”, que também se viram mutiladas e torturadas pelo regime militar.

Díaz Etérovic, não conformado em denunciar o acobertamento policial, põe seu personagem em xeque quando este é espancado por cinco agentes do Serviço de Segurança. “*Quienes dirigían la ciudad se reservaban el juego sucio entre las manos y no se necesitaba mucha imaginación para saber de donde provenía la violencia. El poder avasallaba la verdad y yo tendría que verme las caras con esse poder.*”¹¹⁴ O espancamento acabou provocando a epifania do personagem: ele devia chegar até o fim para saber o que tinha acontecido com Beatriz. Heredia sabia que a jovem estava morta, mas não podia desistir de esclarecer o crime nem de encontrar o corpo de Beatriz. Já não se tratava de seu trabalho como investigador privado, mas de uma questão de humanidade. Teria de enfrentar o Minotauro, nem que sua vida se visse malograda pelo desafio assumido.

¹¹² *La Ciudad está Triste*, p. 39.

¹¹³ Cit. in: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., p. 69.

¹¹⁴ *La Ciudad está Triste*, p. 37.

Heredia tinha dois caminhos a escolher: “*El primero, llamar a Marcela, decirle que todo había acabado y luego darme a los tragos hasta tener el coraje suficiente para mirar el espejo sin sentir nauseas. El segundo, seguir en la huella, a pesar de lo dicho por Solís y de la certeza de estar hundiéndome en un pozo negro.*”¹¹⁵ Mas ele já tinha dado sua palavra e queria acreditar que ela ainda valia. Não podia desistir de encontrar a verdade¹¹⁶, não podia decepcionar Marcela, se os próprios protetores da cidade já estavam se encarregando de decepcionar não apenas a ela, mas a todos os habitantes da cidade. Agora era uma questão de princípios; como afirma Díaz Etérovic, Heredia devia “hurgar en la mugre que suele esconderse bajo las alfombras del poder”¹¹⁷. E, por mais que Solís insistisse que deveria sair do problema, Heredia já não ia recuar, não era seu costume. Precisava acreditar que podia punir os criminosos¹¹⁸. Embora estivesse ciente de que: “*Estaba solo, en medio de una ciudad triste y hostil.*”¹¹⁹

O fio mágico para resolver o enigma de Beatriz está simbolizado no amigo de Heredia, Pony Herrera, que, graças a seus contatos na hípica, consegue rastrear os homens que tinham seqüestrado Leppe e Beatriz. “*El misterio dejaba de ser tal, y si lograba desenrollar la madeja descubierta por Pony Herrera, tendría más de algún bulto que entregar a Solís.*”¹²⁰

Mas Herrera não chegou a detalhar para Heredia o fio da meada, pois logo foi morto pelo serviço secreto no sujo banheiro do Zíngaro. Heredia o encontrou ali, sentado no vaso sanitário, ainda com o jornal das corridas na mão. “*El folletín de carreras llamó mi atención. Pony no era amigo de comprar ni menos guardar los*

¹¹⁵ *La Ciudad está Triste*, p. 43.

¹¹⁶ Para Nietzsche, o homem que tenta ser independente se aventura em um labirinto, multiplicando “até o infinito” os perigos que a vida traz consigo. Ele se extravia, se isola e se deixa arrastar por algum Minotauro oculto na caverna de sua consciência. Se esse homem se extinguísse, estaria tão longe da compreensão dos outros que estes nem se comoveriam. Seu caminho está traçado. Se sair derrotado, não terá nem a compaixão dos seres humanos. “E não está em seu poder voltar atrás!”. Cit. In: Luis Montiel. Op. Cit., p. 935. A tradução do trecho citado é minha.

Daí que o homem que pretende vencer o Minotauro não pode se render nunca ante os perigos do labirinto, ele não tem outra escolha, seu destino é acabar com o Minotauro.

¹¹⁷ In: García Corales e M. Pino. Op. Cit., p. 12.

¹¹⁸ Sem dúvida a personagem de Díaz Etérovic, inspirada nos clássicos das novelas policiais, apresenta em seu discurso os ideais em que acreditavam os escritores das gerações de 1950 e 1972, mas – em certa forma – também declara que esses ideais fracassaram pela imposição da força militar, o que trouxe uma pesada aura de desencanto pelas utopias validadas no governo socialista de Salvador Allende. A geração de Díaz Etérovic, chamada de geração NN ou dos anos 80, encarregou-se de derrubar as esperanças de um Chile mais justo, para denunciar as violações dos direitos humanos e as injustiças sociais. Cf. Andrés Morales. Op. Cit.

¹¹⁹ *La Ciudad está Triste*, p. 51.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 48.

programas. Decía que eso acarrearba mala suerte. Intuí que algo había querido decirme en su minuto final.”¹²¹

Esse era o fio mágico para o desfecho da obra. No papel estavam os nomes dos culpados e o local-chave: Maragaño, Beltrán e “La Candela”. *“Arranqué la hoja del programa hípico en la que Pony había escrito los nombres. Eran los naipes de reserva. A través de la ventana vi que la noche empezaba a cubrir la ciudad, y decidí que era la hora precisa para salir a corretear por los callejones.”*¹²²

Heredia se aproximava da verdade: interrogou Lavinia, prostituta da “Candela”, que Herrera chegou a mencionar, e por ela soube que Beatriz tinha sido torturada e morta na clínica clandestina do doutor Beltrán, tudo por ordem da cúpula do serviço secreto: Maragaño, um dos *“tipos que están con la mierda hasta el cuello y no se incomodan por ponerse encima un poco más. Bombas a políticos de oposición, degüellos, torturas a estudiantes y asesinatos de periodistas son sus ocupaciones favoritas”*¹²³.

Ainda ecoavam em Heredia as atrocidades que Maragaño e seu pessoal tinham feito, e não apenas com Beatriz, quando concluiu que na verdade não existia mistério nenhum: *“Todo no es más que un crimen, un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que revelan al culpable en la última página son para las novelas; en la realidad los asesinos ostentan sus culpas con luces de neón. Se conocen sus nombres y sus apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos.”*¹²⁴ Não passou muito tempo até que o detetive soubesse, pelos jornais, que tinham sido encontradas partes do corpo de uma jovem. Uns meninos, enquanto brincavam na beira do rio, se depararam com os restos de Beatriz. A crueza na linguagem de Díaz Etérovic nos evidencia como convivem nessa cidade sitiada inocentes, vítimas e culpados¹²⁵.

Las letras impresas me cayeron encima, (...) informándome del hallazgo de restos humanos en una localidad vecina. La nota señalaba a un grupo de niños que estaban jugando a la orilla del río y se vieron sorprendidos al cruzar con un tronco y una pierna que se estimaba pertenecían al cuerpo de una mujer

¹²¹ *La Ciudad está Triste*, p. 49.

¹²² *Ibidem*, p. 51.

¹²³ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹²⁵ As referências à realidade da história concreta do Chile na ditadura são pontuais e, não por acaso, um desses fatos foi a descoberta de muitos corpos no Rio Mapocho (que cruza a cidade de Santiago), cemitério clandestino nos tempos da repressão.

*joven. Asustados, los niños habían dado cuenta del descubrimiento a sus padres , y éstos a la policía que (...), se dedicaba, con la ayuda de bomberos, a sondear el río en busca de los trozos del cadáver que faltaban.*¹²⁶

Heredia, enfurecido, foi até o apartamento de Beltrán, para um acerto de contas e, antes de este ser morto – pelos próprios agentes do serviço secreto –, contou que “*Maragaño y sus hombres se extralimitaron con el castigo*”.

*No era la primera vez que [eso] ocurría. Primero estuvo lo de la muchacha que murió en la tortura y que para hacerla desaparecer la llenaron de explosivos y la hicieron volar al interior de una oficina pública, simulando que ella era parte de un fallido atentado extremista.*¹²⁷

Uma simulação desse tipo certamente também circularia na imprensa para subverter os fatos e explicar a morte de Beatriz, conclui Heredia. Pois a simulação era outra das artimanhas do regime militar, que sempre dava um jeito de manipular a verdade dos casos de “desaparecidos”. Daí que a informação que circulava pela cidade nunca fosse a verdadeira. É por isso que Díaz Etérovic não poupa esforços para denunciar como os meios de comunicação estavam obrigados a inventar notícias para não ser perseguidos pela máquina da ditadura; eles estavam obrigados a criar ficção. Assim, quando os restos de Beatriz aparecem, o autor faz finca-pé nesse duplo *standard* em que a imprensa se movia. Todos sabiam o que estava acontecendo, mas, para salvar suas próprias vidas, preferiam calar ou simular uma veracidade. Disse Solís: “*Inventaron una historia y mañana saldrá publicada en las primeras planas de todos los diarios. La muchacha necesitaba hacerse un aborto, ubicó a Beltrán y a éste le salió mal su intervención. El médico decidió hacerla desaparecer. Por su parte, la policía averiguó lo sucedido y al ir a detenerlo el doctor puso resistencia y mató a tres funcionarios antes de morir. ¡Bonita historia!*”¹²⁸

Quando Heredia consegue dar com o paradeiro de Maragaño, descobre que o labirinto havia esgotado as ciladas. O detetive irrompe no “Quatro dedos”, luxuoso prostíbulo do bairro *Pronunciamento*, onde se reunia a cúpula do serviço secreto, e

¹²⁶ *La Ciudad está Triste*, p. 55.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 67. O período ditatorial, definitivamente, foi muito pródigo em inventar histórias para explicar as centenas de mortes. O país só veio a conhecer mais precisamente o que ocorreu com os desaparecidos com a publicação de um informe oficial sobre torturas, em novembro de 2004.

inicia a *débâcle*. Heredia, como Teseu, estava sozinho contra o Minotauro, mas a mão amiga de seu autor o poupou da morte certa ao pôr em cena seu amigo Solís – que, sem sua insígnia da polícia de investigações, explode a base-prostíbulo¹²⁹ do Serviço Secreto de Segurança. E tudo se transforma em um inferno coberto de chamas.

Assim, o clímax da obra nos permite sonhar com o “fim do mundo”, com o fim do regime do terror; pois o fogo, como renovador do mundo, permite a instauração “de um mundo novo, livre da velhice, da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna”¹³⁰.

Com *La Ciudad está Triste*, Díaz Etérovic não apenas denuncia as atrocidades do governo militar, como também resgata a cidade de Santiago da inevitável passagem do tempo e das mudanças políticas e sociais; tanto a ditadura quanto o desenvolvimento econômico estavam transformando a cidade em um lugar ambíguo entre o passado *criollo* e a chegada do progresso. Daí sua preocupação em fazer o que ele chama de “memória urbana”¹³¹, para fixar na própria narrativa a Santiago de suas vivências. Heredia sempre contempla os lugares por onde perambula: suas casas, suas ruas, seus bairros e suas gentes, para poder fixá-los na lembrança. Pois o autor compreende que tudo é transitório, mas ainda assim, como um encantado romântico que vibra pela cidade que o acolheu, dedica toda sua vontade para mantê-la intacta em sua literatura. Esta é a razão principal para que Heredia deambule por lugares que estão sendo esquecidos, como o bairro de Mapocho, onde transcorre a história.

Assim descreve e explica Díaz Etérovic a cidade que habita seu herói, Heredia:

Vive en un departamento-oficina ubicado en un viejo barrio de Santiago, el de las proximidades del Mapocho, río que cruza la ciudad y que está rodeado de mercados, tiendas, bares, cabarets de mala muerte y oficinas públicas. Un barrio que tradicionalmente ha sido llamado el “barrio bravo” de Santiago, que obviamente no figura en los folletos de promoción turística, pero que en otra época – en los años 20 y 30 del siglo pasado – fue el alero bajo el cual se cobijó la bohemia literaria santiaguina, en bares y tabernas a las que concurrían Pablo Neruda, Juvencio Valle, Diego Muñoz, entre muchos escritores

¹²⁹ Não é de estranhar que Díaz Etérovic associe o serviço secreto a um prostíbulo, visto como um local de degradação humana. Assim, pelas reflexões de Heredia, sabemos que “*los que mandaban en la ciudad no escatimaban recursos para proteger a la vaca de ubres enormes de la que mamaban complacidos; y para eso usaban a un buen número de profesionales fanáticos y a otros tipos capaces de vender a sus madres por un par de billetes.*” Ver: *La Ciudad está Triste*, pp. 43-44.

¹³⁰ Cf. Mircea Eliade. Op. Cit., 1992, pp. 108-109.

¹³¹ Em entrevista concedida à Revista Cultura Urbana, Santiago, agosto de 2001.

que más tarde fueron referencias obligadas dentro de la literatura chilena. (...) El espacio que habita Heredia es arrabalero, y está lleno de atractivos, tanto por las historias que han acontecido y acontecen entre sus calles, como por los personajes que alberga. Su deambular por su barrio le permite desarrollar una visión muy particular sobre los espacios marginales de una ciudad como Santiago. Heredia, a pesar de los pesares, ama Santiago, sus tumultos, su gente y sus rincones.¹³²

A cidade que o autor retrata é a Santiago antiga que se situa entre o discurso político-social e o discurso histórico-cultural. É uma cidade testemunha e protagonista de muitos tempos, mas ainda conserva o encanto que deslumbrou o próprio autor, “mantém uma certa boêmia que não foi apagada pela modernidade”¹³³. Cada página de sua novela demonstra a intimidade que Heredia tem com essa cidade híbrida, metade ficção e metade realidade.

Díaz Etérovic observa que o homem vivendo numa ditadura deixa de habitar a superfície luminosa da terra, no limite com o céu, para perambular entre bares e ruas do submundo, sempre oculto entre as sombras da noite. Sempre tentando não ser notado, pois aquele que for detectado pela máquina destrutiva da ditadura sairá da proteção da escuridão, do subsolo do anonimato, para terminar como Leppe e Beatriz.

É nessa necessidade de permanecer como um homem clandestino que se manifesta o labirinto citadino fictivo, obrigando o detetive a se trasladar por ruelas, tabernas e bairros. Um dia Heredia está em seu escritório da rua *Bandera* 134; em outro, perambulando pelo Hipódromo da avenida *Independencia*, ou mesmo pelos bares do bairro de Mapocho – é a Santiago-labirinto que resiste ao esquecimento. Mas Heredia também é capaz de atravessar a fronteira dos “bairros baixos”, de sair por alguns momentos da clandestinidade, para chegar aos mundos da riqueza e da corrupção, representados pelo luxuoso bairro “Pronunciamento”. É por essas andanças que o leitor vai seguindo o percurso do labirinto em que atua o detetive, em busca da solução do enigma. Contudo, o leitor vai descobrindo também sua própria identificação com o

¹³² In: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., pp. 13-14.

¹³³ In: Entrevista à Revista Cultura Urbana, Santiago, agosto de 2001. A tradução do trecho citado é minha.

¹³⁴ Segundo Díaz Etérovic o edifício donde “viveria” Heredia está localizado exatamente na esquina das ruas Ailavillú e Bandera. In: Ibidem.

mundo de Heredia, pois reconhece nesse *habitat* seu próprio mundo, sua própria memória¹³⁵.

Heredia, ao desvendar o mistério do desaparecimento da jovem, desvenda ao mesmo tempo os mistérios de uma parte da cidade oculta para os que habitam os “bairros do esquecimento”. Mistérios ligados à injustiça, ao poder, à riqueza, mas, principalmente, ligados à baixeza humana. Assim, Díaz Etérovic faz uma comparação reveladora entre o bairro rico, ligado à máfia da ditadura, e o “bairro do esquecimento”, o pobre de aparência decadente, que apresenta mais dignidade do que o primeiro. Em seu retrato o autor plasmou a distinção nostálgica dos tempos idos, assim como a teimosia por mantê-la imutável diante da passagem do tempo.

Em *La Ciudad está Triste*, o autor também assume a voz daqueles que estavam emudecidos pela tirania, como as famílias dos desaparecidos, que – como diz a ensaísta britânica Jean Franco – “perdían su existencia civil, en otras palabras se convertían en ficciones con existencia civil y sin historia”¹³⁶. Mas muitas dessas famílias se “fueron conformando núcleos de resistencia”¹³⁷, como é o caso de Marcela Rojas, que, desafiando o autoritarismo, se lançou numa busca frenética pela irmã desaparecida. Afinal, no mundo de Heredia tudo não passa de um caos, em que a única ordem é a profanação dos bens, das virtudes e das esperanças dos homens.

Deste modo, a experiência do labirinto em *La Ciudad está Triste* também reflete um período tortuoso da história do Chile; é o reconhecimento de um momento em que o país ficou ferido e desmembrado. É uma meta-reflexão que Díaz Etérovic nos convida a fazer, pois muitos dos que sofreram no período da ditadura ainda continuam expulsos da “ordem cosmo-gônica moderna”¹³⁸ em que viviam, enquanto outros, lançados a uma desumanização nociva, acreditam que o período militar foi uma experiência de salvação.

A obra de Díaz Etérovic nos exorta a olhar nosso passado recente, para dar-nos conta de que, apesar das feridas, ainda é possível vislumbrar algum futuro, embora, para

¹³⁵ Díaz Etérovic comenta: “Siento que mis obras son una literatura con la cual la mayoría de la gente se identifica con el personaje. Les resulta atractivo que en las novelas aparezca la ciudad, son lugares que el lector puede conocer.” Cfr. Entrevista à Revista Cultura Urbana, Santiago, agosto de 2001.

¹³⁶ Cit. In: Guillermo García Corales e Miriam Pino. Op. Cit., p. 68.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Compreendendo aqui por “ordem cosmo-gônica” moderna a democracia que foi cerceada em 11 de setembro de 1973.

Heredia, esse futuro seja duvidoso. Mas o herói solitário ainda tem a cidade, seu mundo de consolo e abrigo, sua única certeza. Sua solidão e ceticismo seriam amenizados pela cidade, suas feridas seriam lavadas pela chuva. Isso, pelo menos, restava para Heredia.

*La ciudad estaba triste. Vacíe la primera copa y pedí que me sirvieran otra.
– Es de esperar que la mala racha pase pronto – comentó el mozo.
– Vendrán tiempos mejores – le dije, y miré hacia la calle.
Comenzaba a llover en la ciudad.¹³⁹*

¹³⁹ *La Ciudad está Triste*, p. 75.

Callópolis, a Cidade Bela

1.- A Cidade Antiga: Reflexo da Cidade Celeste

Para o homem da Antigüidade, a vida girava em torno de arquétipos celestes. O que ele fazia ou pensava respondia a um *reelligare* com os seres supraterrâneos, que governavam sua vida. Estabelecia-se, assim, uma ordem cosmológica para as primeiras civilizações, que se esforçavam por imitar a vida, os costumes e a inteligência dos deuses.

O mitólogo Mircea Eliade destaca a disposição natural do homem arcaico para atuar em função dessa ordem sagrada, pois para ele cada ato cotidiano era interpretado como uma possibilidade de participação na obra dos deuses no cosmos. Os atos do homem pré-moderno sempre pretendiam reproduzir o primeiro “ato da Criação” na consagração dos deuses, na consagração cosmológica, tornando-se ele mesmo um ser sagrado por participar da criação divina. Por isso, o “ato primordial” – para Eliade – constitui a matriz de sentido do pensamento do homem arcaico, que sempre se esforçou por ser “digno dos deuses”, através dos atos de repetição de seus rituais¹, que simbolizavam os momentos de comunhão com a divindade.

Para o homem arcaico, o rito se converteu no veículo para chegar aos deuses – e o espaço do rito, o templo, era o lugar sagrado, onde o homem profano se transformava em um ser sagrado. O templo passou a ser o ímã das comunidades primitivas e, com o tempo, começou a se transformar em uma cidade. A cidade-templo era o centro espiritual da Antigüidade, correspondia também a um arquétipo celeste. De fato, segundo Eliade, o homem pré-moderno, ao fundar cidades, fundava templos de adoração aos deuses ou de consagração a estes. Por isso, as cidades eram consideradas sagradas ou hierofânicas, porque simbolizavam a morada dos deuses. Estas eram consideradas o “centro do mundo”; repetiam, no ato de sua fundação, o ato da Criação primordial²; o ato de dominação do Cosmos frente ao Caos. A cidade era a representação desse Cosmos e o homem arcaico tinha consciência disso. A cidade era também uma aliança, não só entre as famílias, as fratrias ou as tribos³, mas também era

¹ Para Eliade, os atos rituais são repetidos, porque foram consagrados no começo, no *illo tempore*, pelos deuses ou pelos heróis. Ver: Mircea Eliade. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992, p. 18.

² Ver: Ibidem, pp. 20-27.

³ O historiador francês Fustel de Coulanges explica que “da tribo passou-se à cidade, mas as tribos não se

uma aliança com o mundo supraterrâneo.

O historiador Lewis Mumford assinala: “Antes que a cidade seja um lugar de residência fixa, começa como um ponto de encontro (...), de encontro cerimonial, que serve de meta para a peregrinação (...). A família ou os grupos do clã são atraídos a intervalos determinados e regulares [à cidade] por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possam ter, certas faculdades espirituais ou sobrenaturais (...), de significado cósmico mais amplo do que os processos ordinários da vida”⁴. Sob esta perspectiva, as cidades na Antiguidade recebiam sua importância ou sua grandeza conforme sua participação no mundo dos deuses. Tanto a queda como a hegemonia de uma cidade dependiam, de certa forma, da supremacia de seu deus tutelar. Por isso, quando uma cidade era dominada por outra mais forte, o homem pré-moderno interpretava esse acontecimento como a derrota de seu deus ante o poderio de um deus estrangeiro, do deus inimigo⁵. Basta citar como exemplo a hegemonia que tinha Uruk, na Mesopotâmia, no IV e III milênio a.C., amparada pelo supremo deus sumério Enlil, que seria deslocado por Marduk⁶, principal deus da Babilônia, quando esta cidade dominou toda a região, impondo aos dominados sua cosmologia.

A cidade como representação do cosmos tinha sua organização encabeçada pelo rei, que era considerado o emissário divino; era o mediador entre o céu e a terra e dele dependia a prosperidade e a supremacia da cidade no mundo criado. Por isso, o rei tinha atribuições ilimitadas ante o povo, ele era o guardião, o legislador, o estrategista, o sacerdote. Mumford explica que a função especial e universal dos reis era a fundação de cidades: “Na implosão urbana, o rei se colocava no centro⁷: era ele o ímã polarizador que atraía para o coração da cidade e colocava sob controle do palácio e do templo todas as novas forças da civilização.”⁸

A cidade antiga, como modelo de uma cidade celeste, era construída segundo as

dissolveram, cada uma continuou a formar um corpo”. As tribos também mantiveram seus cultos, mas acima destes existiu um culto comum, superior. Na política, as tribos mantiveram seus pequenos governos, mas estes estavam subordinados a um governo central, que facultou a existência da cidade como uma “confederação”. Ver: Fustel de Coulanges. *A Cidade Antiga*. Trad. Aurélio Barroso Rebello e Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 167.

⁴ Ver: Lewis Mumford. *A Cidade na História*. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 16.

⁵ Mumford assinala: “A divindade local opunha suas potências mágicas a cada divindade estrangeira ameaçadora: o templo tornou-se, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o objeto da ação agressiva.” Ibidem, p. 54.

⁶ Também conhecido por Baal ou Bal para os fenícios. Ver: W. Schneider. Op. Cit., p. 51.

⁷ Lembremos novamente a teoria de Eliade que explica que o centro simboliza o espaço onde habita o deus supremo, onde se produz o ato primordial da Criação. Ver: M. Eliade. Op. Cit., pp. 23-26.

⁸ L. Mumford. Op. Cit., p. 44.

escritas sagradas e o rei a governava sempre com a idéia de imitar o deus que regia a cidade perfeita do céu. De fato, para os habitantes dos primórdios, a sua cidade era o reflexo da perfeição do cosmos. O que mais tarde se traduziria como *callípolis*, na *República* de Platão, e muito tempo depois, no Renascimento, Thomas Morus designaria como *utopia*, um lugar ideal que não existe na época moderna, mas na Antigüidade era uma realidade, pois, para o homem pré-moderno, sua cidade terrena era uma cópia da cidade perfeita dos céus.

Eliade afirma: “As cidades são protótipos divinos (...). Não só existe um modelo que precede a arquitetura terrena, mas o modelo se encontra situado numa região ideal (celestial) da eternidade. [As cidades] são construídas segundo o modelo celeste, onde na era de ouro morava o Soberano Universal. E, da mesma forma que este, o rei [da cidade] procura reviver o século de ouro, para torná-lo uma realidade presente e ter um reinado perfeito.”⁹

Se as cidades mesopotâmicas e indianas tinham sua gêmea no espaço, com a aparição das cidades gregas, lentamente, essa concepção celeste foi destronada por uma concepção terrestre, que visava trazer a cidade celeste à realidade tangível, ao mundo físico do homem helênico. Perto do século VIII a.C., o novo panteão ocidental descia dos céus para morar definitivamente nas montanhas da Hélade. Era o tempo em que Zeus decidira habitar perto dos homens, ao pé do Monte Cronos, na região de Élide, onde se situou a pequena cidade de Olímpia. Agora o deus tinha uma residência própria. No Monte Olimpo, Zeus dividia moradia com o resto do panteão grego, mas em Olímpia ele era o cidadão fundador, onde a cada quatro anos se realizavam os Jogos Olímpicos, as competições de caráter religioso para saudar o deus. Mumford esclarece que esses jogos foram capazes de criar “estados de paz política nos quais os habitantes de todas as cidades podiam viajar livremente, sob a proteção de Zeus”¹⁰. A Olímpia chegavam todos os atletas, poetas e participantes do mundo helênico; todas as cidades gregas se rendiam ante o culto do deus supremo e, de certa forma, ante o centro cerimonial e esportivo chamado Olímpia.

Apesar da presença de Zeus em Olímpia, a humanização das cidades helênicas estava em andamento. Com a fundação de Atenas, entre os séculos VI e V a.C., a cidade helênica deixou de ser um centro cerimonial para transformar-se no centro cívico e

⁹ M. Eliade. Op. Cit., pp. 20-21.

¹⁰ L. Mumford. Op. Cit., pp. 154-155.

político, que favorecia as questões humanas, em vez das determinações divinas. Com a fundação de Atenas, o homem deixou de girar ao redor dos deuses e passou a caminhar junto a eles.

2.- Nascimento da *Callópolis*

Segundo o historiador alemão Wolf Schneider, em fins do segundo milênio antes de Cristo, os primeiros senhores do castelo da Ática subjugaram toda a região, que sob sua proteção permitiram que surgisse a primeira aglomeração urbana¹¹. Desse tempo arcaico, Apolodoro nos narra em sua *Biblioteca Mitológica* (Livro III, 14) que os deuses do Olimpo decidiram disputar as principais cidades da Hélade para descender dos céus e habitar nelas.

Uma dessas cidades mais desejadas pelos deuses era Cécropia, na província da Ática, que estava sob o domínio do rei Cécrops¹², considerado por Apolodoro o primeiro rei da Ática.¹³ Cécropia não só receberia o nome do deus, mas também sua tutela. Poseidon foi o primeiro deus a fazer algum prodígio para Cécropia. Com seu tridente, golpeou no meio da Acrópole e fez surgir o mar¹⁴. Mas Atena, com astúcia, fez-se acompanhar pelo rei Cécrops, para que testemunhasse seu prodígio. A deusa golpeou uma rocha¹⁵ e fez surgir a oliveira, que se transformou, posteriormente, no sustento alimentício e energético da Ática. Os encarregados de dirimir quem era o vencedor da disputa eram os Olímpicos¹⁶ invocados por Zeus. Ao ouvir o testemunho

¹¹ W. Schneider. Op. Cit., pp. 82-83. Mas também Fustel de Coulanges especifica que a Ática estava dividida por famílias, entre elas as dos Eumólpidas, Cécropidas e Géphyreéns, que tinham sua própria autonomia política e religiosa. De fato, os Eumólpidas, estabelecidos em Elêusis, adoravam Deméter, enquanto os Cécropidas cultuavam Poseidon e Atena. Essas famílias formaram pequenos Estados, que no final se reduziram a doze confederações, transformadas em sociedade, sob a hegemonia do rei Cécrops, que tornou sua tribo – a Cécropida – a mais poderosa e a que, finalmente, dominaria a região. Ver: Fustel de Coulanges. Op. Cit., pp. 169-170.

¹² Apolodoro conta que Cécrops era um ser biforme, tinha o corpo metade homem, metade serpente. Ver: Apolodoro. *Biblioteca Mitológica*. Trad. e notas Julia García Moreno. Madrid: Alianza, 1999, p. 196. O latino Higino, em suas *Fábulas*, acrescenta que o rei Cécrops era considerado “filho da terra”. Cit. In: *Ibidem*.

¹³ Embora Pausânias, em seu livro *Descrição da Grécia (Hellados Periegesis)*, mencione como primeiro rei da Ática a Acteo, cuja filha, Agraulo, casou-se com Cécrops, que se transforma em sucessor de Acteo no reino. A antiga cidade de Acte recebe o nome do novo rei, Cécropia. Ver: Pausânias. *Descripción de Grecia*. Trad. Camino Azcona García. Madrid: Alianza, 2000, p. 38.

¹⁴ Virgílio afirma que, além do mar, Poseidon fez também o cavalo. Ver: Julia García Moreno. Notas de Apolodoro. Op. Cit., p. 196.

¹⁵ “A rocha de Marte”, dirá Ovídio na versão do mito em sua *Metamorfose* (Livro VI, 70). Ver: Ovídio. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger e Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 1996, p. 193.

¹⁶ Os Olímpicos eram Zeus, Hera, Poseidon, Apolo, Ártemis, Afrodite, Hermes, Deméter, Dioniso,

do rei Cécrops, eles concluíram que Atena tinha sido a vencedora. Cecrópia foi rebatizada como Atenas, em honra à deusa da Sabedoria.¹⁷ Mas Poseidon, cheio de cólera, decidiu se vingar da decisão dos deuses e inundou a região da Ática. A intervenção de Hermes fez acalmar a fúria do deus do mar.

O fato de Cécrops ter testemunhado a criação e plantação da oliveira na região, foi não só o motivo do triunfo da deusa, mas também do triunfo do homem sobre os deuses, pois estes deviam agradar os habitantes da região para serem aceitos como seres todo-poderosos. Pelo que podemos deduzir do mito da fundação de Atenas, os deuses dependiam dos mortais para existir, situação diametralmente oposta ao panteão mesopotâmico, onde os deuses dominavam toda a vida e a morte dos seus adoradores¹⁸.

De fato, não era suficiente para Poseidon tornar-se patriarca de Cecrópia apenas com a criação do mar ou do cavalo; não bastavam os prodígios, tinha de haver presença humana para evidenciar tais maravilhas, do contrário, estas não tinham validade. Fato que Atena conhecia ou, no mínimo, intuía, pois ela se fez acompanhar pelo rei da região, que era o símbolo de união entre os deuses e os mortais; o rei era autoridade máxima e os deuses tinham de respeitar essa realidade. E, finalmente, os Olímpicos validaram a preponderância do *logos* ou da “palavra” humana¹⁹ e deram a razão a Atena e a Cécrops. Foi então que a deusa Atena se transformou na *theos poliéus*²⁰, a divindade que amparou e estimulou a *pólis* como o espaço de desenvolvimento humano.

Esse mito marca, definitivamente, a humanização dos deuses do Olimpo e o nascimento da *pólis* como máxima expressão do homem helênico.

Hefestos, Ares, Héstita e Atena.

¹⁷ Para Fustel de Coulanges, o fundador de Atenas não foi o rei Cécrops, mas sim Teseu – que, como herdeiro legítimo dos cecrópidas, conseguiu dominar as doze confederações e reuni-las em uma cidade só. “E conseguiu fazer toda a Ática adotar o culto a Atena Polias”, inaugurando, a cada quatro anos, as competições em honra da deusa, as chamadas *Panateneas*, que rivalizavam com os Jogos Olímpicos. Teseu teve o mérito, segundo De Coulanges, de unir a política com a religião, o que permitiu dar nascimento à *pólis* ateniense. Ver: Fustel de Coulanges. Op. Cit., pp. 170-171.

¹⁸ Refiro-me aqui ao conhecido “mito de Baal” dos cartagineses ou fenícios, que, como conta Schneider, dominou o primitivo pensamento desses piratas da África. Segundo o historiador alemão, os cartagineses “não conheciam circo nem teatro e a alegria deve ter sido rara entre eles. A cada passo sentiam-se acossados por demônios, e quando acreditavam que os deuses estavam zangados, queimavam crianças na goela do deus Baal”. Ver: W. Schneider. Op. Cit., p. 107.

¹⁹ O conceito de *logos*, primeiramente, referia-se à palavra humana, ao ato de fala e, ao mesmo tempo, ao pensamento ou discurso dessa fala. Depois, o conceito *logos* se tornará mais complexo ao abarcar a idéia de razão e de raciocínio. Portanto, a definição de *logos* estará ligada à idéia de entendimento ou *nous*. Para aprofundar-se mais no conceito de *logos*, consulte-se o texto de Jean-Pierre Vernant: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 250, 441-442).

²⁰ Cfr. Fustel de Coulanges. Op. Cit., p. 172.

A *pólis* nasceu no espaço físico no instante em que a Acrópole, ou Cidade no Alto²¹, se transformou de centro cerimonial em cidadela ou fortaleza. Nos séculos VII e VI a.C., ataques persas mantiveram em xeque o desenvolvimento de Atenas, que se viu arrasada pelas invasões. Só no começo do século V a.C. (em 493 a.C.), com a eleição de Temístocles como *arconte* (governante supremo), Atenas pôde vencer a Primeira Guerra Médica²². Temístocles teve como principal preocupação a segurança da região da Ática e não a beleza de Atenas.

Tucídides explica como foi essa reconstrução de Atenas:

Apressaram-se a reedificar a cidade e as muralhas, pois apenas restava uma pequena parte de pé da fortaleza e muitas casas tinham sido derrubadas. (...) Todos os habitantes da cidade sem exceção deviam dedicar-se à construção de uma muralha que protegesse Atenas. (...) Dessa maneira amuralharam os atenienses sua cidade em pouco tempo e ainda hoje se percebe que a construção foi apressada. Pois os alicerces estão feitos de pedras de todas as classes e em algumas partes sem trabalhá-las, (...) elas iam sendo amontoadas, (...) o recinto da cidade foi ampliado em todos os lugares e por isso com a pressa arrasaram indiscriminadamente com tudo. (Tucídides, I: 89-90, 93)

Apesar da fortificação e da vitória que os atenienses acabaram obtendo sobre as forças persas, estas conseguiram devastar a cidade mais uma vez.

Parecia que Atenas não conseguia se levantar, mas as políticas do novo *arconte* Péricles (461 a 429 a.C.), sucessor de Temístocles, trouxeram estabilidade à *pólis* e

²¹ A Acrópole, segundo Mumford, representava a cidade em sentido vertical e as diversas transformações que existiram antes do nascimento da própria cidade. “Na Acrópole, acham-se reunidas as verdadeiras fontes da cidade antiga, desde o manancial e a caverna paleolítica até a muralha e o recinto sagrado neolítico, do palácio e fortaleza real ao templo cósmico, do acampamento e aldeia protegida à potente e orgulhosa cidade.” Ver: L. Mumford. Op. Cit., pp. 180-181.

²² As Guerras Médicas começaram com o domínio do rei persa Ciro, em 546 a.C., que conquistou a costa ocidental da Ásia Menor e, finalmente, as cidades gregas. Uma pequena sublevação apoiada por Atenas tentou sem êxito acabar com a hegemonia de Dario I em 499 a.C., mas a fúria do rei acabou com a população de Mileto e, embora tenha poupado parcialmente Atenas, esta ficou submetida aos castigos dos persas. Em 490 a.C., na planície de Maratona, aconteceu a batalha histórica em que os atenienses venceram pela primeira vez o império persa. A lenda diz que Milcíades, tirano que comandava as forças gregas, mandou Filípides correr 48 quilômetros, distância que separava Maratona de Atenas, para anunciar o triunfo das forças gregas e, anunciada a vitória, Filípides morreu pelo esforço. Essa derrota persa seria a pedra no sapato do novo rei persa, Xerxes, filho de Dario I, que em 480 a.C. invadiu Atenas, saqueando e destruindo a cidade. Os atenienses refugiados na Ilha de Salamina observaram perplexos a destruição de sua cidade sagrada, mas Temístocles conseguiu atrair a atenção dos persas, que foram em direção da ilha, e cercar as naves de Xerxes. Com esta estratégia, os atenienses venceram o poderio persa, dando por terminada a Segunda Guerra Médica. Na última guerra entre os persas e os gregos, também foi destruído o que restou de Atenas, mas Esparta interveio em favor dos helenos e expulsou definitivamente os persas da Hélade em 479 a.C. Ver: Tucídides (I, 13-18). *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Trad. e Ed. Francisco Romero Cruz. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 60-63. Ver também: Robert Cohen. *Historia de Grecia*. Trad. María Luz Morales. 2ª ed. Barcelona: Surco, 1958, pp. 142-162.

conseguiram dar-lhe uma fisionomia mais requintada. Péricles reconstruiu grande parte dos monumentos que Xerxes tinha derrubado, como a Acrópole, e mandou construir novos templos, como o *Partenon* e o *Erectéon*, e ainda os portões de mármore que eram a entrada de nova Acrópole, chamados *Propileus*. Com este novo conjunto arquitetônico, a cidade em ruínas se transformava na *pólis bela* da era clássica.

Se a antiga Acrópole era considerada pelos atenienses uma cidadela, já com a intervenção de Péricles ela foi transformada em uma “cidade-templo”, em um lugar sagrado para as festas em celebração à deusa tutelar, e no espaço de reunião para os cidadãos da pólis. A Fídias coube a direção das obras na Acrópole. Sob a proteção de Péricles, Fídias se transformaria no escultor mais conhecido da Antigüidade. Ele seria o responsável pelo nascimento da *callípolis* ateniense. Depois da Acrópole, Fídias se encarregou da construção do *Partenon*.

Assim descreve o geógrafo Pausânias (I, 21, 5-7) o Partenon e a Acrópole:

Sobre o templo que chamam de Partenon, tudo o que há representado na frente da entrada tem a ver com o nascimento de Atena e, na parte traseira, com a disputa pela cidade entre Poseidon e Atena. A estátua é feita de ouro e marfim. No centro apreciamos a figura da Esfinge (...). A estátua representa a Atena erguida, com manto comprido até os pés e a cabeça de medusa lavrada em marfim sobre o peito; em uma mão sustenta uma Niké ²³(...) e na outra, uma lança. Junto a seus pés há um escudo e perto da lança, uma serpente, que poderia ser Erictônio. No pedestal da estátua está representado em relevo o nascimento de Pandora (...). Na frente do templo se ergue um Apolo de bronze, que dizem ter sido feito por Fídias. Na muralha sul da Acrópole, a que dá para o teatro, se vê uma cabeça dourada da Gorgona Medusa e uma égide esculpida a seu redor.(...) Já na entrada da Acrópole se aprecia uma estátua de Hermes, que chamam de Propileu, e umas Carités que, dizem, esculpiu Sócrates, filho de Sofronisco, sobre quem a Pítia testemunhou que era o mais sábio dos humanos. (...) Há na Acrópole de Atenas imagens que representam Péricles, filho de Jántipo, e a do próprio Jántipo. (...) Perto de Jántipo, está Anacreonte de Teo, o primeiro, depois a [estátua] da lésbia Safo, que escreveu quase exclusivamente poesia de tom erótico. Sua forma se assemelha à de um homem cantando em estado de embriaguez.

Pelas descrições de Pausânias podemos notar que toda a história do *demos* ateniense

²³ Niké era a deusa da vitória, era muito freqüente associá-la com a própria Atena. Estava representada por uma pequena figura alada, com uma grinalda de louros ou palmas e sempre aparecia na mão de Zeus ou de Atena nos monumentos.

está, de algum modo, retratada em cada estátua, afresco e monumento de sua *paideuma* ou civilização, o que denota a necessidade dos atenienses de perpetuá-la, em uma tentativa de seguir vivendo através de seus documentos e monumentos. A consciência histórica dava segurança e imortalidade aos atenienses, de certa forma eles se sentiam muito próximos de seus deuses e por esta razão sabiam que, apesar da morte e das invasões bárbaras, eles seguiriam vivos na história do Homem.

Entre o *Partenon* e o *Erectéon* passava a estrada sagrada, rodeada pelas oferendas dos súditos da deusa Atena e pelas pedras onde estavam lapidadas as mais importantes resoluções da Assembléia do Povo e as Leis de Sólon. Ao lado do *Erectéon* estava a colossal estátua de *Atena Promacos*, deusa da guerra, que se transformou na característica da deusa e da cidade para os estrangeiros que chegavam pelo mar. Schneider explica que a cidade, “sob Péricles e no século que se seguiu a seu governo, foi um centro de cultura sem igual e berço do intelecto ocidental. Atuaram no tempo de Péricles os grandes trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides; as maiores inteligências da Grécia sentiam-se atraídas para Atenas. Nas ruas, Sócrates ensinava a seus concidadãos como podiam alcançar a virtude pelo saber”²⁴.

Péricles, com sua dedicação ao desenvolvimento intelectual e arquitetônico da cidade, permitiu que Atenas se transformasse, do *genos*²⁵ primitivo, na pólis²⁶ helênica. Mas, para Schneider, Atenas não passava de uma cidadezinha pobre comparada com as grandes cidades do Oriente. No entanto, a singularidade de Atenas e seu predomínio no tempo e na memória ocidental se deviam justamente à florescente vida intelectual e política que distinguia os atenienses do resto do mundo. O ateniense vivia para manter sua pólis; fosse no *ágora* ou na Acrópole, nos espaços cívicos onde o cidadão exercia

²⁴ W. Schneider. Op. Cit., p. 84.

²⁵ A *gens* correspondia à antiga família pré-helênica que, formando uma tribo, se estabelecia em um lugar determinado para honrar os deuses. Deste modo, a *gens* determinava o nascimento de uma “cidade”. Os pertencentes à *gens* (unidade orgânica) não só tinham o vínculo familiar como também o vínculo sagrado com o deus tutelar, o que gerava uma interdependência entre os *gentiles*. Fustel de Coulanges assinala que os *gentiles* estavam “unidos na celebração das mesmas cerimônias sagradas, auxiliavam-se mutuamente em todas as necessidades da vida. A *gens* inteira responde pela dívida de qualquer de seus membros”. A *gens* cobrou força especialmente na chamada “época escura” (séculos XII-VIII a.C.), era em que se produziram as migrações, a escrita e os poemas homéricos, que deram conta da vida que levavam os pré-helênicos. Cada *gens* tinha seu chefe ou seu arconte, seu conselho ou *bulê* (que posteriormente formou a aristocracia), assim como juiz, sacerdote, comandante militar (*basileus*) e a assembléia do povo (*ágora*), que era convocada pelo Conselho cada vez que se devia tomar alguma decisão importante para a proto-cidade. Ver: Fustel de Coulanges. Op. Cit., pp. 135-138. Quando se reuniam em tempos de invasões, as *gens* se transformavam em *frátrias*. A *gens* serviu como base ou estrutura primitiva da futura democracia ateniense, desenvolvida por Sólon no século V a.C.

²⁶ A idéia de *pólis* aponta para a reunião do povo (*demos*) em uma superfície determinada. O povo era composto pelos homens livres, nascidos em Ática. Estavam excluídos os escravos, as mulheres e os estrangeiros.

sua liberdade, para desenvolver as leis que governavam a cidade. Foram estes espaços cívicos e a rica vida intelectual que dali surgiu, que transformaram Atenas em uma *Callípolis* ou Cidade Bela.

A *Callípolis* (de *kalli*, bela, e *pólis*, cidade-Estado) ateniense pode ser compreendida como a reunião de conceitos que vão além da beleza, no sentido das formas ou beleza física. *Callípolis* alude à perfeição, ao bom e ao intangível. A Beleza (*tó kalon*) forma uma tríade com a Verdade (*alethéia*), e com o Bem (*agathó*), que se liga ao mesmo tempo com as idéias de medida (*sophrosyne*, equilíbrio) e de justiça (*Dike*)²⁷. A manifestação da Beleza está no esplendor (*cháris*) das formas perfeitas e boas. Daí que, ao falar de *callípolis*, temos de pensar não apenas em beleza, como percepção estética, mas também em tudo aquilo que tende aos valores desta trindade clássica: a Verdade, o Bem e a Beleza²⁸, que conduzirão o homem helênico, como dirá Aristóteles em sua *Política*, à felicidade²⁹. Quando o homem ateniense seguir os passos da Trindade, transformará sua *callípolis* em uma *eupolis*³⁰.

Atenas era considerada por Péricles uma manifestação da *Kallisté* (beleza) e, como tal, devia ser resguardada e mantida em seu esplendor, em sua *cháris*. O Partenon é a máxima expressão da preocupação pela beleza, que respondia à Grande Teoria de Pitágoras, vale dizer, à idéia da “proporção das partes”³¹, onde a disposição apropriada

²⁷ Dike, deusa que encarna a Justiça, é filha de Témis e Zeus, e irmã de Eunomia (Disciplina) e Eirene (Paz). Tem como principal missão assegurar o equilíbrio social. Habita o Olimpo, sentada junto a Zeus, que a manda visitar os mortais. Segundo Hesíodo, Dike teria amparado os homens na Idade de Ouro, época em que a humanidade gozava de bem-estar e felicidade, sem conhecer as misérias. Essa humanidade era conhecida como a raça áurea. Hesíodo explica a perda do paraíso original e, portanto, a origem do mal no mundo, simbolizado no “mito da raças”, em seu poema *Os Trabalhos e os Dias* (106-204), onde narra a existência de outras quatro raças: a raça de Prata (cujos homens caem na soberba, desafiando os deuses); a raça de Bronze (cujos homens nascem apenas para lutar uns contra outros); a raça dos Heróis (próximos a Dike, lutam com valentia e com *sophrosyne*, com medida, respeitando os valores sagrados. Ao morrer vão para a Ilha dos Bem-Aventurados como prêmio por seu valor); e finalmente a raça de Ferro (caracterizada pela disputa entre a justiça e a injustiça, o homem tem de escolher entre uma e outra). Ver: Hesíodo. *Os Trabalhos e os Dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 75-87.

²⁸ Ver: Romeo Bodei. *As Formas da Beleza*. Bauru: Edusc, 2005, p. 13.

²⁹ Nesse sentido, Bodei explica que o grego não consegue separar as idéias de excelência e perfeição moral da beleza. Tanto que, nas inscrições do templo de Apolo, deus que guarda as medidas (*metra*), a ordem da *hybris*, em Delfos, aparece a máxima: “O homem mais justo é o mais belo.” Ver: Bodei. Op. Cit., pp. 17, 24.

³⁰ Para Aristóteles, o objetivo da sociedade, ao formar uma cidade, é o de ter uma vida feliz. Ver: Aristóteles. *A Política* (I, I, 8). 3ª ed. São Paulo: Atena Editora, s/d, pp. 11-12. O prefixo *eu*, significa “bem” em grego, mas, com o uso, derivou para “felicidade”: *eutixia* (ou também *eudaimônia*), que é a união entre *eu* e *tixe*, que significa “acontecimento feliz”. Ver: Maria da Piedade Faria Maniatoglou. *Dicionário de Grego-Português*. Porto: Porto Editora, 2004, pp. 332, 333, 339. Em “eu-polis” faço a relação entre a “felicidade” e a “cidade”, estabelecendo assim o conceito ao qual Aristóteles fazia referência.

³¹ Ver: R. Bodei. Op. Cit., p. 27.

– ordenada – produz a perfeição nas formas.

Kalon, ou o belo, não estava só ligado às sensações (*aesthetika hedonê*)³², mas também à harmonia pitagórica³³, à inteligência, ao saber (*episteme*) e ao mundo das Idéias³⁴. Pois os atenienses compreendiam que a inteligência e o raciocínio (*logos*) conduziam ao terreno de *kalon* e de *agathó*. Sob esta perspectiva, o raciocínio ateniense se transformou no grande aliado para o florescimento de sua cidade-Estado. E desse raciocínio surgiu a política, como a grande arte, ou *techné*³⁵, desse *logos* ateniense³⁶.

A política refere-se à característica fundamental da pólis, às relações de seus cidadãos em benefício de toda a comunidade. Os cidadãos procuram alcançar o bem (*kaló*) e a prosperidade (*ploutos*) para sua cidade-Estado. Eles são os que formam e dão vida à pólis, existindo uma verdadeira simbiose entre a cidade e os cidadãos, que provinha dos tempos do grande legislador Sólon e de seu seguidor, Clístenes. Graças a

³² Como postularam os epicúreos no século II a.C. O filósofo Epicuro considerava a beleza apenas em relação ao prazer, isto é, àquilo que eliminasse a dor. A beleza só não era vã para ele quando esta levava ao Supremo Bem, à felicidade e à *ataraxia* ou serenidade da alma. Sua filosofia se fundamenta em alcançar a felicidade e a tranqüilidade, através das escolhas sábias entre os prazeres que conduzem ao bem, à anulação da dor, e os prazeres que são nefastos para o homem. Epicuro assinala sobre a escolha dos prazeres: “É a justa compreensão dessas coisas que permite referir toda escolha e toda recusa à saúde do corpo e à *ataraxia* da alma, já que nisso está a finalidade de uma vida feliz. Pois agimos sempre para evitar a dor e o medo.” Cit. In: João Quartim de Moraes. *Epicuro: As Luzes da Ética*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 92.

³³ Pitágoras compreendeu que a Criação se movia em uma perfeita harmonia, em proporção, assim como a beleza, que responde a um ordenamento do *Kosmos*, articulado pelo ritmo do “eterno retorno” de uma realidade imutável. De fato, segundo o esteta italiano Bodei, o homem grego devia transferir a beleza e a exatidão desse ordenamento cósmico para a Terra, devia reproduzi-lo no mundo humano. Para Pitágoras, o conceito do belo estava definido a partir das idéias de ordem, medida, proporção e correspondência rigorosa entre as partes pertencentes a um Todo. Tratava-se, segundo Bodei, de uma beleza não só em um sentido perceptivo, mas também racional. O grego pensava a beleza e depois a sentia. A beleza era percebida perfeitamente segundo os critérios de “*simetria e harmonia, pelos sentidos ‘nobres’ da visão e da audição*”. Cfr: R. Bodei. Op. Cit., pp. 15, 26.

³⁴ Portanto, o belo é sempre útil (*A República*: III, 401c - V, 457b) na concepção platônica, não só para a harmonia do corpo, mas principalmente para a harmonia da alma. O belo é o alimento do espírito, deste modo o ser cresce inspirado no Bem e na nobreza. Ver: Platão. *A República (ou sobre a Justiça)*. Trad. Carlos Alberto Nunes e Coord. Benedito Nunes. 3ª ed. Belém: EDUPFA, 2000, pp. 159, 239.

³⁵ *Arte* provém do latim *art*, que foi traduzido do conceito grego *techné*. A *techné* era para os gregos a forma de alcançar a excelência ou a *enteléia* (perfeição) no ofício escolhido. A *techné* visa ao mundo da *episteme* ou do saber: a inteligência mobiliza a *techné* para que transforme a matéria em algo útil para o bem da comunidade. Segundo Xenofonte, a *techné* é saber especializado, aprendizagem, que leva aos processos secretos do êxito. Os que praticam a *techné* são os que escondem “*mais ou menos todos os segredos essenciais da sua arte*”. A *techné* pressupõe uma distância em relação aos deuses – o artesão ou o artista não precisa da intervenção deles para criar. Diferentemente do agricultor ou do militar, que manifesta sua necessidade de saber por meio dos oráculos seu êxito ou fracasso. Ambos fazem rituais ou preces para obter a ajuda da divindade. Especialmente o agricultor que “cultiva” (*Kalliérgeia*), isto é, que trabalha da “melhor forma” a terra (*Gaia*), para que esta dê os melhores benefícios. O trabalho da agricultura ou *ergo agros* estava ligado ao mundo da natureza divina, enquanto a *techné* estava ligada ao mundo da *pólis*. Ver: J. Vernant. Op. Cit., pp. 332-334.

³⁶ Para Platão, a essência da política era a “arte de discernir”, que, segundo explica Quartim de Moraes, através do correto emprego das luzes da razão era a melhor forma de organização da coletividade. Ver: João Quartim de Moraes. Op. Cit., p. 56.

eles, a história do mundo pôde conhecer uma das formas de governo mais utópicas: a democracia, onde todos seriam iguais.

Desde as reformas de Sólon (que em 594 a.C. assume como *arconte*), os habitantes áticos melhoraram sua condição de homens livres³⁷ e puderam ter acesso ao direito de propriedade. A terra foi libertada pelo próprio Sólon, que disse: “*Foi uma obra inesperada; realizei-a com a ajuda dos deuses. Invoco o testemunho da deusa mãe, a Terra negra de onde arranquei os marcos em muitos lugares, a terra que era escrava e agora é livre*”³⁸. A terra já não pertencia a um único dono e perdia sua condição de “intocável”³⁹. Com Sólon, a terra se torna mais igualitária; todo habitante da Ática ganhava então o direito a uma parte do solo e, com isso, legitimava sua condição de homem livre. “*Libertei aqueles que nesta terra se submetiam a cruel servidão e tremiam perante um senhor*”⁴⁰. De fato, segundo Aristóteles, Sólon acaba com a escravidão e debilita a Oligarquia, pois os homens da Ática deixam de ser servos de uns poucos *eupátridas* e, com a repartição das terras, a dívida das famílias termina e estas se libertam do temido *senhor*. Aristóteles afirma que Sólon é o fundador da Democracia, pois é o primeiro a “*admitir todos os cidadãos nos tribunais*”⁴¹. No entanto, a democracia só ganha mais força e vigor com as reformas de Clístenes, seu sucessor⁴².

Quando surge a pólis ateniense, no século VI a.C., surge junto a ela o grande desafio: criar um sistema institucional que unificasse os diversos grupos humanos, fossem eles de zonas rurais, da costa ou do solo urbano, ricos ou pobres. A pólis apresenta o desafio de constituir uma sociedade homogênea, “*feita de cidadãos*

³⁷ Antes de Sólon, a maioria dos atenienses era escravizada por dívidas, por causa das rígidas leis do arconte Draco.

³⁸ Cit. In: Fustel de Coulanges. Op. Cit., p. 347.

³⁹ Fustel de Coulanges esclarece que Sólon “deixara de lado a antiga religião da propriedade, que em nome do deus *Termo irremovível* retinha a terra em poucas mãos. Arrancara da religião a terra para entregá-la ao trabalho”. Idem, p.347. O itálico é nosso.

⁴⁰ Ibidem, p. 347.

⁴¹ Aristóteles. *A Política*. (II, 9, 2), p. 82. Mas nem todo ateniense tinha direito aos “deveres civis”; segundo a renda de cada família, se designavam ou não os direitos de participação na vida pública, no máximo, os assalariados da classe baixa tinham voz na Assembléia do Povo.

⁴² Clístenes concebia uma correspondência entre o espaço físico e o cívico. Correspondência dada pela simbiose existente entre a filosofia e a política. Ele privilegiou a organização da pólis segundo as dez tribos, que se revezavam no exercício do poder. Além disso, as tribos estavam regidas por um novo calendário, o pritânico, que dividia o ano segundo as dez tribos, que se sucediam na administração da pólis. Cita Vernant: “A organização do tempo é calcada na organização do espaço: ter a pritânia é, para uma tribo, ocupar, ao mesmo tempo, tal posição no decorrer do ano político e delegar 50 dos seus membros à Lareira comum que é o coração da pólis.” Clístenes se propôs, além disso, a acabar com as oposições entre campo (*agros*) e cidade (*pólis*), para edificar um Estado “que ignore de modo deliberado, na organização dos tribunais, das assembléias e das magistraturas, toda distinção entre urbanos e rurais. Tal é o sentido da ‘mistura’ que Clístenes quis realizar (...), que ele reúne em um mesmo ponto todos os edifícios, civis e religiosos, que estão ligados à vida comum, (...) à *politéia*”. Ver: Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., pp. 290-291, 293-294.

semelhantes e iguais”⁴³.

Clístenes desenvolve a democracia (ou “poder do povo”)⁴⁴ sob a noção de *isonomia*, isto é, de igualdade entre os cidadãos, logrando assim organizar a cidade em um espaço político unitário, onde só o centro desse espaço, simbolizado no *ágora*, tem um valor privilegiado, já que, em sua relação com ele, “*todas as posições diversas que ocupam os cidadãos aparecem simétricas e irreversíveis*”⁴⁵. Quando o *ágora* se transforma no centro da cidade, a pólis consegue vencer o desafio, pois logra consolidar um espaço e uma sociedade igualitários, onde seus cidadãos eram considerados *homoios*, ou semelhantes, com os mesmos direitos e deveres para o bem público.

No *ágora* se encontrava o fogo sagrado da deusa Héstia, que representava o espaço da comunidade política. Foi no *ágora* que a lareira, outrora um símbolo do vínculo entre os deuses e a família, se transformou no vínculo entre os deuses e a pólis; ela era a testemunha da ação política dos cidadãos. A lareira de Héstia, dirá Vernant, era “o centro ao redor do qual se reúnem todos os homens para entrar em comércio e para discutir racionalmente sobre seus negócios”⁴⁶. Héstia se transformou no elemento unificador e, ao mesmo tempo, igualitário dos cidadãos, pois era ela, a deusa do fogo sagrado, a que dava a semelhança entre os atenienses, terminando com as diferenças e hierarquias.

Para Jean-Pierre Vernant, esta revolução política provinha da revolução na filosofia, especialmente com Anaximandro, no século VI a.C. – que, ao observar o *kosmos*, concluíra que a Terra era o centro do Universo (os mais antigos dirão o *omphalos*, ou umbigo do universo) e por isso as estrelas e os demais planetas estavam equidistantes do nosso. A Terra como centro era também chamada Héstia ou “a lareira do universo”. Assim, o filósofo grego racionalizava seu pensamento, mas não se separava das concepções cosmológicas divinas. Ele traduzia o que acontecia no universo e o levava para a esfera terrestre, especialmente para a pólis, transformando-se esta em um novo reflexo da organização espacial e “política” do cosmo⁴⁷, da relação da Terra-Héstia com o resto dos planetas e das estrelas. Para Anaximandro, a Terra ou *Gaia*, ao estar no centro do cosmo, produzia *mesura* ou *sophrosyne*, equilíbrio ou *isonomia*.

⁴³ Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., p. 286.

⁴⁴ Se bem Tucídides reconhecesse que a democracia é o poder dos cidadãos, que eram os que verdadeiramente integravam o chamado povo, na verdade era o governo do primeiro cidadão, o escolhido pela Assembléia como arconte. Ver: Tucídides (II: 65). Op. Cit., p. 203.

⁴⁵ Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., p. 287.

⁴⁶ Ver: Ibidem, p. 258.

⁴⁷ Ibidem, p. 258.

Podemos supor, então, que a Terra ao estar dentro dos limites dados pela ordem do Cosmos, evitaria a temida *hybris*⁴⁸, que simbolizava a transgressão dos limites, a própria desmedida e a desordem.

Anaximandro estabeleceu que o universo se dividia geometricamente e que a Terra era o seu centro, fixo e imóvel⁴⁹, e com isso determinou o novo modelo a seguir na estruturação da cidade. Assim, a pólis, como universo terrestre, também tinha um centro, a partir do qual se estabeleciam as demais partes, sempre pensando na *isometria* delas em relação ao *mésos*, ou ponto médio⁵⁰, que distingue o coletivo do particular, o público do privado, o civil do familiar.

Estas bases, estabelecidas por Anaximandro entre os anos 480 e 430 a.C., lograram levar o homem ateniense a projetar a *pólis ideal*. Mas só com as observações de Pitágoras, que atribui a ordem e o equilíbrio das coisas ao espírito da beleza, a *pólis ideal* conseguiu materializar-se. A idéia de Beleza se transformou na *dynamis*, no motor para o cidadão, que buscou ser belo e bom na vida pública e privada.

⁴⁸ *Hybris* representa a deusa da insolência, da arrogância e do excesso. Está associada à *Má Éris*, deusa que encarna a luta nociva, e à Discórdia. A *Má Éris* produz a pobreza e os males que dela derivam (existe também a *Boa Éris*, que impulsiona o trabalho e a riqueza). A *Má Éris* também estimula os homens a desrespeitar a *Dike* e, portanto, desrespeitar os deuses e o resto dos mortais. Para Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, 214-220), a *Hybris* predomina na Idade de Ferro, na qual o mundo está entregue à desordem e às desgraças. Em consequência, os homens – isolados da Justiça (representada pela deusa *Dike*) – não terão mais nenhum bem para compensar seus sofrimentos. Vernant explica que, depois de acabada a Idade de Ouro, a *hybris* começou a manifestar-se de variadas formas, mas sempre tendo o excesso como essência. Na Idade de Prata, por exemplo, a *hybris* desatou a desmedida do homem; este já não respeitava a supremacia divina, estava mergulhado em uma “loucura orgulhosa”, provocando ao final a ira de Zeus, que acabou com eles. Depois veio a Idade de Bronze, marcada pela ingerência da *Má Éris*, que levava os homens a brigar uns com outros. Dessa *Éris* surge a *hybris*, como uma manifestação da força e da violência – trata-se de uma *hybris* exclusivamente militar. Os homens apenas pensam nos trabalhos de Ares, deus da guerra, por isto Zeus nem intervém, pois os próprios homens se exterminam entre si. Já na Idade de Ferro a deusa *Hybris* disputa sua soberania com a deusa *Dike*. Mas a má influência de *Hybris* faz com que o homem não respeite seus limites, impulsionando-o a transpor a ordem de *Dike*, da Justiça e da Felicidade, selando seu destino tragicamente. Ver: Ibidem, pp. 35-39, 40-41. Mas a *hybris* também era considerada, além de uma força arrebatadora, uma ação ilegal, no tempo de Sólon; *hybris* era um crime severamente castigado. Quem cometia *hybris* cometia uma grave afronta, um crime de honra ou de ofensa pública. Dependendo da intensidade da *hybris*, o castigo podia chegar a ser a morte. Ver: Nick R. E. Fisher. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Warminster (England): Aris & Phillips, 1992, pp. 36-39.

⁴⁹ Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., pp. 259-261.

⁵⁰ O centro (ou *mésos*) como espaço ordenador já provinha da reforma feita pelos guerreiros *Hoplitas*, que batalhavam um ao lado do outro e, ao final da luta, se constituíam em círculo e estipulavam o *mésos*, onde deixavam o tesouro conquistado na batalha. Cada soldado retirava uma parte do botim, sendo estritamente vigiado pelo grupo, assim não poderia enganar ou tirar mais do que aquilo que lhe correspondia. Vernant especifica que Homero, na *Odisseia* (Canto II), descreve um grupo de guerreiros, convocados por Telêmaco, que constituíam um espaço para o debate público, chamado *isegoria* ou “direito à livre palavra”. “Estabelecido o círculo, Telêmaco avança para o interior e se coloca em *mésos*, no centro; segura o cetro na mão e fala livremente. Quando ele termina, sai do círculo, um outro toma seu lugar e lhe responde. Essa assembléia de ‘iguais’, que constitui a reunião dos guerreiros, desenha um espaço circular e centrado em que cada um pode dizer livremente o que lhe convém.” Ver: Ibidem, p. 253.

A vida pública consumia grande parte do tempo do cidadão ateniense seja no *ágora*, na Acrópole ou no *theatro*. Este último representava o espelho onde o ateniense dos séculos VI e V a.C. se observava, através da tragédia e da comédia. No mês de março se celebravam, em honra do deus Dionísio, as festas da primavera, conhecidas como “Grandes Dionisiacas”. Durante cinco dias a cidade parava para participar das representações. Primeiro se apresentavam os ditirambos (cantos de lamentação), depois as comédias e, finalmente, as tragédias, o momento em que os poetas lutavam para ganhar a coroa de louros⁵¹. Era o momento em que todos habitantes de Atenas, até mulheres e escravos, podiam apreciar a arte da dramaturgia, era nesse espaço de união entre ficção e realidade que efetivamente existia a verdadeira participação do povo⁵². Na tragédia se apresentavam os pecados dos homens de ascendência nobre (como reis ou heróis)⁵³ que eram redimidos, ao final da obra, por meio de uma *catharsis* coletiva⁵⁴, que procurava restabelecer a ordem perdida por causa da queda humana na *hybris*⁵⁵. A tragédia ateniense era o elemento catalisador das falhas humanas e, ao mesmo tempo, o instrumento de aproximação com os deuses e com os cidadãos. Já a comédia permitia discutir os conflitos mais cotidianos da pólis, por isso era mais próxima ao povo e

⁵¹ Ver: Paul de Saint-Victor. *Las Dos Carátulas*. Trad. M. R. Blanco Belmonte. Buenos Aires: El Ateneo, 1952, p. 57.

⁵² Uma vez representadas todas as obras, o júri escolhia a vencedora, mas muitas vezes o público discordava das decisões e manifestava seu descontentamento, especialmente quando se tratava da eleição da comédia vencedora. Gênero que representava verdadeiramente o povo. Ver: Antonio Medina Rodrigues. Introdução de *As Aves*. In: Aristófanes. *As Aves*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 18.

⁵³ Esta será uma das principais características do teatro de Ésquilo. O filólogo alemão W. Jaeger explica que a tragédia de Ésquilo “é a ressurreição do homem heróico dentro do espírito de liberdade”, mas ao mesmo tempo esse homem é exposto ante o problema do destino, como força irresistível, que causa – finalmente – a queda do herói; seus erros e excessos “são efeito de uma força daimônica à qual ninguém pode resistir”. Ver: Werner Jaeger. Op. Cit., pp. 286, 301, 302.

⁵⁴ Trata-se, explica Dodds, de purgar o indivíduo de impulsos irracionais infecciosos que, uma vez invocados, davam margem a um ritual (danças ininterruptas ou manifestações de histeria coletiva) que proporcionava uma descarga e um alívio. O homem, por meio desses rituais, alivia sua mácula ou *miasma*. Cfr. E. R. Dodds. Op. Cit., pp. 42, 82.

⁵⁵ A tragédia está marcada pela queda do homem não só pelos excessos ou pelos vícios, mas também por desrespeitar a palavra divina e pela insolência de pretender quebrar a ordem dada pelos deuses. Em resposta a essa queda, chamada *hybris*, o homem está condenado ao castigo, à *ate*, ninguém consegue ficar impune. Nem mesmos os nobres, pois todos os que cometem *hybris* recebem o castigo divino. Ver: E.R. Dodds. *Os Gregos e o Irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002, pp. 38, 45. Na narrativa de Rubem Fonseca, a *hybris* é atualizada como uma força que produz, efetivamente, excessos e violência; uma força que determina claramente a vida de abusos de seus personagens. Como o protagonista do conto “Passeio Noturno”, do qual trataremos no estudo da Necrópole, em que a violência – gerada pelo vazio do sem-sentido da modernidade – toma conta de suas ações. A leitura que faz Fonseca da *hybris* é a de um crime que seus personagens cometem, sabendo que a *ate*, o castigo, não chegará – aparentemente – para eles. Os personagens se sentem liberados para cometer todo ato de *hybris*, pois sabem que não serão punidos. A narrativa de Fonseca é a denúncia do triunfo da *hybris*.

estimulava uma reflexão coletiva sobre os fatos importantes da política ateniense⁵⁶.

A ação do teatro mantinha unidos os habitantes da pólis, que graças a isso viviam em diálogo constante. Diálogo criado pela democracia, onde todos os cidadãos tinham direito à voz⁵⁷, fosse para criticar ou para elogiar alguma obra representada. Para Lewis Mumford, a cidade antiga era um teatro em si, “onde a própria vida comum adquiriu os caracteres de um drama”⁵⁸, ligado a uma base religiosa, que simbolizava a reflexão humana perante a natureza. O teatro e a pólis permitiam que o homem entrasse em uma luta interior para alcançar a compreensão das coisas.

Junto com esses espaços também existia o *gymnasio*, onde o homem livre descobriu uma nova consciência de bem-estar, através da educação – da *Paidéia*. O *ágora* não tinha mais o privilégio de dominar toda a pólis, pois nos arrabaldes de Atenas começava o tempo da vida ao ar livre; o homem ateniense descobria outra forma de vida além da política, descobria o intelecto (*diánoia*) e a criação literária (*poiésis logotechnikos*). O *gymnasio* se transformou no lugar onde o jovem ateniense desenvolvia tanto sua racionalidade⁵⁹ quanto seu estado físico, para alcançar a beleza da mente, da alma e do corpo⁶⁰.

Foi no século V a.C. que o corpo humano se tornou o grande modelo de beleza, tanto para os mortais quanto para os deuses. “A figura humana – diz Schiller – é capaz de uma dupla beleza. Uma é um mero presente da natureza e desperta amor (Eros); a outra se baseia em qualidades éticas e merece respeito. (...) O homem é belo pela liberdade da força (...). A liberdade da forma, o resultado da força que se limita a si mesma, constitui a beleza.”⁶¹ Por isso a obra de Fídias buscou plasmar múltiplas dimensões do amor – a perfeição, a proporção e a *liberdade* da beleza humana⁶² – nas

⁵⁶ Jaegger assinala que a comédia é uma das manifestações mais originais do gênio poético da Grécia. “Seu propósito fundamental é apresentar (...) certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopéia e da tragédia.” Ibidem, p. 415.

⁵⁷ Para Mumford, antes da democracia só existia o monólogo do poder, fosse nas mãos do rei, do sacerdote ou do tirano. Ver. L. Mumford. Op. Cit., p. 133.

⁵⁸ Ibidem, p. 132.

⁵⁹ Lembremos que era nos ginásios que os filósofos, como Sócrates, se reuniam com seus discípulos para debater as novas idéias do saber, e, também, os matemáticos e os literatos, como Aristófanes. Mumford destaca que o poeta se inspirou no que viu no ginásio para criar uma de suas comédias mais famosas: *As Nuvens*, onde Aristófanes faz uma radiografia irônica dos professores que ensinavam a nova educação através dos sofismas excêntricos – raciocínios que giravam em torno de si mesmos e não conduziam a lugar nenhum. Em *As Nuvens*, Aristófanes satiriza não só os sofistas, mas também o excesso de abstração de filósofos como Sócrates. Ver: Ibidem, p. 168 e W. Jaeger. Op. Cit., p. 428.

⁶⁰ L. Mumford. Op Cit., p. 181.

⁶¹ Ver: Friederic Schiller. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 102.

⁶² Platão explica, no *Timeu* (87, c), que a beleza está ligada ao bom e à proporção e se define com base

esculturas e arquitetura, para corresponder à liberdade e ao amor da beleza divina.

Junto com a arte, a literatura e a política se transformaram, no governo de Péricles, na tríade que levou à materialização da cidade ideal, a qual se tornou visível, segundo Mumford, quando foi capaz de transcender os contornos arcaicos e de equilibrar as forças apolíneas com as dionisíacas, a medida com o exagero, a inteligência racional e a cega intuição. Mas, assim como surgiu um novo tipo de cidade, também surgiu um novo tipo de homem: o cidadão livre⁶³. Cidadão que levaria à máxima expressão – na democracia – o esplendor da pólis ateniense, mas também à ruína.

3.- Quando a *Callípolis* se Transformou em *Aischrópolis*

O historiador Schneider assinala que, embora a democracia tenha-se consolidado com o governo de Clístenes, a igualdade que promulgou não era para todos os habitantes de Atenas, pois essa *isonomia* era exclusiva para os cidadãos, os verdadeiros homens livres. Mas, para tornar-se cidadão, havia restrições: somente os que nasciam no solo da Ática, e eram filhos de pais livres, gozavam desse privilégio. Eles constituíam o chamado *povo*, e os que não pertenciam a ele não eram levados em conta, como os artesãos, médicos ou comerciantes – estes últimos eram até menosprezados por parte dos cidadãos. Na verdade, o povo era uma minoria, tal como assinala Schneider, que excluía as mulheres, os estrangeiros (que nem direito a posse tinham) e os escravos, que quase não eram considerados seres humanos, segundo Aristóteles⁶⁴. Todos eles estavam impossibilitados de participar da vida pública, isto é, da política. Só uma pequena parte da população de Atenas organizava e comandava a cidade-Estado⁶⁵. O que tornava perigoso as decisões sobre o que era melhor para a cidade, pois o povo era altamente influenciável pelos aduladores e demagogos que se constituíram como a grande ameaça para a estabilidade da pólis. O povo corria sério risco de tomar decisões erradas e de prejudicar o bem-estar de Atenas. Schneider aponta que a ação dos demagogos foi um

neles, daí que o filósofo assegure que “*todo o belo é bom e o belo não é desmesurado, assim, é preciso aceitar que um ser vivo belo deverá ser proporcional*”. Platão. *Timeo*. Madrid: Alianza, 2004, p. 135.

⁶³ Mumford aponta que o cidadão acreditava que tudo o que a cidade tinha pertencia a ele por “direito de berço”, pois ele se considerava “dotado de todas as dimensões humanas, para quem todas as portas da vida estavam abertas e acessíveis. Este, pelo menos, era o ideal”. Ver: L. Mumford. Op. Cit., pp. 178-179.

⁶⁴ Cit in: W. Schneider. Op. Cit., p. 88.

⁶⁵ Schneider especifica em 14% a população que governava Atenas. Ver: Ibidem, p. 88.

dos problemas desatados pela ingenuidade do “povo”, além da facilidade em transpor os limites da democracia para cair na tirania⁶⁶. O povo também era especialista em esquivar-se do trabalho, “apenas tinha as idéias e distribuía as instruções”⁶⁷, pois era avesso ao esforço manual e ao comércio, praticamente vilipendiado pelos cidadãos nobres. Para estes, trabalhar com dinheiro era vergonhoso.

Mas, ao considerar qualquer trabalho como desonroso (ou em contradição com sua idéia de *areté*), a não ser o trabalho político, o cidadão ateniense terminou por transformar-se em “algo pior que um homem de negócio: primeiro, em um excelente conquistador e explorador; depois, súdito subserviente, pedagogo servil, bajulador e lambe-botas, em um refinado parasita”⁶⁸. O problema foi que muitos desses nobres cidadãos começaram a empobrecer, e viram no voto sua salvação: passaram a vendê-lo. Começava a queda do *areté* (virtude) do homem político e, com isso, a queda da magnífica pólis ateniense.

A *callípolis* intelectual e democrática que Sólon, Clístenes e Péricles criaram acabou ruindo nas últimas décadas do século V a.C., ante uma oligarquia corrupta e tirânica que começou a olhar com desconfiança a outrora florescente “cultura das idéias”.⁶⁹ Foi em consequência dessa desconfiança que a manipulável Assembléia do Povo determinou o ostracismo de figuras ilustres como Temístocles (o antigo arconte) e os filósofos Anaxágoras e Protágoras. A decisão mais brutal – e a constatação do fim da *callípolis* – foi a sentença de morte que a assembléia decretou para o filósofo ateniense Sócrates, acusado de perverter os jovens e de ser uma ameaça para o “poder do povo”, além de cometer heresia contra os deuses do Olimpo por não acreditar neles. A morte de Sócrates (no ano 399 a.C.) marca o fim da cidade bela e dá início à cidade da feiúra, à

⁶⁶ De fato, Mumford concorda que – provavelmente – o maior fracasso político das cidades gregas tenha sido a “incapacidade de passar da democracia direta para o governo representativo: isso lhes deixou a pobre escolha entre oligarquias irresponsáveis ou tiranias”. Ver: L. Mumford. Op. Cit., p. 174.

⁶⁷ W. Schneider. Op. Cit., p. 89.

⁶⁸ Cfr: L. Mumford. Op. Cit., p. 172.

⁶⁹ Dodds explica que para o “cidadão médio” de Atenas, o Iluminismo, alcançado pelos intelectuais da época, se tornou uma ameaça para a ordem política e religiosa que se havia estabelecido na pólis. “Em torno de 432 a.C., a descrença no elemento sobrenatural e o ensino da astronomia tornaram-se ofensas passíveis de punição. Os trinta anos que se seguiram testemunharam uma série de processos de heresia; algo único na história de Atenas. As vítimas incluíam a maior parte do pensamento progressista: Anaxágoras, Diágoras, Sócrates, (...) Protágoras e talvez Eurípides (...). Todos eles eram pessoas famosas. Quantos cidadãos obscuros podem ter sofrido por suas opiniões é algo que não sabemos. Mas o que possuímos basta para provar que a grande idade do Iluminismo grego foi também, como nossos próprios tempos, uma idade de perseguição”. Ver: E. R. Dodds. Op. Cit., p. 191.

*Aischrópolis*⁷⁰. Atenas, no fim do século V a.C., era a cidade que encarnava os vícios da corrupção, da ambição e dos enganos. Era a ruína de seus cidadãos e seus habitantes.

O poeta Eubolo lamenta em seus versos: “*Vereis que tudo é vendido junto no mesmo lugar em Atenas: Figos, testemunhas para atender a convocações, cachos de uvas, nabos, (...) fornecedores de provas, rosas, nêspersas, sopas, (...) processos legais... máquinas de demarcação, íris, lâmpadas, clepsidras, leis, denúncias...*”⁷¹

No ano 431 a.C., uma ambiciosa decisão (e praticamente a última) de Péricles levou Atenas à guerra mais devastadora: a Guerra do Peloponeso. Atenas já era a metrópole que dominava a região costeira e montanhosa, só faltava Esparta cair sob seu domínio. Em um delírio de arrogância, Péricles, outrora protetor de Atenas, instou os atenienses a lutar contra os espartanos, pois Atenas era “*a escola para toda Grécia*” (Tucídides, II: 41), e só ela devia dominar toda a Hélade⁷².

Dessa vez, os habitantes de Atenas não foram retirados para longe da cidade, pois se sentiam seguros dentro das grandes muralhas construídas no tempo de Temístocles. Mas no segundo ano da guerra, em 429 a.C., a cidade foi atingida pela mais horrível das desgraças: a epidemia.

Tucídides relata a primeira epidemia que assolou Europa, provinda de Etiópia, e que acabou com a vida de Péricles⁷³ e da maioria dos atenienses que estavam refugiados na cidade:

A Atenas chegou de um modo inesperado e atacou primeiro aos habitantes do Pireu. (...) De pronto as pessoas padeciam de febres intensas, (...) depois sobrevinham espirros e tosse,

⁷⁰ Assim como *Kallisté* pertencia a uma trilogia do pensamento racional, inaugurada por Pitágoras – que compreendia a beleza como um todo, junto à verdade e ao bem. Também a feiúra ou *aischron* estava composta pela maldade e a falsidade, elementos que na consciência do homem grego deviam ser evitados, mas, com a queda de Atenas, tal trindade dominou o cenário da política pública. Ver: R. Bodei. Op. Cit., pp. 13, 40.

⁷¹ Cit. In: L. Mumford. Op. cit., p. 168.

⁷² E, na verdade, muitas cidades-colônias pertencentes à liga de Delos, que dominava Atenas, estavam descontentes com seu imperialismo e queriam se libertar da metrópole, apoiadas por Esparta. Por outro lado, algumas colônias espartanas queriam dissociar-se da cidade das armas para unir-se a Atenas, o que terminou desencadeando a Guerra do Peloponeso. Esta não foi só uma guerra comercial e territorial, mas principalmente política, pois Esparta não via com bons olhos a democracia ateniense. No fim da guerra, em 404 a.C., Esparta destrói o poderio de Atenas e a democracia, instalando a oligarquia, que se transformaria ao final em uma sucessiva intervenção de tiranias.

⁷³ Péricles morre em 429 a.C. Tucídides (II: 65) relata sobre o arconte: “*Sobreviveu ao começo [da epidemia] dois anos e seis meses, e quando morreu se reconheceram muito melhor suas previsões para a guerra, pois ele disse que [os atenienses] ganhariam se se mantivessem na defensiva, (...) se não tentassem acrescentar seu império durante a guerra nem pusessem em perigo a cidade; mas [os atenienses] fizeram tudo ao contrário e, por ambições e lucros pessoais, tomaram decisões políticas (...) com nocivos resultados para eles.*” Ver também: Notas de Francisco Romero Cruz. In: Tucídides. Op. Cit., p. 202. A tradução do trecho citado é minha.

para logo atacar o estômago. (...) Exteriormente, o corpo não resultava nem muito quente nem muito frio (...), [apresentava o corpo] erupções de pequenas pústulas ou chagas. No entanto, os doentes sentiam uma queimação, que não agüentavam vestir túnicas sutis, (...) só podiam andar nus e com vontade de arrojarse à água fria, não só pelo excesso de calor, mas também pela sede insaciável que sentiam. (...) O mais terrível do mal em seu conjunto era o desânimo quando se adoecia – pois entregues ao desespero se abandonavam muito mais, sem vontade de melhorar – e o fato de que ao contagiar-se por cuidar uns a outros, morriam como rebanhos.
(Tucídides, II: 48-51)

O relato de Tucídides não apenas evidencia o horror que o povo ateniense padeceu pela epidemia e, pela guerra, mas também nos permite ter uma visão do ocaso de Atenas. A força e o realismo com que descreve a doença nos mostra sua tristeza pela perda de uma civilização que tornou o homem o centro das preocupações, até das preocupações divinas, pois os deuses queriam formar parte da vida cotidiana desse novo homem que descobria o mundo⁷⁴, já não como um ser sujeito às veleidades divinas ou às superstições provocadas pelo temor aos deuses, e sim, como um homem que descobria, por meio da razão, sua importância dentro da ordem cósmica. Esse homem que nasceu no século VI, se desenvolveu no V e que foi morrendo no IV, era o homem que Hesíodo pretendia orientar⁷⁵ para evitar que este escolhesse o fatídico arribo da *hybris*. Mas, as arrogâncias e ambições dos atenienses permitiram a chegada da senhora do “mal primordial”⁷⁶, e ela, a *hybris*, desencadeou a ruína dos outrora abençoados filhos da Hélade.

Hesíodo, em *Os Trabalhos e os Dias* (110), desenvolve “o mito das raças”, a partir dessa preocupação por evitar a força maligna da *hybris*. Por isso, apela para seu irmão Perses para que abrace a justiça e restabeleça a ordem perdida. E confiado em que seu poema não apenas chegaria aos ouvidos de Perses, mas também aos ouvidos dos

⁷⁴ Lembremos o mito do nascimento de Atenas, como uma disputa entre os poderosos deuses Atena e Poseidon, tratado anteriormente.

⁷⁵ Hesíodo escreve seu poema *Os Trabalhos e os Dias* para abrir os olhos de seu irmão Perses, que ávido de riquezas, disputou a herança familiar prejudicando Hesíodo. O poeta narra para Perses como o homem perdeu o paraíso original e foi degradando seu estar na terra por entregar-se às injustiças, às ambições desmedidas e ao ócio. Por isso, Hesíodo exclama: “*Tu, Perses, lança isto em teu peito: A Justiça escuta e o Excesso esquece de vez! Pois esta lei aos homens o Cronida dispôs: que peixes, animais e pássaros que voam devorem-se entre si, pois entre eles Justiça não há; aos homens deu Justiça que é de longe o bem maior; pois se alguém quiser as coisas justas proclamar, prosperidade lhe dá o longevidente Zeus; mas quem deliberadamente jurar com perjúrios e, mentindo, ofender a Justiça, comete irreparável crime; deste, a estirpe no futuro se torna obscura, mas do homem fiel ao juramento a estirpe será melhor*”. (*Os Trabalhos e os Dias*, 275-285).

⁷⁶ E.R. Dodds. Op Cit., p. 38.

reis, pois, ao final, o destino dos homens dependia das escolhas que fizessem entre *Dike* e *Hybris*, e refere-se à perda do bem-estar, da fartura e da justiça, que caracterizava a vida do homem do paraíso – simbolizado pela raça áurea –, e à chegada da miséria e do sofrimento, males que caracterizam a vida dos homens da raça de ferro. Males que simbolizam a perda da *Callípolis* e a supremacia da *Aischrópolis*.

*Antes não estivesse eu – diz Hesíodo –
entre os homens da quinta raça⁷⁷,
mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.
Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia
cessarão de labutar e penar e nem à noite de se
destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.
Entretanto a esses males bens estarão misturados.
(Os Trabalhos e os Dias, 174-179)*

Os homens da raça áurea, na Idade de Ouro, viviam sob a proteção da deusa *Dike*. Eles não conheciam os sofrimentos, nem as doenças, nem a fome. Mas uma vez terminada a era de ouro, os homens começaram a conhecer os pesares da *Hybris* (a deusa que encarna o excesso e a soberba), especialmente na chamada Idade de Ferro, onde conviviam em um mesmo espaço e tempo, tanto a *dike* (justiça) quanto a *hybris* (também compreendida como injustiça). A única oportunidade para a salvação do homem, nesta Idade de Ferro, vislumbrada pelo poeta, é a escolha dos homens pela *dike*, que está simbolizada no trabalho honesto, no trabalho da terra (amparado pela deusa Deméter), rejeitando o ócio e respeitando os deuses. Mas, ainda assim, Hesíodo prevê que muitos homens, seduzidos pela aparência de riquezas e de felicidade outorgados pela força da deusa *Hybris*, terminarão por esquecer a deusa *Dike*, escolhendo o infortúnio como destino final. “*Também esta raça de homens mortais Zeus destruirá, no momento em que nascerem com têmporas encanecidas. Nem pai a filhos se assemelhará, nem filhos a pai; nem hóspede a hospedeiro ou companheiro a companheiro, e nem irmão a irmão caro será, como já havia sido. (...) [com a lei nas mãos, um do outro saqueará a cidade]*⁷⁸, (...) *honrar-se-á muito mais ao malfeitor e ao homem desmedido; com justiça na mão, respeito não haverá; o covarde ao mais viril lesará com tortas palavras falando e sobre elas jurará*”. (Os Trabalhos e os Dias, 180-194)

⁷⁷ Cfr. Notas 28 e 49.

⁷⁸ Mary Lafer esclarece que esse trecho de *Os Trabalhos e os Dias* foi diferentemente lido e interpretado por tradutores, não havendo, pois um consenso geral sobre o referido trecho. Ver: Mary Lafer. Op. Cit., p. 35.

O prenúncio assinala que quando o homem chegar a ser dominado pela *hybris*, Os Imortais abandonarão os homens, e restarão apenas sofrimentos para eles. Será o tempo da supremacia da deusa *Hybris*; a *Dike-Justiça* se retirará do mundo humano para habitar no céu, enquanto o mundo se transformará em um caos, coberto pelas trevas⁷⁹.

No entanto, para Hesíodo ainda esse período de desgraça não está por chegar. Ele intui que a supremacia da *hybris* poderia evitar-se, se se atende à única esperança de salvação humana: a força que dá a Boa Éris, que estimula o trabalho honesto e produz a verdadeira riqueza. O homem ainda estaria sob o amparo da *Dike* na Terra. Contudo, o poeta de Beócia deixa escrito o sinal para quando o tempo da Má Éris (Discórdia), mãe de *Hybris*, chegar: “*Àqueles que se ocupam do mau Excesso, de obras más, a eles a justiça destina o Cronida, Zeus longevidente. Amiúde paga a cidade toda por um único homem mau que se extravia e que maquina desatinos. Para eles do céu envia o Cronida grande pesar; fome e peste juntas (...); outras vezes ainda ou lhes destrói vasto exército e muralha ou navios em alto-mar lhes reclama o Crónida.*” (Os Trabalhos e os Dias, 238-247)

Hesíodo faz este vaticínio três séculos antes da queda de Atenas. Com a chegada da epidemia à cidade, os atenienses sentem esse abandono das forças imortais do Olimpo. Os que sempre foram favoritos dos deuses, pelas suas ambições e vícios, conseguiram selar seu destino de infortúnio. Os atenienses ficaram à mercê da fonte do mal do universo por própria escolha. Era o momento da despedida da *Callípolis*, pois a *Aischrópolis*, filha de *Hybris*, se transformava na rainha da cidade.

Finalmente, Atenas se debilitou com o domínio de Esparta, e em meados do século IV a.C. toda a Hélade caiu ante o império de Felipe da Macedônia. Quando Aristóteles escreveu *A Política*, a pólis já estava praticamente extinta; as cidades já não tinham autonomia. Os macedônios tinham arrasado muitas delas e convertido seus habitantes em escravos.

Os dias de democracia e liberdade acabaram para os gregos da Antigüidade em 338 a.C. E, junto com a morte da pólis e da liberdade dos helenos, “morreram” também os deuses do Olimpo que deixaram de ser cultuados publicamente.

⁷⁹ Ver: Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., pp. 55-59.

As Aves: a Callípolis Alada que Resiste à Aischrópolis

A Guerra do Peloponeso ia acabando lentamente com Atenas quando o dramaturgo Aristófanes escreveu, em 414 a.C., sua comédia *As Aves*, como protesto pelos abusos e absurdos cometidos pelos habitantes da pólis, que insistiam em batalhar contra os espartanos, e como desejo utópico de construir sua própria cidade-Estado. Os atenienses – denuncia Aristófanes – se haviam transformado em mercadores do dinheiro e do engano, “vivendo pendurados na burocracia, à custa dos impostos que os cidadãos pagavam”⁸⁰.

Um dos protagonistas, Evélpido, explica que vai embora de Atenas porque anseia encontrar uma cidade melhor. Ao lado de seu amigo Pisístrato, busca o antigo rei da Trácia, Tereu, que tinha sido transformado em pássaro.

*Somos cidadãos de Atenas, nascidos em famílias ilustres. Não fomos expulsos, resolvemos sair da cidade por vontade própria. Querem saber por quê? Não é por Atenas, tão boa pra se viver! O problema é a corrupção de seus habitantes. Os atenienses vivem empoleirados em processos judiciais. E os burocratas e os delatores profissionais? E os cidadãos que ganham três óbolos por dia para participarem das assembléias? Por isso, estamos indo embora. Procuramos uma outra cidade, onde ninguém leve vantagem e os políticos não nos enganem! Tereu-poupa vai nos ajudar. Ele já foi homem e hoje é ave. Durante seus vôos deve ter conhecido muitos lugares bonitos! Vamos construir uma nova cidade, distante de todo mal.*⁸¹

Tereu menciona alguns lugares que conheceu, como *Lepréia* (cidade cheia de leprosos) ou *Lócrida*, mas esta última resulta ser pior que Atenas. Evélpido e Pisístrato concluem que o melhor é ser transformado em pássaro e fundar a *cidade das aves*⁸², que fique longe dos homens, nas nuvens. Aristófanes, com *As Aves*, põe em dúvida a outrora virtuosa pólis e sua cultura, demonstrando com sua peça que tudo o que Atenas gerara estava se decompondo; o genuíno poder do povo, a florescente criação poética, o desprezo pelo dinheiro tinham ficado no esquecimento, pois o ateniense tinha perdido o que lhe era mais valioso: o *areté* ou a virtude da razão, do *logos*.

Quando Evélpido, Tereu e Pisístrato estão se preparando para fundar sua *callípolis* “alada”, Aristófanes – com muita ironia – apresenta um desfile de figuras aproveitadoras características de Atenas, que viam na “cidade das aves” outro fácil mecanismo de ganhar dinheiro. Em cena aparece um poeta para “louvar a cidade das

⁸⁰ Aristófanes. *As Aves*, p. 57.

⁸¹ Ibidem, p. 48.

⁸² Pois Evélpido acredita que “as cidades humanas são todas iguais”. Ver: Ibidem, p.60.

aves”, cantando para as musas em troca de uma “*túnica nova*”⁸³; depois surge um adivinho que augura, “*a preços baratinhos*”⁸⁴, bons ventos para os habitantes alados. Mas para Aristófanes o mais absurdo estava na convicção de certas figuras de sua absoluta utilidade, como o caso do arquiteto que promete medir cada parte do céu para melhor “urbanizar” a cidade das aves, para que “*cada habitante pague seu ninho em pequenas prestações*”⁸⁵, ou como o caso do inspetor, que facilitava as coisas para a cidade no caso de haver alguma irregularidade, desde que os pássaros pagassem alguma coisa extra.

O excesso de empregos inúteis tinha levado à ruína a poderosa Atenas, com “ilustres” da estirpe de um “mercador de decretos” – que trabalhava na Assembléia vendendo “*leis novas por preços bem baratinhos*” ou vendendo “*os mesmos decretos que eram impostos às colônias de Atenas*”⁸⁶ – ou dos oportunistas que a todo custo pretendiam manter o *bem estar* da pólis, como o *sicofanta* (*sykophanta*) ou “delator profissional”, a figura mais repudiada por Aristófanes. O sicofanta pretendia ganhar asas e ficar longe dos seus inimigos.

*Sou um sicofanta (...). Recebo dinheiro pra acusar as pessoas... Trabalho muito e preciso ter asas. Assim poderei delatar mais rápido. (...) Sou um sicofanta que trabalha pro bem público! Fiscalizo as cidades e denuncio estrangeiros.*⁸⁷

Aristófanes conclui que sua amada Atenas tinha se transformado em uma “*árvore de mentiras e violências*”⁸⁸, em um lugar onde só havia desconfiança; era uma cidade nas trevas. Os atenienses tinham caído no “*lado escuro da vida humana*”⁸⁹. Por isso, Aristófanes criou sua própria cidade, seu refúgio, para escapar das turbulências do homem e restabelecer a ordem perdida. Ele, por meio da imaginação, construiu sua callípolis sem humanos, só com aves, para mostrar ao final, com um riso disfarçado de tristeza, que o ser humano está entregue à corrupção, à *hybris*, e só os esclarecidos, como Evélpido e Pisístrato (e como o próprio Aristófanes), poderão ser salvos da ruína definitiva da cidade-Estado.

⁸³ *As Aves*, p. 106.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 107.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 112.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 118. Aristófanes critica assim o imperialismo opressor que exercia Atenas sobre as colônias áticas, o que detonou a Guerra do Peloponeso.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 142.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 146.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

Para Jaegger, Aristófanes consegue, em *As Aves*, libertar-se das preocupações que o atormentavam para criar um Estado ilusório, onde “tudo é alado e livre”. O próprio Aristófanes abandona as fraquezas humanas e se entrega à loucura da imaginação, onde encontra a “*beleza eterna do riso*”⁹⁰.

A comédia de Aristófanes denuncia a inconsciência em que estava submergida a sociedade ateniense, que tinha deformado com sua política falsa, com sua demagogia e corrupção, os princípios nobres da democracia inspirada por Sólon. Daí que o riso de Aristófanes seja de escárnio, de castigo pelos vícios sociais, tão defendidos pelos cidadãos da pólis. Mas o riso de Aristófanes também se revelará como a saudável via de escape para os marginalizados dos circuitos públicos e políticos, como muitos comerciantes, médicos, escravos e mulheres, que descobriram no efeito cômico o consolo ante tanto absurdo social. Pois o riso, segundo Henri Bergson, persegue o aperfeiçoamento na sociedade, “é acima de tudo uma correção”⁹¹. O riso procura melhorar a sociabilidade humana e eliminar qualquer rigidez, automatismo e mecanicidade que ameace o equilíbrio e a mobilidade da natureza. Procura, finalmente, livrar de qualquer gravidade o espírito humano, que é leve, móvel e inteligente. O riso de Aristófanes assinala, publicamente, as revoltas do povo submetido aos abusos dos demagogos e magistrados, que por vanglória levaram até o fim a guerra do Peloponeso, e, com isso, a fim da civilização ateniense.

4.- A República: a Callípolis Platônica

Platão, nascido quando a Guerra do Peloponeso já havia começado, foi testemunha da insensatez da Assembléia do Povo, ao transformar a pólis em uma “convocação da morte”. Os outrora cidadãos nobres da democracia se transformaram em tiranos – que, sedentos de mais poder, semearam a destruição. O espírito de *dike* de Atenas tinha degenerado em *hybris*, no excesso e no desequilíbrio, que contamina todo destino favorável. A *hybris* tinha transformado a outrora cidade de Atena, filha da Razão e da Sabedoria, em um espetáculo do absurdo, da ignorância e, principalmente, da arrogância. Platão estava absolutamente convencido de que os políticos eram os grandes responsáveis pela queda da *dike* e a chegada da *hybris* – eles eram a grande

⁹⁰ Cfr. Werner Jaegger. Op. Cit., p. 426.

⁹¹ Henri Bergson. *O Riso – Ensaio sobre a Significação da Comichade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 15, 22, 146.

ruína da pólis.

Mas o filósofo espanhol Eugenio Imaz adverte que, embora a desilusão em relação à política tenha sido “circunstancial”, outro elemento agravou o desencanto geral de Platão pela amada Atenas: o rumo nefasto que tomou a tragédia, com a determinação ominosa de seus poetas⁹² de projetar um destino inclemente ante as falhas humanas. O destino é percebido pela tragédia como “expressão inexorável da justiça, da ordem divina do mundo, que esmaga culpados e inocentes, gerações inteiras; a dor patética que sua ação produz nos ensina a reconciliar-nos com essa ordem. Platão [se rebela ante isso e] propõe a reconciliação pelo amor”⁹³.

O discípulo de Sócrates, desencantado com suas duas paixões, a política e a tragédia, decide acabar com essa decepção e concentra todo seu potencial reflexivo em criar seu próprio Estado ou *pólis*, capaz de projetar seus desejos de Bem, Verdade, Justiça e Amor – já que, com a tragédia, o destino dos homens tinha se transformado em um processo de dor perene, e com a política o destino dos atenienses se transformara em uma mercadoria sempre à venda. Platão cria em seu imaginário uma cidade livre dos escombros deixados pela cobiça, inércia, credice e ignorância, que tanto incomodavam seu mestre Sócrates.

Platão começa sua *República* refletindo sobre a essência da Justiça na vida humana, se o homem é feliz vivendo na justiça (*dike*) ou na injustiça (*adikia*), entendendo por *dike* a união entre a Verdade e o Bem, que levam à plenitude da existência⁹⁴. Novamente, com Platão, o pensamento grego constrói uma trindade para alcançar a perfeição suprema da razão.

O interlocutor de Sócrates, Tracímaco, define o justo como “o interesse do mais forte” (I, 12, 338c), que permite que um homem leve vantagem sobre seus inimigos. Mas se trata de uma vantagem e uma vida falsas, argumenta Sócrates, porque quem vive na injustiça não pode pretender alcançar o Bem. Os seres que vivem na injustiça vivem na escura caverna da ignorância (VII, 1, 514a), escondidos da luz da razão. Vivem na *aparência* (II, 4, 361a-c), simulando ser justos e felizes, por isso essa aparência faz acreditar que é melhor viver na injustiça que na justiça, pois ela violenta a verdade. “A

⁹² Como o caso de Eurípides, que fez da tragédia um castigo para as paixões humanas.

⁹³ Ver: Eugenio Imaz. Op. Cit., p. 34.

⁹⁴ Para o acadêmico francês Jean-Yves Lacroix, o Bem, na compreensão platônica, é “causa de inteligibilidade, (...) é a causa da essência (*ousia*) e do ser (*einai*), transcendendo ele mesmo a essência como origem das determinações do ser”. Ver: Jean-Yves Lacroix. *A Utopia: Um convite à filosofia*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 51.

aparência manda na verdade e dirige a felicidade” (II, 8, 365c).

Platão acredita que a Justiça e o Amor⁹⁵ permitem quebrar as barreiras convencionais do egoísmo e da injustiça que imperam na realidade social de Atenas do século IV a.C., por isso ele cria em seu mundo ideal⁹⁶ um sistema comunitário de bens, acabando com a riqueza e a pobreza que têm sido a ruína da felicidade humana. Ao mesmo tempo, ele compreende que tanto homens como mulheres devem ter os mesmos direitos e responsabilidades, por serem ambos filhos da razão e da natureza divina, em uma cidade onde cada habitante tenha sua justa ocupação, ou seja, sua especialização, mantendo assim o equilíbrio entre as unidades de produção, de administração e de segurança da cidade justa. “*Os governantes governam com sabedoria, os guardiões guardam a cidade com coragem e o povo produz, dando com sua obediência o testemunho da temperança comum a todas as classes da cidade.*”⁹⁷

Para Imaz, Platão leva a sua máxima expressão o adágio do oráculo de Delfos, “*conheça a si mesmo*”, mas, não contente com apenas conhecer seu mundo, seu Ser, o filósofo pretende ir além e conhecer toda a natureza humana. Ele “sabe de antemão, por sua loucura de amor, que não loucura trágica, que o homem tem, por natureza, um destino mais divino e amável do que costuma ter o homem pela tragédia. (...) Em busca deste Destino, desta lei natural, (...), expande essa *autognosis* socrática e se põe a estudar o homem de modo mais amplo, na república ou cidade”⁹⁸.

A cidade serve para Platão como paradigma de justiça, que reflete o comportamento do homem. Por isso, uma cidade justa sempre vai refletir a vida sã e feliz dos seus cidadãos. Isso é o que ele pretende criar racionalmente: um Estado Justo⁹⁹. Para o professor francês François de Chatêlet, na *República*, Platão elabora uma *callipolis* (VII, 9,527c), isto é, um paradigma de Estado, baseado na razão,

⁹⁵ O amor autêntico constituirá a energia que guiará a nova educação da *callipolis* platônica. Pois com o amor verdadeiro se governa e se educa com “*sabedoria, medida e beleza*” o espírito humano. *A República* (III, 12, 403a).

⁹⁶ O ideal, derivado da palavra grega *idea*, para os gregos se constrói a partir de sua origem indo-européia, na palavra *widea*, que significava imagem, implicando a ação de *ver* algo. Para os gregos, segundo Antonio Medina Rodrigues, ver e saber estavam muito próximos, pois a *idea* representava um conhecimento, uma existência, que tinha caráter de veracidade. Por isso os gregos acreditam que as Idéias “estão”, “existem” e “habitam o céu”. É, portanto, mister para o homem atender ao chamado das Idéias para alcançar a virtude divina. Ver: Antonio Medina Rodrigues. *As Utopias Gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 16. Para Platão as Idéias não apenas eram “vistas”, e sim “concebidas” (VI, 18, 507c) pelo pensamento, pois só ele conhece a verdadeira essência das Idéias. A capacidade de pensar, para Platão, pertence a algo divino, que nunca perde sua força e segundo o rumo que se lhe dê “*tornar-se-á útil e salutar ou impréstável e prejudicial*”. *A República* (VII, 4, 518e – 519a).

⁹⁷ J. Lacroix. Op. Cit., p. 49.

⁹⁸ E. Imaz. Op. Cit., p. 36. A tradução do trecho citado é minha.

⁹⁹ J. Lacroix. Op. Cit., p. 49.

compreendendo por *kallis* o reflexo das Idéias Eternas, que conformam o Estado perfeito. “Na callópolis, a filosofia reencontra sua essência. Ela se dá como conhecimento absoluto.”¹⁰⁰

Nessa criação imaginária de sua República, ele não esconde sua decepção com a injustiça cometida pela tragédia, de agredir o destino do homem com castigos e lamentações que abalam o espírito humano. Por isso, rejeita a *poiésis* que enfatiza as “falsidades” de homens, heróis e deuses, já que atenta contra a virtude e o bem e se apóia na verossimilhança do mito para fundamentar sua existência. Critica os poetas que inventam histórias baseadas nas disputas, enganos e ciladas que existiam entre os deuses do panteão grego, difamando a perfeição da natureza divina.

Nesse sentido, o filósofo não só atacava os *logotechnikos* – ou poetas que criavam “fábulas” que iam contra a justiça e, portanto, a verdade –, como também a *Paidéia*, a educação que se praticava na Atenas do século IV a.C., fundamentada na mitologia e na cosmologia primitivas. No seguinte parágrafo se constata a essência de sua *Paidéia*:

Não deve ser dito, em absoluto, que os deuses declaram guerra a outros deuses, armam ciladas uns para os outros e se combatem entre si (...). Muito menos devemos falar-lhes [às crianças] em batalhas de gigantes ou apresentá-las em pinturas, nem nas brigas de toda espécie dos deuses, (...) [como a história de] Hera, posta a ferros por seu próprio filho e Hefesto, precipitado pelo pai, por ter querido defender a mãe quando esta apanhava daquele, e bem assim como todas as batalhas entre os deuses imaginadas por Homero, é o que será terminantemente proibido contar em nossa cidade, quer encerrem, quer não encerrem sentido alegórico. Os moços não têm capacidade para decidir sobre a presença ou ausência de idéias ocultas; as impressões recebidas nessa idade são indelévels e dificilmente erradicáveis. Por isso mesmo, importa, (...) que as primeiras criações mitológicas por eles ouvidas sejam compostas com vistas à moralidade.
(II,17, 378d-e)

O acadêmico francês Jean-Yves Lacroix afirma que Platão critica a poesia porque esta se afasta da realidade, valorizando aparências a tal ponto que tende a apresentá-las como o próprio Ser. “É por isso que não é possível tratar o mito

¹⁰⁰ Ver: François de Chatélet. *A Filosofia Pagã*. Trad. Maria José de Almeida. Vol I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973, pp. 91, 95.

alegoricamente: não há aí verdade a buscar como o sentido oculto da palavra poética; a verdade não é da ordem do mito, mesmo interpretado, mas da filosofia, como discurso verificável e argumentativo.”¹⁰¹

Daí que Platão considere que a *mímesis* feita pelos poetas não seja aconselhável para manter a virtude em sua República, pois tal “imitação” ia contra a verdade filosófica. E os poetas das tragédias imitavam as falhas e os excessos humanos, evocando com isso tudo o que para o filósofo não pertencia à planície de *Alethéia*, o lugar onde descansavam as Idéias, onde descansava a Verdade.

O historiador e antropólogo francês Marcel Detienne explica que a Planície de *Alethéia* “é onde descansam imóveis os princípios, as formas, os modelos do que tem sido e de tudo o que será. Em torno destes se encontra a eternidade, da qual o tempo escapa como uma onda, indo para os mundos. Tudo isto pode ser visto e contemplado pelas almas humanas uma vez a cada dez mil anos se elas viveram bem. (...) As conversações filosóficas têm, como razão de ser, o voltar a recriar na memória os belos espetáculos de lá, pois de outra maneira não serviriam de nada”¹⁰².

Se a imitação se concentra exclusivamente na virtude – que une a saúde, a beleza e a boa disposição da alma –,¹⁰³ na coragem, na sensatez, na piedade, na pureza, na liberdade, enfim, na grandeza da alma (III,8,395c), então o filósofo considerará a criação literária como um instrumento de ensinamento para a nova *Paidéia* que se estabelece em sua *callípolis*.

Segundo Platão, os poetas, para entrar na nova cidade, deviam seguir um modelo de criação onde se representasse a existência de Deus – fosse na epopéia, na tragédia ou na comédia – em sua profundidade, pois “*Deus é essencialmente bom*” e belo, e a Ele só se devem as coisas boas e belas¹⁰⁴.

*Não devemos acreditar, nem permitir que outros afirmem
haver Teseu, filho de Posido, e Pirítoo, filho de Zeus, praticado*

¹⁰¹ Jean-Yves Lacroix. Op. Cit., p. 55.

¹⁰² A existência da Planície de *Alethéia* provém do mito recolhido por Petron de Himera, pertencente à escola pitagórica. Platão recolhe esse mito no *Fedro* (428, C.), onde descreve o processo celeste das almas que seguem os deuses para chegar à Planície. Essas almas empreendem uma corrida frenética até a Planície para ver a grama sagrada, o alimento da alma, de onde nasce o “mais perfeito”. Ver: Marcel Detienne. *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*. Trad. Juan José Herrera. México: Sexto Piso, 2004, pp. 188-189.

¹⁰³ O vício que corrói a maioria das cidades do tempo de Platão se caracteriza pela “doença, feiúra e debilidade”. *A República* (IV,18,444e).

¹⁰⁴ Cfr. *Timeu* (87, c).

raptos tão condenáveis, nem que qualquer outro herói ou filho de Zeus tenha ousado cometer os atos sacrílegos e tão graves que falsamente lhes atribuem; obriguemos (...) os poetas a declarar ou que semelhantes feitos não foram praticados por eles, ou que eles não eram filhos de deuses. As duas afirmativas é que não poderão fazer, como não lhes será permitido tentar convencer os moços de que os deuses são os causadores do mal e que os heróis em nada se mostram melhores do que os homens. Pois, como vimos antes, semelhantes proposições nem são piedosas nem verdadeiras. Já demonstramos que nenhum mal pode originar-se dos deuses (III,5,391d).

Platão considerava importante manter sempre a inteireza do espírito humano e, para ele, a literatura não tinha desenvolvido tal integridade espiritual, porque a literatura tinha se contaminado com lamentações e fraquezas humanas¹⁰⁵. A música também deveria ser depurada, evitando as melodias plangentes, que abalam a integridade dos espíritos. A música, junto com a ginástica, delineia o espírito puro na infância, para este mais tarde ser formado pela razão e pela virtude na vida adulta. Para Platão, a educação, a formação ou *Paidéia*, é de muita importância na preparação do espírito do infante, que deverá aprender *brincando* (VII, 16, 537a)¹⁰⁶, desde cedo, as artes da aritmética, a geometria “e os demais ramos do conhecimento que servem de propedêutica à *Dialética*” (VII,16, 536e).

A reflexão do poeta-filósofo nos leva pelo percurso das formas de governo que o mundo grego conhecia: timocracia (governo da honra, onde predomina o caráter irascível), oligarquia (governo dos vícios, onde predomina o amor pela riqueza), democracia (governo do povo, onde predomina o excesso de liberdade, desembocando na perdição) e tirania (governo da soberba e da crueldade, onde desaparece a liberdade e volta a escravidão), para demonstrar que a política fracassou pela degeneração de tais formas de governo, que caem nos abusos do poder e vivem das falsidades. E os únicos interessados nas falsidades – afirma Sócrates – são os líderes, os dirigentes da cidade (III, 3, 389b-c), que a acabam arruinando. Para Platão, existe uma espécie de correlação entre o homem e a cidade, por isso...

¹⁰⁵ Cfr. *A República* (III,8,395c-396a).

¹⁰⁶ Platão adverte que para educar uma criança não se deve constrangê-la com castigos ou humilhações, pois desse jeito ela não aprende. A criança aprende brincando, pois assim percebe mais facilmente as tendências naturais de cada arte.

Se o homem se parece com a cidade, não será forçoso prevalecer nele a mesma ordem, por lhe encherem a alma a baixaza e a servidão extremas e ficarem as partes mais nobres escravizadas e dominadas pela porção menor, precisamente a tresloucada e de nenhum valor? (IX, 5, 577d).

Embora para Platão ainda não exista uma forma de governo que convenha “à natureza do filósofo” (VI,11,497b), a monarquia conserva mais proximidade com o *areté* divino e por isso ele considera que é a forma de governo mais idônea para sua sociedade justa. Mas não se trata de uma monarquia política, e sim de uma monarquia filosófica, onde o filósofo é que se transforma em rei. Pois o filósofo é “o melhor e o mais justo, é também o mais feliz” (IX, 6, 580c), já que se governa a si mesmo como rei.

Platão compreende que sua *callipolis*, embora não chegue a ser realizada no plano material da realidade por causa do Devir, “do fluxo incessante e irracional das coisas e do Indeterminado”¹⁰⁷, habita no Mundo do Ser, como um paradigma, onde as idéias se tornam plenas e eternas, e seu exercício de estudá-la, por meio do diálogo socrático, é o que reforça sua existência no plano racional. O filósofo afirma que “talvez haja um modelo para quem quiser contemplá-lo e, de acordo com ele, organizar seu governo particular. É indiferente sabermos se já existe algures uma cidade assim, ou se ainda está por concretizar-se; pois só de acordo com esta é que ele se comportará, com mais nenhuma” (IX, 13, 592b).

Por isso, para Lacroix, *A República* não constitui uma utopia em sentido estrito¹⁰⁸, constitui uma reflexão filosófica ou *diánoia*, vale dizer, “um diálogo interior silencioso da alma consigo mesma”¹⁰⁹, que trata de realizar um *Topos Noetos*, um “Lugar do Inteligível”¹¹⁰, do Imortal, governado pela razão e amparado pelo Bem¹¹¹.

¹⁰⁷ J. Lacroix. Op. Cit., p. 52.

¹⁰⁸ Já para o historiador polonês Jerzi Szachi, *A República* constitui uma “utopia de Ordem Eterna”, conhecida como “Utopia Metafísica”. Seu conteúdo não se situa em nenhum tempo nem espaço determinado, ela atende a uma realidade mental e filosófica, mais do que histórica ou política. Existe um mundo das idéias puras, do Bem eterno e da Justiça eterna, que cresce junto ao mundo dos fenômenos, ao qual pertencem as sociedades utópicas. Mas o Estado ideal de Platão não toma como ponto de partida esse mundo fenomenal, pois ele está feito também das aparências, e sim o “ser real” imutável, que reside no mundo das idéias. Daí que o ponto de partida de Platão, para falar de sua *República*, seja a Justiça eterna, pois é resultado de um raciocínio que escapa a tudo o que é mutável e real no sentido material. *A República* aponta para uma outra realidade, a realidade do Bem. Ver: Jerzi Szachi. *As Utopias ou A Felicidade Imaginada*. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, pp. 65, 67.

¹⁰⁹ Platão. *Sofista* (263, e - 264, a). Cit in: Raquel Gazolla de Andrade. *Platão: O Cosmo, O Homem e A Cidade*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 120.

¹¹⁰ Ver: Jerzi Szachi. Op. Cit., p. 51 e Ibidem, p. 118.

¹¹¹ Para Platão, a idéia do Bem, no mundo inteligível, é a última a ser apreendida, pois ela é a causa de tudo o que é “belo e direito, a geratriz, no mundo visível, da luz e do senhor da luz, como no mundo inteligível é dominadora, fonte imediata da verdade e da inteligência, que precisará ser contemplada por

Ela sim tem um lugar, uma existência, um ser: a *República* situa-se na planície de *Alethéia*, onde repousam todas as Idéias. Mas o discípulo de Sócrates adverte:

A não ser, (...) que os filósofos cheguem a reinar nas cidades ou que os denominados reis e potentados se ponham a filosofar seriamente e em profundidade, vindo unir-se, por conseguinte, o poder político e a Filosofia, e que sejam afastados à força os indivíduos que se dedicam em separado a cada uma de essas atividades, não poderão cessar, (...) os males das cidades, nem ainda, (...) os do gênero humano. Antes disso, não se concretizará no mínimo nem verá a luz do sol a constituição cujo traçado acabamos de esboçar. (V,18, 473d-e)

Os únicos que podem governar com sabedoria a Cidade Justa são os filósofos – que constituem uma *sofocracia*¹¹² –, pois só eles amam a verdade e compreendem a natureza do Ser; são os únicos que chegam a conhecer a natureza humana e o conhecimento do Imutável; portanto, são os que chegam à Felicidade (*eudaimônia*), pois compreendem que “*conhecer é ser feliz*”¹¹³. Por isso, Platão acredita que para chegar a essa plenitude do Ser, ao Imutável, e alcançar o prazer (*hedoné*) que dá o Conhecimento, e conseqüentemente a Felicidade, deve-se andar pelo caminho deixado pelas Idéias: o caminho da dialética¹¹⁴. A dialética é o exercício que leva ao conhecimento das Essências, isto é, do Bem¹¹⁵.

As Idéias são a base da Ciência do Bem; elas estão livres do devir e da corrupção e, seguindo o reto caminho delas, chega-se à essência eterna, onde o espírito se liberta das cadeias da matéria. Em *Fédon* (83, a), Platão afirma que “*a filosofia liberta a alma da prisão do corpo*”¹¹⁶. O mesmo faz o filósofo com a pólis, ele a liberta da injustiça, do vício e da corrupção, por isso é o mais indicado para conduzir um Estado Justo¹¹⁷. E quando a musa da Filosofia exercer sua influência sobre o “*governo*

quem quiser agir com sabedoria, tanto na vida pública como na particular”. *A República* (VII, 3, 517c).

¹¹² Ver: Jean-Christian Petitfils. *Os Socialismos Utópicos*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar editores, 1977, p. 16.

¹¹³ Ver: Raquel Gazolla de Andrade. Op. Cit., pp. 191-192.

¹¹⁴ Platão explica: “*O método dialético é o único que rejeita as hipóteses para atingir diretamente o princípio e consolidar suas conclusões, e que puxa brandamente o olhar da alma do lamaçal bárbaro em que vivia atolado, a fim de dirigi-lo para cima, empregando para essa conversão as mencionadas artes, como auxiliares e cooperadoras* [geometria, aritmética, astronomia, música].” *A República* (VII,14,533d).

¹¹⁵ Ver: François de Chatélet. Op. Cit., p. 102.

¹¹⁶ Platão. *Fédon*. In: *Diálogos*. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa São Paulo: Victor Civita, 1983, pp. 88-89.

¹¹⁷ Para Jean-Christian Petitfils, *A República* não deixa de ser um Estado justo relativo, pois, embora Platão advogue pela igualdade, não se trataria de uma igualdade para todos, mas só para uns poucos, os que comandam a pólis. Trata-se de um “regime aristocrático, reservado para uma elite de mulheres e homens perfeitos, dedicados ao serviço da cidade. A Igualdade só existe dentro das classes superiores”.

das cidades” (VI, 12, 499d), diz Platão, a *callípolis* se fará realidade.

Mas enquanto não acontece esse prodígio, o filósofo contempla suas lembranças e se depara com seu lado mais nostálgico e poético, ao recordar que nove mil anos antes de sua era existia a poderosa antiga Atenas, o modelo direto de sua concepção de cidade justa. É nessa lembrança que Platão se reconcilia com a poesia e se entrega à torrente de *meléte mnemes*¹¹⁸. E, apesar de sentir-se fraudado pela tragédia, ele não deixa de vincular-se com o processo criativo literário¹¹⁹; Platão transforma essa veia criativa em uma reflexão racional, mas também ele se transforma em um “criador de mitos”¹²⁰, em um *mitopoético*, dirá Imaz¹²¹. É nesse processo de *mitopoiésis* que o filósofo se transforma em um poeta, em um criador, que tem novamente como musa inspiradora a cidade.

Em sua memória, filha de *Mnemosýne*¹²², ainda se podem ouvir os ecos da desaparecida Atenas da Idade de Ouro: a cidade que acabara com a soberba da mítica Atlântida.

Em sua obra *Timeu*, Platão recria o mito da poderosa Atenas, antes do grande dilúvio. O mito é resgatado pelo filósofo das memórias do mais sábio dos governantes, Sólon, que asseverou que Atenas “foi a melhor na guerra e a que melhor cumpriu as

Outro elemento que assombra o acadêmico é a vida doméstica estritamente vigiada pelos Magistrados e a destruição da unidade econômica e social básica, a família. Ela deixa de existir porque para Platão é o germe do individualismo e do egoísmo. Sobre a vida doméstica, Petitfils cita: “As mulheres seriam comuns a todos os homens e não morariam com nenhum deles em particular, de modo que os filhos não conheceriam seus pais, e estes ignorariam seus filhos.” E adverte que as uniões sexuais só visam à perfeição da espécie, por isso quando nascesse uma criança deforme ou doente, esta seria “exposta”, vale dizer, “eliminada”, por comprometer a perfeição da cidade. Ver: Jean-Christian Petitfils. Op. Cit., p. 15.

¹¹⁸ A *meléte mnemes* era um exercício de imortalidade a que se submetiam os pitagóricos, segundo Vernant, e consistia em rememorar todos os fatos do dia, o que levava a fortalecer não apenas a memória, mas também a alma, pois desse modo eles conseguiam lembrar fatos de vidas anteriores, conseguindo ao mesmo tempo uma purificação de sua alma, processo conhecido como *meléte thanatou*. Para Platão, “a alma emerge do rio do tempo para conquistar uma existência imutável e permanente, próxima do divino tanto quanto é permitido ao homem”. Isto é o que se conhece também como *anámnêsis* platônica, que permite conectar-se com a fonte inesgotável de conhecimento, ou *Mnemosýne*. Ver: J. Vernant. Op. Cit., p. 175. Para Raquel Gazolla de Andrade, a *anámnêsis* é a ligação filosófica com o divino. Ver: Raquel Gazolla de Andrade. Op. Cit., p. 155.

¹¹⁹ De fato, para o professor Antonio Medina Rodrigues, Platão cria um novo gênero literário com seus diálogos socráticos. Embora eles visem a desenvolver o pensamento filosófico, possuem a beleza da metáfora e da ficção. “São, pois, uma tentativa de fundir poesia e verdade.” Antonio Medina Rodrigues. Op. Cit., p. 111.

¹²⁰ Platão utiliza o mito como veículo de criação e de suporte para sua filosofia. Segundo o acadêmico Benjamin Abdala Júnior, o mito é uma “expressão da vontade renovada de uma nova história, ele não apenas registra grandes histórias arquetípicas do passado, mas sobretudo materializa nossos impulsos em forma de narrativa (...). Todo mito (...) é também expressão de um drama humano condensado”. Ver: Benjamin Abdala Júnior. *De vãos e ilhas – Literatura e Comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editora, 2003, p. 14. E é isso o que Platão faz quando se apóia no mito para criar pensamento, ele se expressa como um poeta que dramatiza uma parte da história, ele cria uma nova história e com isso dá veracidade ao mito.

¹²¹ E. Imaz. Op. Cit., p. 35.

¹²² Platão assegura que *Mnemosýne* é a deusa que guarda as palavras. Ver: *Timeu* (180, d).

leis. (...) Ali aconteceram as mais belas ações e os melhores regimes políticos” (*Timeu*: 23, c). Sólon, por sua vez, soube do mito por um sacerdote¹²³, que contara como surgiu a cidade, sob a tutela de Atena, como chegou a vencer sua rival, a Atlântida, e como ambas desapareceram da face da terra. “Um violento sismo, um cataclismo, aconteceu durante um dia e uma noite terríveis, e toda vossa costa guerreira – falou-lhe o sacerdote a Sólon – afundou de igual modo sob o mar, e desapareceu.” (*Timeu*: 25, d).

Os deuses puseram na antiga região da Ática os homens bons, os chamados Autóctones, e lhes implantaram na mente o conceito de organização política¹²⁴. Essa antiga Atenas, como contara Sólon, era governada por homens e mulheres guerreiros, de ascendência divina. Não existia a propriedade privada, tudo era comunitário (*Timeu*: 110, d). Alguns dos habitantes se encarregavam da agricultura, sendo eles “verdadeiros amigos do belo” (*Timeu*: 111, e), da natureza. Por isso a terra era generosa e sempre havia abundância de alimentos para a região. As riquezas não existiam para uns poucos, existiam para todos, mas não havia cobiça nem pelo ouro nem pela prata, era considerada arrogância e falta de caráter (*Timeu*: 111, e).

Dessa reminiscência surge a alegria de Platão, ao contemplar o passado e verificar que o germe de sua *República* já teve sua existência no mundo das Formas. Por isso seu espírito não afasta a esperança de ver novamente sua amada Atenas florescer como a cidade escolhida pelos deuses, para criar seu Estado Justo. Enquanto espera, Platão se contenta com saber que a cidade perdida faz nove mil anos ainda continua viva, no universo de *Mnemosýne*, na fonte de vida inesgotável, na fonte da imortalidade (*Timeu*: 112, c).

5.- Utopia: A *Callípolis* da Felicidade

Poucos anos antes do início do século XVI, o mundo europeu se deparou com o maior descobrimento desse tempo: as Índias Ocidentais. Mas a Europa não tardou muito em descobrir que o caminho para a Índia era, na verdade, a rota para um Novo Mundo;

¹²³ Graças ao mito, se mantém a tradição de difundir os conhecimentos do passado. Para Antonio Medina Rodrigues, o mito como linguagem é o que permite a “intercomunicação humana”. Ver: Antonio M. Rodrigues. Op. Cit., p. 33.

¹²⁴ Em sua obra *Crítias* (110, a), Platão faz referência ao rei Cérops como um dos primeiros monarcas da região Ática, descendente dessa esfera nobre de fundadores de Atenas. Ver: Platão. *Crítias*. Trad. e notas de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza, 2004, p. 148.

era a certeza de que a Terra era redonda¹²⁵ e de que havia nela outros lugares e habitantes ainda por conhecer.

Muitas mudanças aconteceram desde a primeira viagem de Cristóvão Colombo. Depois de descoberto um novo mundo, com novas riquezas e novos desafios para o espírito aventureiro e dominador do europeu renascentista,¹²⁶ o que mais assombraria o velho mundo seria a vida e os costumes dos habitantes das antigas “Índias Ocidentais”. Homens e mulheres em comunhão com a natureza, exibindo sua nudez e uma afabilidade desconhecida para os conquistadores. Foi tal o assombro dos europeus que muitos acreditaram que nessas terras, ainda virgens, se encontrava o mítico Éden bíblico e que esses indígenas estavam “livres do pecado original”¹²⁷. Outros, menos religiosos, acreditaram que nessa abundância natural poderia ser encontrado o ansiado *País da Cocanha*, a terra da fartura, do ócio, e da felicidade dos menos favorecidos, a imensa maioria de servos e camponeses do continente velho¹²⁸. A partir das viagens de Colombo, muitas expedições partiram com a esperança de achar um “*locus amoenus*”, sonho da Idade Média, e que na Renascença se tentava descobrir na imensidão do novo continente. A esperança de mudar de vida e ser feliz se encontrava além do Atlântico.

Enquanto isso, a Europa mantinha e acentuava suas diferenças sociais e começava a ser vítima dos primeiros cismas religiosos e políticos, que dividiriam e

¹²⁵ Cfr. Esteban Krotz. *La Otredad Cultural entre Utopía y Ciencia*. Trad. Claudia Leonor Cabrera Luna. México: F. C. E., 2002, p. 185.

¹²⁶ O primeiro desses desafios aparecia no contato e na compreensão que o europeu devia começar a ter. Compreender o outro se fez fundamental para conseguir chegar às almas desses seres meio divinos e meio selvagens. Esse desafio foi aceito pelas diversas ordens religiosas que tentaram educar e construir o reino de Deus nas terras do Novo Mundo. Sobre o encontro entre europeus e americanos, ver: Ibidem, pp. 187-190.

¹²⁷ Ibidem, p. 192.

¹²⁸ Para Hilário Franco Júnior, o mito da Cocanha inaugura na era cristã o desejo de viver em um mundo melhor, mas não do ponto de vista dos esclarecidos ou estudiosos como More ou Campanella. Distintamente, Cocanha é a invenção do povo marginalizado europeu, que morava na miséria e sonhava com a fartura, os prazeres e a liberdade. Cocanha, diz o acadêmico, é “a terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente”. Em outras palavras, uma utopia. Embora Cocanha representasse uma via de escape para a classe baixa, para a alta representava um perigo, pois ela instava a rebeldia perante o poder público, já que em Cocanha não se conhecia a obediência e se advogava pela liberdade e o excesso. Tudo o que a religião e a política queriam evitar na classe desprotegida. Por isso, só em tempos de Carnaval (a luta entre Dona Quaresma e Dom Carnal, para o espanhol Arcipreste de Hita) os pobres conseguiam reproduzir em alguma medida a vida que levariam se morassem em Cocanha. Tratava-se de um momento de *alterar* o mundo real e de instaurar o “mundo ao revés”, mas passado o Carnaval o sonho de viver em Cocanha era encerrado pela censura imposta pelo poder político e religioso, que considerava tal lugar “o país dos tolos, no qual só acreditavam as pessoas de pequena inteligência (...) e que apenas os insensatos poderiam alcançar”. Cocanha se transformou no país da negatividade, das ausências, para o poder dominador. Mas Cocanha dava a opção de uma nova Idade de Ouro para os pobres, pois ela procurava superar, no plano imaginário, a falta de alimentos e a miséria que os afetava. “Cocanha era o ‘Paraíso da classe pobre’”. Ver: Franco Hilário Júnior. *Cocanha: Várias Faces de uma Utopia*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998, pp. 10-14.

separariam por completo o continente. Alemanha e Inglaterra seriam os primeiros a quebrantar a fidelidade que tinham com o poder papal, o que daria início a uma série de atritos entre os países declarados católicos e os que criaram novas religiões, seja por motivos políticos (caso da Inglaterra), seja por motivos religiosos (caso da Alemanha com Lutero). Surgiu, nessa conjuntura, um reflexivo e crítico humanista, que via como sua amada Inglaterra começava a declinar pelos caprichos de seu monarca, Henrique VIII. Thomas More, ante a frustração por testemunhar a crise política e religiosa que pairava sobre a vida dos ingleses, criou seu mundo paralelo, um mundo fictício onde os humanistas e os desprotegidos pudessem albergar seus espíritos.

More foi advogado, membro do Parlamento e do Conselho de Estado e chanceler. Com esta última função, serviu aos interesses da Coroa para mediar entre os países e estabelecer novos contatos comerciais. Foi em uma viagem para Flandres, em 1515, ordenada pelo rei a fim de restabelecer o comércio com Holanda, que ele teria conhecido navegadores que regressavam do Novo Mundo, com relatos fabulosos de suas cidades, habitantes e costumes, como menciona Jean-Christian Petitfils, e que teriam apontado a existência do império inca¹²⁹. Segundo Eugenio Imaz, More teria conhecido também os relatos de Américo Vespúcio, nos quais descobriu que existiam povos que viviam em comunidades, compartilhando os bens e desprezando as riquezas, principalmente o ouro¹³⁰.

Graças a essas narrações de viagens, More se inspirou para criar um mundo repleto de perspectivas sociais mais justas e compôs seu livro de ficção político-humanista *Utopia ou o Tratado da Melhor Forma de Governo*.

Utopia foi publicada em 1516 e dedicada ao humanista Pierre Gilles, causando um grande alvoroço no mundo letrado por apresentar uma crítica acirrada da sociedade inglesa de seu tempo e a criação de um mundo novo e melhor que punha em xeque a decadente vida européia.

Dividida em duas partes, *Utopia* mostra a antítese entre o velho e o novo mundo. No livro I se apresenta o diálogo entre More, Pierre Gilles, o cardeal Morton e Rafael Hitlodeu, o navegante português descobridor da Ilha de Utopia, os que comentam a situação econômica e social dos ingleses. Já na construção desta primeira parte, More

¹²⁹ Ver: Jean-Christian Petitfils. Op. Cit., p. 17.

¹³⁰ Ver: E. Imaz. Op. Cit., p. 47. O antropólogo Esteban Krotz assinala que as notícias, que então circulavam referentes aos povos descobertos no Novo Mundo, os que levavam uma vida pacífica, simples e feliz, fascinaram os humanistas, especialmente More, que descobria com assombro que existiam povos que efetivamente não conheciam a propriedade privada. Ver: Esteban Krotz. Op. Cit., p. 127.

enlaça o real com o imaginário, criando uma ponte entre os humanistas (representados por Gilles), os religiosos (representados pelo cardeal) e o homem novo (representado na figura do fictivo Rafael Hitlodeu). Esse jogo entre realidade e ficção é a base do livro, com o qual More pretende demonstrar que, embora na vida real (isto é, na realidade histórica do tempo) os males não possam ser transformados em bem-estar e felicidade, na imaginação (o lugar do “tudo é possível”, que representa a realidade fictiva) a criação da *callipolis* é a válvula de escape dessa realidade que no presente imediato não se pode mudar – a não ser no plano imaginário, no qual os humanistas desenvolveram seus ideais. O livro II traz o relato do navegante Hitlodeu e a sua chegada à maravilhosa Ilha de Utopia. Nesta segunda parte, More se transforma no navegante que busca pelas águas do Atlântico o Novo Mundo e o encontra na pequena Ilha de Utopia, onde percebe que seus sonhos de justiça e tolerância cristã se tornam realidade.

Na primeira parte de *Utopia*, a radiografia social é categórica: os ingleses estavam afundados na miséria, nos impostos e nas injustiças sociais, amparadas por uma oligarquia ociosa e acomodaticia. A primeira grande causa dessa decadência, para More, estava no sistema judiciário, que castigava os pequenos furtos com a pena de morte, sem importar que muitas vezes esses furtos fossem a base de sobrevivência da classe miserável.

Rafael Hitlodeu estranhava o fato de que os ingleses se gabavam de ter um sistema de punição severíssimo, como se fosse um orgulho nacional. Ele também não entendia como os pobres continuavam roubando, mesmo sabendo que poderiam ser executados.

*Os ingleses – dirá Hitlodeu – (como de resto, quase todos os outros povos) vos assemelhais muito aos maus professores, para os quais é melhor bater nos alunos que ensiná-los. Em vez de infligir esses castigos horríveis, seria mais apropriado assegurar a todos algum meio de subsistência, de tal modo que nenhum homem se visse compelido por terrível necessidade a roubar e depois pagar por isso com a morte.*¹³¹

A segunda causa que observa More é a vida ociosa dos nobres, verdadeiros zangões, que vivem graças ao trabalho de seus inquilinos, os que vão perdendo aos poucos seus pertences, por não poder pagar o alto preço dos aluguéis. Não conforme

¹³¹ Thomas More. *Utopia*. Trad. Jefferson Luis Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 26.

com isso, esses mesmos nobres têm muitos servos ignorantes de qualquer profissão, que quando são demitidos não sabem o que fazer de suas vidas e acabam mendigando nas ruas. E a terceira causa, “perturbadora da paz”, que leva as pessoas ao roubo, está no excesso da criação de carneiros, que por dar muito lucro com o alto preço da lã, começa a prejudicar os pequenos camponeses que viviam da agricultura – e acabavam perdendo as terras, as casas e até as famílias perante o senhorio, dono dos carneiros. Assim, diz More:

*‘Os carneiros’, (...) essas plácidas criaturas que antes exigiam tão pouco alimento, mas agora, aparentemente, desenvolveram um apetite tão feroz que se transformaram em devoradores de homens. Naquelas partes do reino onde se produz a mais bela e mais cara lã, os nobres e os fidalgos (para não mencionarmos vários veneráveis abades) deixaram de contentar-se com os rendimentos que seus antepassados extraíam de suas propriedades. Não mais lhes basta levar uma vida cheia de ócio e conforto, que em nada contribui para o bem da sociedade – precisam agora fazer-lhe mal, e para isso cercaram toda a terra arável para convertê-la em pastagens, nada deixando para o cultivo. Estão demolindo casas e cidades inteiras (...), esse tipo de gente começou a destruir tudo e qualquer vestígio de habitação humana e a transformar em desertos incultos tudo o que ainda restava de terras aráveis.*¹³²

Uma das frustrações maiores para esse homem de leis estava justamente na justiça ilusória que amparava crimes e crueldades em favor dos ricos e causava a morte de tantos pobres. More conhecia muito bem a situação judicial, trabalhava nela e sabia que pouca justiça era feita. Cita até as leis rigorosas de Moisés, que para o roubo não tinha a pena de morte como castigo, e sim o pagamento de uma indenização. Para More era inconcebível que a “nova lei inglesa” – que expressava a bondade paterna de Deus para com Seus filhos – “*dera o direito de agir com mais crueldade uns com outros*”¹³³.

Para More, a origem de todos os males estava na propriedade privada, na ambição por ela e no individualismo que ela provocava. Crítica que fizera Platão em sua *República*, sendo o primeiro a defender a comunidade de bens. More resgatou esse ideal, mas o aperfeiçoou com o modelo criado pela *Philosophia Christi*, que pregava a vida em comunidade baseada no amor pela humanidade. Filosofia que acompanhou grande parte dos humanistas do século XVI.

Com o Humanismo começou uma nova reflexão e uma autocrítica sobre o que é

¹³² *Utopia*, p. 31.

¹³³ *Ibidem*, pp. 37- 38.

ser um verdadeiro cristão, pois o ser cristão do dogma eclesiástico e o ser cristão na vida cotidiana distanciavam-se muito um do outro, sendo as sociedades católicas muitas vezes injustas e com falta de caridade para com o próximo. Ante essa crise do dogma e da percepção do Evangelho, os humanistas vão surgir com um novo discurso, resgatando as idéias platônicas. Reinterpretando a *Philantropia* grega e revalorizando as idéias dos latinos Cícero e Sêneca, através da *Humanitas*¹³⁴.

Os pensadores renascentistas surgiram com novas questões e novas respostas para compreender o homem imerso no mundo social e religioso. E graças a esses humanistas cristãos surgiu o amor pela sabedoria e pelos homens sem distinção, sem preconceitos, apenas seguindo os passos de Jesus Cristo¹³⁵.

Para Imaz, o humanista cristão é um ser iluminado pela *caridade*, “ele poderá transfigurar, divinizar sua filantropia, mas nunca a confundiria equivocadamente com o

¹³⁴ Imaz explica que o que os gregos concebiam como *Philantropia*, e Cícero, pensador latino, traduz por *Humanitas*, o que quer dizer: “Formação humanística”. Ver: E. Imaz. Op. Cit., p. 48.

¹³⁵ Os humanistas como Erasmo (amigo de More) e Juan de Valdés continuaram a senda filosófica deixada por Platão, Aristóteles, Cícero, Sêneca, Horácio, Petrarca; e a religiosa, deixada por Jesus. Eles recolheram essa tradição do amor pelo saber e pela cultura greco-latina, mas deram ênfase à doutrina de Cristo para criar seu novo pensamento, que pretendia resgatar o verdadeiro ensinamento de Jesus Cristo. A corrente erasmista logra uma interpretação das obras greco-latinas a partir da visão do homem moderno, humanista (isto é, culto) e cristão, com a valorização do conceito de liberdade diante do mundo da matéria, e do espírito ante o dogmatismo da religião católica. Uma outra corrente também próxima das idéias de Erasmo era a de Juan de Valdés, que proclamava a verossimilhança da arte e sua simplicidade no estilo – portanto, sua credibilidade. Valdés explicava que “*los que escriben mentiras las deben escribir de suerte que se lleguen cuanto fuere posible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades*”. Assim, Valdés gerou uma recepção inusitada da obra literária para aquele tempo, mudou a forma de apreciar a arte e, em especial, a literatura. Esta começou a ser entendida como uma manifestação da arte e, assim, deixou de ser um mero instrumento de entretenimento (como até então vinha sendo apreciada) para converter-se em uma obra de contemplação estético-moral. Por isso, tanto no pensamento de Erasmo como no de Valdés, confluiu a idéia de uma literatura para o proveito espiritual (vertente espiritual ou ideológica) e, ao mesmo tempo, para o deleite da razão (vertente estética ou formal). Outra característica fundamental do humanismo foi que outorgou importância capital à presença do homem, da vida e da natureza, os quais se refletiram de uma ou outra forma na literatura moderna. O homem deixou de ser um teocentrista medieval para analisar seu entorno em função de si mesmo e de seu próprio destino (livre arbítrio), mas sem deixar de lado o cristianismo, e sim fundindo-se com ele, em termos erasmistas, isto é, recuperando a palavra, os ensinamentos essenciais de Cristo.

Para os humanistas, tanto seguidores de Erasmo como os de Valdés, a vida ganhou nova consciência: ao sentido de transcendência, o humanismo opôs o de imanência; assumiu como cânone o tópico horaciano do *Carpe Diem*, assim como o dos epicúreos: *Dum vivimus, vivamus!* A natureza chegou a ser divinizada, adotando-se como princípio a máxima senequista *Sequere Naturam*. E dessa valorização da natureza surgiram os conceitos, também horacianos, de *Beatus Ille*, *Aetas Aurea* e *Locus Amoenus*. No aspecto estético ou formal, enfatiza-se o cultivo pelos clássicos greco-romanos e, com isso, a revalorização do latim culto. Mas, ao mesmo tempo, concede-se grande importância ao uso, tanto lingüístico como literário, do idioma vulgar. A estética aspirou ao equilíbrio das formas e da beleza em termos platônicos e, por isso mesmo, a única fonte de inspiração esteve na contemplação da *mater natura* e no amor. Finalmente, os fundamentos da estética renascentista repousaram nos seguintes termos latinos: *ingenius-ars, delectare e resverba*. Sobre Juan de Valdés ver: R. O. Jones. *Historia de la Literatura Española: Siglo de Oro Prosa y Poesía*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1992, pp. 16, 34. Para um estudo maior sobre a Renascença e o humanismo ver: Arnold Hauser. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, cap. V, pp. 273-285, 322-354, 367-399.

fulgor da glória de Deus”. O pensamento humanista cristão é, fundamentalmente, utópico: sua utopia, seu programa de ação é a *Philosophia Christi*¹³⁶. Daí que Erasmo, Valdés e Vives sejam eminentemente utópicos, eles compartilham com More uma visão de reforma messiânica, secular e pacifista da doutrina eclesiástica. Eles compreendiam que existia um abismo entre a palavra de Deus e a doutrina da Igreja, portanto, era mister fazer uma reforma: humanizar tanto a Igreja como o Império, o poder político. Nesse desejo por transformar a realidade desumanizada, cada um dos humanistas criou sua própria utopia¹³⁷. More foi o encarregado de criar o conceito, de albergar em uma palavra o amor pelo saber, a fé na felicidade humana, na justiça e na opção de levar a cabo a transformação, nem que fosse em um “não lugar”, criando com isso uma aporia onde opõe a realidade sensível – material – e a realidade das idéias, amparadas na criação ficcional, que não deixa de ser uma *outra* realidade. E, tal como afirma Imaz, Erasmo e Valdés sonhavam com uma terra utópica, mas o único que realmente conseguiu chegar lá e criar, fictivamente, toda uma sociedade feliz foi More¹³⁸.

¹³⁶ E. Imaz. Op. Cit., p. 49.

¹³⁷ Imaz assinala que Erasmo escreveu em 1516 *Querella Pacis*, um tratado de forma alegórica, em que a Paz se queixa da existência das guerras. Um ano antes, Erasmo escreveu seu tratado *Institutio Principis Christiani*, que pretendia conscientizar os poderes públicos para seguir a doutrina de Cristo. No mesmo tom utópico, o valenciano Juan Luis Vives escreveu, em 1529, *Concordia et Discórdia in Humano Genere*, onde critica a falta de tolerância dos poderes para ter vontade de exercer a paz e de respeitar verdadeiramente a vida humana. Vives assinala que as guerras são verdadeiras ciladas, das quais ninguém sai vitorioso. A Inquisição se encarregou de expulsá-lo da Espanha, por ser um judeu convertido. Em 1543, apareceu sua obra póstuma *De Veritate Fidei Christianae*, um tratado apologético em que fala do Deus dos cristãos como objeto último da sabedoria. A obra mostra a preocupação pela concórdia religiosa a que aspiravam os humanistas, criando mundos onde pudessem todos os credos conviver em paz. A obra mostra os interessantes diálogos entre um cristão, um judeu e um muçulmano. Em 1529, o espanhol Alfonso de Valdés publica *Diálogo de Mercurio y Carón*, que contém a assombrosa história do rei Polydoro: o rei filósofo cristão que leva a cabo um governo fraterno, com ênfase na tolerância entre os governados. Nessa visão de mundo, os fanatismos religiosos são também transformados pela tolerância religiosa, preocupação fundamental dos humanistas cristãos. Ver: Ibidem, p. 50.

¹³⁸ Benjamin Abdala Júnior logra imaginar uma possível origem para a Ilha de Utopia, como uma das ilhas que nasceram das asas de Ícaro, que “deslumbrado com a liberdade do voo, isto é, (...) com a sede de conhecimento que vinha com a ascensão, o jovem Ícaro aproximou-se do sol dando seqüência a seu destino trágico (...). Cada uma das asas, (...) formou uma ilha. (...) Utopia poderia ter tido suas origens numa das asas ou mesmo penas do artefato de Ícaro, que continuaram a cair ou a se deslocar pelo sopro dos ventos da história.” Mas o principal motivo que deu vida à criação de Utopia, para Abdala Júnior, radica no desejo de More, em seu sonho diurno – citando a concepção de Ernst Bloch – de transformar a sociedade de seu tempo. Utopia representa a energia de transformação que More vislumbrou para o melhoramento político, econômico e social da Inglaterra. Ver: Benjamin Abdala Júnior. Op. Cit., pp. 16-21.

Amaurot: A Cidade Utópica de More

Na segunda parte de *Utopia*, More consegue chegar à ilha da felicidade. Disfarçado de Rafael Hitlodeu, conhece a vida isenta de propriedade privada, que evitava a ambição e a conspiração do Estado em favor dos ricos e restabelecia o equilíbrio entre os homens para lograr uma vida harmônica em comunidade. Descreve geograficamente a ilha, e ela resulta ser muito similar à geografia de Inglaterra. O mesmo acontece com a capital da ilha, Amaurot (a cidade fantasma), que é a cópia da cidade do xerife More, Londres. Mas nessa cidade similar à metrópole inglesa era, sim, possível viver em harmonia e em tolerância religiosa, embora fosse uma situação improvável para a época.

*Existem várias formas de religião em Utopia e, na verdade, elas variam até mesmo de cidade para cidade. Há os que veneram o Sol, os que veneram a Lua, até mesmo os que veneram algum planeta. Há outros para os quais um homem muito virtuoso, que viveu muito tempo atrás, é aceito não apenas como um deus, mas como a suprema divindade. Contudo, a grande maioria dos utopianos, e os mais sábios dentre eles, crêem na existência de um único poder divino, desconhecido, eterno, infinito, inexplicável e muito além da compreensão humana. Esse poder divino enche o mundo inteiro não como substância física, mas como força ativa. A eles os utopianos se referem como “Pai”(...). Apesar de toda a diversidade de crenças, todos concordam que existe um Ser Supremo, criador e senhor do Universo, e a ele se referem como Mitra...*¹³⁹

Rafael Hitlodeu, porém, assinala que, quando abordou os ensinamentos de Cristo, os utopianos perceberam que essa doutrina era muito parecida com a principal religião da ilha. Por isso, muitos decidiram abraçar o cristianismo como novo credo.

Ao rei da ilha, Utopos, descobridor e fundador, se deve essa tolerância que não é apenas religiosa, mas também social. Utopos é a concreção do sábio filósofo que se tornou rei. Ele chegou à ilha e “*transformou um amontoado de selvagens ignorantes naquilo que hoje talvez seja a nação mais civilizada do mundo*”¹⁴⁰. Ele é o herói epônimo, demiurgo e humano¹⁴¹ capaz de criar a felicidade na Terra. A ilha tem 54

¹³⁹ *Utopia*, p. 160.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 72-73.

¹⁴¹ Ver: Jean-Yves Lacroix. *Op. Cit.*, p. 87. Lacroix menciona a característica humana no rei fundador de Utopia, pois isso marca uma diferença em relação aos relatos de cosmogonias e criações de povos nas civilizações anteriores. Sempre os fundadores de cidades eram deuses ou semideuses, basta lembrar o

cidades-Estado, governadas sob os mesmos hábitos, instituições e leis. Mas, uma vez por ano, cada cidade envia seu representante mais sábio a Amaurot para discutir as questões mais relevantes do país. Amaurot, situada no centro da ilha, é considerada o *omphalos* de Utopia.

Rafael Hitlodeu afirma: “*Pode-se dizer que quem conhece uma de suas cidades conhece todas, pois são quase tão idênticas quanto a geografia o permita. Limitar-me-ei, portanto, a um único exemplo (...). A melhor escolha sem dúvida será Amaurot; o fato de o conselho anual ser realizado ali lhe confere uma importância especial e, como nela passei cinco anos de minha vida, é de todas a que melhor conheço. Amaurot foi construída na encosta de uma colina de inclinação suave, (...) desce do topo da colina até o rio Anidro (rio sem água). (...) A cidade é cercada por uma alta e sólida muralha com torres e fortins a intervalos irregulares. (...) As ruas são bem traçadas, e além de protegerem a população contra o vento, oferecem amplo espaço para o tráfego de veículos.*”¹⁴²

Amaurot possui o encanto das casas belas, que são o elo entre o mundo público, a rua, e o mundo interior, os jardins, que, como pensava Epicuro, constituem o acesso à parte material da alma. O jardim permite a *ataraxia* do ser, isto é, “o prazer de estar vivo”, é a paz do homem no meio das atribulações da vida cotidiana¹⁴³. Isso foi o que sentiu Rafael Hitlodeu ao entrar e conhecer os jardins de Amaurot, constatando que os amaurotas eram apaixonados pela harmonia de seus jardins – certamente eram seguidores do epicurismo, diria o reflexivo More.

*As pessoas cuidam muito bem desses jardins, onde plantam árvores frutíferas, inclusive videiras, além de flores e relva. De tão belos que são, posso assegurar-vos que jamais vi, em parte alguma, jardins que nem mesmo remotamente a esses se assemelhassem. Os amaurotas são excelentes jardineiros não somente por gostarem desse tipo de coisa, mas também devido às competições que têm por finalidade descobrir quais quarteirões da cidade têm os mais belos jardins. Dentre as características da cidade, seria difícil encontrar uma que desse mais prazer e vantagens à comunidade – o que me leva a pensar que a jardinagem deve ter sido um dos principais interesses do fundador de Amaurot.*¹⁴⁴

mito da fundação de Atenas ou da fundação da Babilônia, sob o poder dos deuses mesopotâmicos.

¹⁴² *Utopia*, pp. 77-79.

¹⁴³ Ver: João Quartim de Moraes. Op. Cit., p. 70.

¹⁴⁴ *Utopia*, p. 80.

As casas da cidade estavam construídas em fileiras, para dar equilíbrio às ruas. Todas elas possuíam dois portões; um que dava à rua e outro que dava ao jardim, e nenhum deles era fechado a chave. “Assim, todos podem entrar e sair, pois ali inexistia a propriedade privada.”¹⁴⁵ E, por não existir a propriedade privada, não havia medo de roubos, pois ninguém sentia falta de nada, a cidade e seu poder público abasteciam todos os habitantes. As casas eram sorteadas entre os habitantes e a cada dez anos os moradores deviam revezar-se. Antes da chegada de Utopos, as casas não passavam de construções rústicas e pouco confortáveis. Com as visões do rei, as casas – de três andares – melhoraram sua infra-estrutura, e os novos materiais, como o gesso, a argamassa e o vidro, fizeram delas um verdadeiro lugar de reunião e repouso.

More, ao situar a casa como lugar de encontro, estabelece também a base da sociedade, a família, que Platão havia destruído por considerá-la o germe dos egoísmos e individualismos, em *A República*.

O humanista inglês decide valorizar a união sangüínea. Entretanto, em benefício do equilíbrio da comunidade, membros de uma família muito numerosa deverão unir-se às famílias pequenas. Mas essa separação não significa sofrimento nem dor, pois, na verdade, em Utopia todos são filhos do mesmo rei-pai, por isso a ilha em si é considerada uma grande família¹⁴⁶.

Sendo a família a base da comunidade, cada uma tem um chefe, que é o membro mais velho. Se alguma família precisar de alguma coisa, basta que seu chefe acuda ao mercado, onde, sem pagar nada, poderá levar o que precisar – pois ninguém pediria mais do que o necessário. Afinal, “nenhuma criatura viva é voraz e gananciosa por natureza, mas apenas pelo medo de sofrer privações”¹⁴⁷.

O que não se permite em Utopia são os vícios e a ociosidade. Por isso, na ilha não existem tavernas, nem bordéis, nem lugares onde se alimentem os encontros clandestinos. Para evitar esses males existe o *sifogrante*, que cuida para que ninguém se entregue ao ócio. E na verdade não precisam, pois em Utopia o tempo está equilibradamente dividido entre as horas de trabalho e as horas de lazer e descanso. Além disso, as pessoas são poupadas do trabalho forçado. A força de trabalho está bem distribuída, por isso os que podem realizar trabalhos mais pesados se encarregam dessas

¹⁴⁵ *Utopia*, p. 79.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 95.

funções. Ninguém fica alheio ao trabalho em Utopia, diz Rafael Hitlodeu, fazendo uma crítica evidente à realidade da Inglaterra, onde os nobres vivem no ócio. A grande injustiça da sociedade inglesa radica em que – por manter essa situação de inércia – a maioria dos trabalhadores da única força de trabalho, a classe baixa, dá sua vida para manter o conforto desses nobres, entregues ao vício e à inutilidade.

Não se usa dinheiro em Utopia, pois não é preciso pagar por nenhuma coisa, a natureza já dá generosamente os elementos essenciais para a vida. Seria ir contra ela cobrar pelos serviços ou pelos produtos da ilha. Daí que os utopianos não sintam a compulsão pelo acúmulo de riquezas, menos por metais ditos preciosos, como ouro e prata. Rafael Hitlodeu dirá a seus interlocutores sobre isso:

*Nenhuma preocupação vem comprometer-lhes a tranquilidade, a prata e o ouro (...) não recebem dos utopianos mais respeito do que aquele a que fazem jus por seu valor intrínseco – um respeito muito menor do que o que dedicam ao ferro. Sem este a vida humana torna-se impossível (...), mas seria perfeitamente possível viver sem o ouro e sem a prata (...). Mas tanto nas residências particulares quanto nos refeitórios comunitários utilizam a prata e o ouro para a fabricação dos mais simples utensílios domésticos, como por exemplo, os urinóis. Também usam correntes e grilhões de ouro para prender escravos, e todos os que praticam crimes realmente graves são forçados a usar anéis de ouro nas orelhas e nos dedos. (...) No entanto, se por acaso encontram [pedras preciosas], mandam lapidá-las e as dão de presente aos filhos pequenos. De início, as crianças ficam extremamente orgulhosas de usar essas jóias, mas, ao crescerem, percebem que elas só têm valor para as crianças.*¹⁴⁸

Mas certa vez chegaram a Utopia alguns diplomatas anemolianos que desconheciam os costumes da ilha, como o menosprezo ao luxo, à ostentação e às aparências. Com vestimentas e jóias “dignas de deuses”, pretendiam deixar boquiabertos com seu esplendor os utopianos, mas apenas chegaram à cidade só causaram decepção, pois os esclarecidos ilhéus sabiam que os diplomatas anemolianos estavam entregues à completa degradação. Alguns utopianos expressavam respeito pelos servos que acompanhavam os três diplomatas, por serem os menos ataviados de ouro e jóias, acreditando que os que portavam essas riquezas não passavam de escravos. Outros, especialmente crianças mais crescidas, viam com surpresa como esses adultos carregavam tanto ouro, dizendo: “*Veja só, mamãe, como aquele grandalhão ainda se*

¹⁴⁸ *Utopia*, pp. 103-105.

*cobre de jóias como se não passasse de um bebê!” Muito séria, a mãe respondia: “Cala-te, filho, deve ser algum bobo que veio junto com a comitiva.”*¹⁴⁹

Para o rei Utopos era inconcebível que os bens materiais, especialmente as chamadas riquezas, fossem considerados de maior valor que a vida dos próprios seres humanos. Essa sua preocupação em dar a verdadeira importância à vida o levou a reinterpretar a condição do homem. Testemunha da violência e crueldade em que viviam (e vivem) os homens ditos civilizados, por causa da ganância e da posse de riquezas, Utopos descobriu que o pior dos males era a falta de reflexão e, portanto, o desconhecimento do verdadeiro valor das coisas. Para ele, a vida humana era primordial. Nem roupas finas, sedas ou lãs poderiam determinar a supremacia do homem só pelo fato de usá-las. *“Afim, já houve um dia em que essa mesma lã cobria o corpo do carneiro, que nem por isso deixou de ser apenas um carneiro.”*¹⁵⁰ Muito menos o ouro, que para Utopos é completamente inútil e degradante para a natureza humana¹⁵¹, embora para o mundo alheio à ilha fosse a medida de todas as coisas. Por isso Rafael Hitlodeu assinala que o que mais irrita os utopianos *“é a maneira com que algumas pessoas quase veneram um homem rico, não porque lhe devam dinheiro ou por estarem, de alguma forma, sob seu poder, mas única e exclusivamente por ser ele rico”*¹⁵².

Os ensinamentos do rei Utopos procuram o bem-estar dos ilhéus, pois ele está ciente de que Deus, como ser de bondade, criou a vida para dar felicidade; criou as almas não só para que fossem imortais, mas para que fossem felizes. Ao chegar à *eudaimonia* – doutrina da felicidade que já postulavam os helenos e depois seria visível com a presença de Cristo na Terra –, Utopos sabe que o homem vive para ser feliz, não para sofrer.

Discípulo de Epicuro, Utopos acredita que os prazeres bons e honestos são o caminho para alcançar a alegria e a felicidade. Trata-se de prazeres que levam à virtude,

¹⁴⁹ *Utopia*, p. 107.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 108-109.

¹⁵¹ De fato, a obsessão dos europeus pelo ouro, uma vez que chegaram à América, se transformou na doença que muitas vezes os levaria à loucura. Situação que é simbolizada pela busca sempiterna de *Eldorado*, a cidade perdida dos Incas. Esteban Krotz afirma: “Uma e outra vez é o ouro o que deforma o olhar que se lança sobre os habitantes da América (...). Em toda a Europa, os homens suspiravam pelo ouro, viam em sonhos esse metal, cavavam sob árvores e nas cavernas para achá-lo; pelo ouro vendiam sua alma ao diabo e trabalhavam com *retortas* [vasilhas para reter certos elementos químicos] para extrair de metais comuns como o ferro e o chumbo.” Esteban Krotz. *Op Cit.*, p. 207.

¹⁵² *Utopia*, p. 109.

o que para os utopianos não devia ser difícil, pois eles sentiam que a natureza já os encaminhava para “o supremo bem”. Por isso, definem a virtude como “*viver de acordo com a natureza; e é este, o fim para que Deus nos criou*”¹⁵³. Daí que exista neles a vocação de serviço e de ajuda ao próximo, não como uma obrigação e sim como um prazer, porque, quanto mais felizes são os homens, mais fácil é provocar a felicidade nos que não o são.

Os utopianos, sem saber, já tinham aderido, graças às reflexões de Utopos, à Filosofia de Cristo defendida pelos humanistas, que pregava o amor pela humanidade e a busca da felicidade. Rafael Hitlodeu (*alter ego* de More), viajante e conhecedor de mundo, não ficou muito assombrado por esta última concepção de vida. Ele conhecia bem a vida e amor de Cristo pela humanidade, assim como os escritos do seu contemporâneo Erasmo de Rotterdam. Sabia que esse era o caminho para a felicidade e que não era tão impossível pretender garantir o bem-estar dos homens. Embora no Velho Mundo fosse tomado por um louco, um sonhador, sabia que não faltaria quem acreditasse nele, já tinha seus camaradas humanistas convencidos da felicidade real, agora só faltava que essa felicidade se materializasse. Com tanta veemência fez seu relato da ilha maravilhosa, que muitos acreditaram que no Novo Mundo, no novo continente, ela existia. E não em vão os missionários dominicanos, franciscanos e, principalmente, jesuítas levaram muitos exemplares de *Utopia*, que se transformaria em sua “bíblia”¹⁵⁴ para evangelizar os seres que ainda não tinham descoberto Deus. A América religiosa e jesuíta foi a *utopia* transformada em *eutopia* ou lugar feliz¹⁵⁵, que

¹⁵³ *Utopia*, p. 115.

¹⁵⁴ Um dos grandes utopistas em solo americano foi o frei Bartolomé de Las Casas. Pertencente à ordem dominicana, não se cansou de demonstrar que os índios “se aproximavam muito mais do ideal evangélico que os espanhóis”. Em seu *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), defende a natureza humana dos indígenas e começa uma luta acirrada contra os espanhóis que escravizavam os índios. Krotz também narra que, após um naufrágio, o explorador Gonzalo Guerrero chegou em 1510 à ribeira do Yucatán para integrar-se às tropas de Cortés, mas preferiu ser adotado por uma tribo maia. O desejo de mudança de vida e de alcançar a felicidade era na América algo palpável, os índios demonstravam que isso era possível. Ver: E. Krotz. Op. Cit., p. 213.

¹⁵⁵ Eugenio Imaz destaca a publicação de um estudioso mexicano, Silvio Zavala, como um dos primeiros a escrever sobre a influência da *Utopia* de More em terras americanas. Em 1937, Zavala publica *La Utopía de Moro en la Nueva España*, onde conta que o juiz, ouvidor (representante jurídico do rei Carlos I no novo mundo) e bispo Vasco de Quiroga seguiu os preceitos da *Utopia* para construir os hospitais em Nueva España (México). Zavala – citado por Imaz – afirma que a *Utopia* de Thomas More foi o primeiro projeto de um mundo melhor ensaiado na prática, no solo da América. “E quem o ensaia é o grande amigo do erasmista franciscano Juan de Zumárraga, bispo da Nova Espanha, Vasco de Quiroga, que em 1531 é ordenado bispo de Michoacán.” Zavala conclui que More escreveu a *Utopia* por ter tido conhecimento das condições da América. Vasco de Quiroga tinha amor pelos “novos homens”, sobre eles fala em *Información en Derecho* (1531) que são “moles como a cera” e por isso são seres dóceis e afáveis; defende a dignidade deles e critica o abuso e a crueldade dos espanhóis. Imaz explica que Quiroga não idealizava os índios, mas também não acreditava na formação que poderiam receber dos

validou a viagem do navegante português e fez com que sua experiência não caísse no esquecimento.

Rafael é quem “abre os olhos”¹⁵⁶ da humanidade para mostrar que existe no Novo Mundo a ilha de Utopia. Embora não tenha reparado na geografia específica, ele só sabe que é longe da Europa e é nessa distância – como diz Abdala Júnior – que se constitui sua elevação¹⁵⁷, seu caráter sublime. Mas essa distância é o que mais lamenta seu mentor Thomas More: se Utopia fica longe de sua Inglaterra, os ingleses não poderão achar o caminho do conhecimento e da felicidade. Pois ele tinha o desejo de que a sociedade inglesa também pudesse aprender com os utopianos; aprofundar-se em sua cultura e adotar as doutrinas de Cristo tão bem quanto os filhos de Utopos.

Esse era o sonho, a quimera, de More, ver a sociedade inglesa livre dos vícios, das aparências e dos egoísmos. Mas, como compreendia que era praticamente impossível que o próprio sistema de governo funcionasse em prol da justiça e da igualdade social, More viu como única saída e esperança transformar-se em Rafael Hitlodeu e chegar a sua amada ilha da Felicidade, onde tudo funciona em harmonia e para o bem da sociedade.

More, estando em Utopia como Rafael, também descobre que seu pensamento é extremamente parecido com o do fundador da ilha, o rei Utopos. Não seria de estranhar que More sempre sonhasse com ser ele o verdadeiro filósofo-rei platônico, pois estava feito para governar e educar com grandes idéias. Embora fosse um político, Thomas More conseguiu governar só através de sua alma literária e humanista, como um rei

militares espanhóis, que fazia tempo viviam na Idade de Ferro, enquanto os americanos ainda habitavam na Idade de Ouro, daí na ênfase na Evangelização em vez da Conquista. “Vasco de Quiroga escreveu ao *Real Consejo de Indias* (Conselho Real das Índias) uma petição para adotar o regime utópico como modelo para reorganizar todas as Américas, que estavam sendo incorporadas ao cristianismo”, mas sua petição não obteve resposta. Ver E. Imaz. Op. Cit., pp. 52,53,62. Sobre Vasco de Quiroga, Krotz também afirma que em seu desencanto pela brutalidade com que os espanhóis estavam conduzindo a Conquista, foi a favor de “armar os tarascos e chichimecas para que pudessem defender-se dos maus-tratos e das injustiças dos *encomenderos* [capatazes encarregados de escravizar os índios]”. Ver: Ibidem, p. 214.

¹⁵⁶ Jerzi Szachi explica que os nomes escolhidos por Thomas More contêm um significado coerente com o espírito da obra. Assim, o navegante português que revela à humanidade essa ilha da felicidade se chama Rafael Hitlodeu. Rafael em hebraico quer dizer “curado por Deus”, “e no livro apócrifo de Tobias, o arcanjo Rafael orienta Tobias numa viagem que termina com a cura da cegueira sofrida por ele (...). É um nome apropriado, portanto, para um viajante que abre os olhos dos homens”. Ver: Jerzi Szachi. Op. Cit., p. 1. Por sua vez, *Hitlodeus* é a soma do advérbio *Hythlos* (“disparate”, “conversa fiada”) e *daios* (“astúcia”, “sagacidade”) ou *daiein* (distribuidor), o que indicaria “especialista em disparates” ou “mercador de disparates”. Ver: Notas à edição de *Utopia*, p. 8. Essa é justamente a ironia de More, que via em Rafael o visionário que tinha descoberto o “mundo melhor”, mas em cuja boa nova ninguém acreditaria, pois, na consciência do homem moderno, pretender encontrar um mundo melhor só podia ser um “disparate”.

¹⁵⁷ Benjamin Abdala Júnior. Op Cit., p. 292.

isolado do “mundano ruído” (como diria o místico espanhol Frei Luis de León), capaz de defender a felicidade de seu povo (pagando mercenários para proteger a ilha), separando-os dos vícios dos outros povos, como do vício de acumular riquezas, e da economia monetária, vícios nocivos para a pureza dos utopianos.

More, ao mesmo tempo, se revelou como um navegante sonhador (tal como fora Cristóvão Colombo) que descobria, na Ilha de Utopia, a verdadeira felicidade: O pensamento humano ligado à imaginação para restabelecer o Bem Supremo no mundo civilizado¹⁵⁸.

O historiador e filósofo polonês Jerzy Szachy destaca que, embora a maioria conceba o conceito de utopia como uma fantasia, “as fantasias de um século são realidades de um outro”¹⁵⁹. Sábios projetos de reforma podem aparecer como loucura

¹⁵⁸ Esse desejo de estabelecer o Bem Supremo da humanidade foi recolhido no começo do século XVII pelo abade italiano Tommaso Campanella. Seguidor de Platão, defensor do filósofo naturalista e sensualista Telésio, interessado nas artes necromantes – que, segundo Petitfils, aprendeu com um judeu por volta de 1585 e com o mágico naturalista Giovanni Battista della Porta –, Campanella funde suas inclinações místico-esotéricas com suas preocupações políticas e religiosas para criar sua própria república, *A Cidade do Sol ou Diálogo sobre a República*. A obra, que segue a estrutura de um diálogo entre o Grande Mestre dos Hospitalários, habitantes da cidade e um almirante genovês, apresenta a cosmologia criada por Campanella para demonstrar que uma nova ordem era possível no mundo. Na *Cidade do Sol* é recriada a harmonia celeste, para manter o Bem Supremo, a Harmonia perfeita na terra. A cidade está regida pelo Grande Metafísico – chamado *Hoh* –, que é auxiliado por um triunvirato de magistrados: *Pon* (Potência), *Sin* (Sabedoria) e *Mor* (Amor). Existe a comunidade de bens e mulheres; os homens e as mulheres se educam nas mesmas artes e todos têm a mesma distribuição de tarefas. Tudo está regido pelas normas astrológicas, pois a cidade responde ao movimento do concerto cósmico do céu. “*Vêem no Sol a semelhança de Deus e o denominam rosto excelso da divindade. Também é considerado o instrumento que Deus utiliza para comunicar seus dons a todo o inferior. (...) Os sacerdotes rendem adoração a Deus no Sol e nas estrelas, como se fossem altares seus, e [vêem] no céu o seu templo.*” Tommaso Campanella. *A Cidade do Sol*. Trad. Serafín Fernández. Buenos Aires: Tor, 1942, p. 102. A tradução livre para o português é nossa. Sobre T. Campanella ver: J. Petitfils. Op. Cit., p. 21. Para o filósofo Raymond Trousson, Campanella cria uma cidade adequada a uma teocracia natural; sua Cidade do Sol é um “ato de fé”, pois Campanella tinha a convicção de que ela efetivamente se materializaria. Isso estabelece uma diferença fundamental em relação à utopia de More, pois o inglês sabia que sua ilha era um “não-lugar”, que poderia existir apenas no plano da ficção. Já para Campanella era, sim, factível ver realizada sua callópolis, e ele até tentou livrar Calábria do domínio napolitano para criar à força sua cidade comunista, organizada segundo os princípios de uma Cidade de Deus. Ver: Raymond Trousson. *Historia de la Literatura Utopica – Viajes a Países Inexistentes*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Península, 1995, pp. 105-106, 110.

¹⁵⁹ Lembremos a utopia de Francis Bacon, *A Nova Atlântida*, a ilha perdida, também chamada “A Casa de Salomão”, que tinha “*a sociedade mais nobre do mundo (...), dedicada ao estudo das obras e criaturas do Criador*”. Os atlantes viviam para o estudo das ciências e do pensamento, por isso passavam grande parte do dia pesquisando em seus laboratórios, para descobrir a melhor maneira de melhorar o homem das doenças. Bacon narra: “*Dispomos de várias habitações que chamamos de ‘câmaras de saúde’, em que se trata o ar para melhorá-lo, fazendo-o apropriado para curar algumas doenças e conservar a saúde.*” Os atlantes tinham desenvolvido a tecnologia e a ciência para o bem da sociedade. Tinham inventado os submarinos e os congeladores; criado alimentos, como frutas e verduras, que constituíam a base da saúde e da eterna juventude. Bacon, um visionário que compartilhava o amor pela humanidade, dedicou sua imaginação a melhorar a vida dos homens. Séculos depois, o desenvolvimento técnico – previsto por ele – seria parte da vida humana e a ciência dominaria todos os campos do conhecimento. Muitas de suas “invenções imaginárias” foram, finalmente, materializadas. Ver: Francis Bacon. *La Fábula de La Nueva Atlântida*. Buenos Aires: Tor, 1948, pp. 63, 99. A tradução do trecho citado é minha.

pura quando são transplantados de uma situação para outra. (...) [Não se trata de] que um projeto seja irrealizável, mas sim de que a maioria das pessoas ainda não é capaz de propor-se a uma realização”¹⁶⁰. De fato, o principal traço da utopia é o de ser uma “antecipação”, ou seja, é uma orientação que supera a realidade e se mantém na condição de “realizável” em um “mundo além da história e da sociedade”¹⁶¹ vigente. Assim como explica Karl Mannheim: a utopia é um “tipo de orientação que transcende a realidade e, ao mesmo tempo, rompe as amarras da ordem existente (...). Uma pessoa pode se orientar para objetos que sejam estranhos à realidade e transcendam a existência real – e, não obstante, permanecer ainda no nível da realização e na manutenção da ordem de coisas existentes”¹⁶².

Mas os utopistas sempre terminam sofrendo pela ignorância e pela falta de tolerância dos demais¹⁶³, que desconhecem o que é a busca pela felicidade. Pois, nesse desejo de encontrá-la, o utopista se separa ainda mais da realidade histórica em que vive e começa a habitar no mundo imaginário que ele cria, porque já não sente o impulso de transformar a sociedade decadente em uma sociedade justa. O utopista acaba se refugiando em seu mosteiro ideal ou em sua ilha. Mas More não renunciou a sua defesa da doutrina cristã e do catolicismo, ele defendeu seus ideais até o fim – até chegar à força. Tal como fizera séculos atrás Sócrates, que por denunciar os vícios dos políticos atenienses, mais que pela blasfêmia que eles lhe imputaram, acabou morrendo. O filósofo espanhol Eugenio Imaz nos convida a refletir sobre a importância que tanto Sócrates quanto More tiveram para a evolução do pensamento humano. Ambos se transformaram nos dois mártires da filosofia, “testemunhas da razão ante a razão de

¹⁶⁰ J. Szachi. Op. Cit., p. 5.

¹⁶¹ Ver: Karl Mannheim. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972, p. 218-217.

¹⁶² Karl Mannheim. Op. Cit., p. 217.

¹⁶³ Lembremos que More terminou condenado à morte e enforcado. Campanella, por suas divergências com a ordem política e religiosa de seu tempo, foi acusado de heresia e quase teve o mesmo fim. Ele tentava criar uma comunidade de bens e de mulheres em Calábria, a “República Universal”, que mais tarde tentaria transformar-se em uma “República da Calábria”, seguindo as predições do milenarista calabrês Giochin da Fiore (1145-1202), que asseverou a chegada da Era do Espírito Santo para o ano de 1600. Traído por um seguidor, Campanella foi condenado à morte pela Inquisição em 1599. Teve de fingir insanidade mental para escapar da execução. Não pôde, porém, escapar de atrozes torturas, que foram costumeiras durante sua prisão. Nesse ínterim, entre o processo inquisitório e as constantes torturas, Campanella escreveu a primeira versão de seu já “manifesto político” *A Cidade do Sol ou Diálogo sobre a República*, que ele acreditava ser possível. Ficou preso ao todo por 27 anos, durante os quais escreveu também sua segunda versão para *A Cidade do Sol*, em 1611, sendo publicada em italiano em 1626. Sobre Tommaso Campanella, ver: Jean Christian Petitfils. Op. Cit., p. 21-24. Sobre Giochin da Fiore, ver: J. Lacroix, Op. Cit., p. 34, e J. Szachi, Op. Cit., pp. 59-60.

Estado, da utopia ante a *topia*¹⁶⁴ (...). More, que é um político, persegue os hereges, os fanáticos, que em sua estupidez enchiam de superstições a religião (...). Sócrates, filósofo ambulante e de praça, persegue como um mosquito os políticos, fazendo-os falar para pô-los em evidência em sua arrogante ignorância. (...) A democracia ateniense persegue Sócrates até a morte, e o malquerer de Ana Bolena mata a Thomas More”¹⁶⁵. Os dois morrem por defender a razão de seu pensamento perante a razão de Estado, mas ao morrerem conseguem por fim vencê-la e se libertar dos grilhões do mundo viciado.

6.- Orígenes Lessa: O Contador de Cidades

Para Giulio Carlo Argan, a cidade é primeiro uma projeção mental, onde se constitui o lugar ideal que muitas vezes dará vida à cidade real. Mas, em geral, a cidade real acaba absorvendo a idealizada, até escondê-la – sem, porém, acabar com ela. Como explica Argan: “Sempre existirá uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento é do mundo dos fatos.”¹⁶⁶ Além de ser concebida como uma criação ideal, a cidade é ao mesmo tempo concebida como obra artística. Argan afirma que a origem da cidade tem um caráter intrinsecamente artístico, assim como o caráter da linguagem¹⁶⁷, que se manifesta desde o período renascentista. Época em que se acreditava na existência de uma cidade ideal como uma obra de arte criada por um artista único¹⁶⁸. E é nesta concepção que a callípolis ganha força e obtém um espaço no estudo das artes.

A callípolis une a cidade ideal com a cidade artística e estabelece um novo padrão de criação. Já não se trata de imaginar uma cidade como reprodução de algum templo divino ou como um conglomerado de seres sociais em busca da sobrevivência, mas sim como um universo regido pela perfeição do pensamento. Neste sentido, os criadores da callípolis confiavam em seu próprio raciocínio para idear universos ordenados e harmônicos, onde não houvesse lugar para injustiças, excessos e sofrimentos. Mas, com o advento do século XX, com as crises sociais, as guerras mundiais e o desencanto pela excessiva industrialização, que anulava as vidas da classe

¹⁶⁴ Compreendo por *topia* a “ordem existente”. Ver: Karl Mannheim. Op. Cit., 221.

¹⁶⁵ E. Imaz. Op. Cit., p. 57.

¹⁶⁶ Ver: Giulio Carlo Argan. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabral. São Paulo: Martins fontes, 1998, p. 73.

¹⁶⁷ Sobre o caráter artístico da linguagem, indicado por Saussure, ver *Curso de Lingüística Geral* de Fernand de Saussure”. Cit in: Ibidem, p. 73.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 73.

trabalhadora, o criador da callópolis entrou também nessa fase de crise e desencanto. Ele teve de reestruturar sua capacidade de projetar cidades perfeitas e belas, onde fosse possível *o reino da liberdade*¹⁶⁹, sem se deixar abalar pela conjuntura política e social do século da eletrônica. Esse criador teve de recuperar a fé perdida no pensamento humano para não deixar que a callópolis se extinguisse¹⁷⁰.

Anos antes que Bloch recuperasse o elo perdido com a esperança, o escritor brasileiro Orígenes Lessa fazia despertar a São Paulo de 1931 de sua “*pasmaceira incolor*”¹⁷¹, com seu livro de contos *A Cidade que o Diabo Esqueceu*¹⁷², para discutir a rivalidade entre o passado e o presente, os horizontes dos homens, a existência da esperança e, sua paixão, a vida na cidade¹⁷³.

Desde sua estréia nas letras, com *O Escritor Proibido*, de 1929, Orígenes Lessa desenvolveu um trabalho criativo enfocado na cidade. Seu principal interesse era descobrir a essência da cidade, seja esta da província ou da capital. Orígenes compreendia que a cidade era um reflexo das vicissitudes humanas, que deixava em evidência a hipocrisia produzida pelas convenções sociais – das quais tanto gostava de burlar-se –, e expunha a tensão entre o passado e o presente, espelhado nos diversos personagens, que representavam os velhos e os novos costumes enfrentados na cidade

¹⁶⁹ In: Ernst Bloch. *O Princípio Esperança*. Trad. Nélío Schneider. Vol. I. Rio de Janeiro: UERJ - Contraponto, 2005, p. 277.

¹⁷⁰ Um dos grandes resgatadores de sonhos e ideais, que fundamentam a utopia e a callópolis, foi o alemão Ernst Bloch, que com sua filosofia foi capaz de romper os esquemas deterministas do positivismo e abrir espaço ao simples almejar, ao desejo consciente e aos sonhos dos homens, devolvendo assim à humanidade sua alegria, dizendo-nos que, apesar de todos os erros, sempre existirá “o princípio da esperança”.

¹⁷¹ In: Orígenes Lessa. *A Cidade que o Diabo Esqueceu*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. 23.

¹⁷² Os contos analisados a seguir respondem à inquietude de estudar a cidade como uma “cidade modelo”, seguindo os traços da pesquisa sobre a callópolis, a Cidade Ideal. Dos contos de Orígenes Lessa, selecionei para este estudo ‘A Cidade que o Diabo Esqueceu’, “O Momento Imortal” e “Timotu Kalu”, que apresentam em sua estrutura profunda uma relação com a Cidade Modelo. Trata-se também de contos pouco conhecidos, que escaparam às principais antologias ou seleções sobre conto citadino de críticos e autores de diversas gerações como Ricardo Ramos, Glória Pondé, Gilberto Mendonça Teles, João Pacheco, Ivan Cavalcanti Proença ou Mário da Silva Brito.

¹⁷³ Nesta pesquisa pretende-se abordar uma pequena parte da numerosa obra de Orígenes Lessa, que inclui os três contos selecionados, mais uma novela inspirada em sua pesquisa sobre literatura de cordel e de caráter infantil, *Aventura em São Saruê*, de 1983. Chama a atenção que, embora se trate de um autor com mais de 70 títulos – entre livros de contos, romances, literatura infanto-juvenil e reportagens –, a crítica sobre sua obra seja escassa. Fato que o crítico Manoel Cavalcanti Proença já tinha assinalado em 1971, quando publicou seu livro *Estudos Literários*, que incluiu uma análise do livro de contos *Balbino Homem do Mar*, de Orígenes Lessa. Cavalcanti Proença afirma que obras de escritores prolíficos e de público fiel, como Orígenes, têm recebido apenas “registros das notícias editoriais” nos jornais, havendo poucos estudos especializados sobre sua obra. O panorama crítico de hoje continua sendo escasso, mas já se conta com as pesquisas da doutora carioca Glória Ponde – recentemente falecida em 2006 – que fez sua pós-graduação na obra infantil de Orígenes, e da professora de Lençóis Paulista – cidade natal de Orígenes – Adriana Jacon, que fez sua dissertação de mestrado enfocada na figura do leitor, na recepção da obra de Orígenes. Ver: M. Cavalcanti Proença. *Estudos Literários*. Prefácio Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 533.

fictiva.

Lessa, o resgatador de costumes, de linguagens e de pessoas incomuns, fez uma viagem para uma cidade provinciana, “*esquecida pelo diabo*”¹⁷⁴, chamada Buruti Perdido: um lugar sem partidos políticos, sem destacamento policial, sem pecados, sem possibilidades de que o Padre Feliciano, novo no ofício de semear o Verbo Divino, se surpreendesse com o mais ligeiro deslize dos burutizenses – ele nem encontrava um sermão propício para salvar os males de Buruti, pois: “*Ali não havia a menor ponta de malícia*.”¹⁷⁵ Todos os habitantes de Buruti Perdido eram livres do ódio, da inveja, dos excessos¹⁷⁶.

Buruti Perdido, uma callópolis alheia aos costumes e vícios de capitais como São Paulo, Rio ou Paris, era alheia também ao “Modernismo”¹⁷⁷; às “*grandes cidades [que] são um foco de perdição*”¹⁷⁸. Mas houve, na história da cidade, um único elemento que agitou o pacato lugar, a chegada de uma rapariga paulistana com “*vestidos acima do joelho*”¹⁷⁹, que pôs em xeque a harmonia e o decoro dessa callópolis familiar.

Buruti nem teria reparado na chegada da licenciosa Lili se não fosse pela teimosia do padre em querer “*revelar a verdadeira alma da cidade*”¹⁸⁰, uma alma cheia de vícios, como a alma de qualquer cidade. Buruti seria a encarnação da antiga Babilônia, dependendo dos desejos do jovem sacerdote, que não via a hora de desmascarar a hipocrisia dos burutizenses. O engenhoso Padre Feliciano criou a cilada

¹⁷⁴ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 7.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 9.

¹⁷⁶ Nem no confessional o padre encontrava pecado algum entre seus fiéis. “O Padre Feliciano, ao fim de centenas de confissões, exausto e desiludido, chegava a julgar imaginárias todas as precauções e prevenções do Manual. Safo era uma criação poética. Lesbos não existira. Sade devia ter sido vítima da calúnia. Sodoma nem chegara a ser queimada...” Ibidem, p. 16-17.

¹⁷⁷ Cfr. Ibidem, p. 19. Orígenes Lessa recusa o vínculo que alguns críticos, como Wilson Martins ou Bella Jozef, fazem de sua narrativa com a corrente modernista, afirmando: “Eu vou fazendo minha coisa como sei e como posso fazer, (...) sem me preocupar muito com escolas e modas. Nunca fiz parte de qualquer grupo ou panelinha literária. Estive sempre à margem e pretendo continuar assim.” In: “Conversando com Orígenes Lessa”. Folha da Manhã, São Paulo, 18 de abril de 1954. Também declara em outra entrevista que: “Não pertenço nem pertenci a ismos. Se alguma vez fiquei ao lado de um grupo é porque concordava com o que estavam defendendo naquele momento. Agora, quando as pessoas falam que fui influenciado pela Semana de 22, respondo: como não, se ela reformulou a linguagem usada até então?” Entrevista com Orígenes Lessa. “Mais de 50 Livros em 50 anos de Sonho e Luta pelo Feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de Agosto de 1979. No entanto, para Afrânio Coutinho, Orígenes Lessa pertence a uma das principais correntes da ficção modernista, à corrente “nacional e regional”, que cria um neo-realismo, e inclusive um neonaturalismo. A escrita de Orígenes responde às preocupações do documentário urbano-social, que quer registrar a realidade simples, “à custa da observação de problemas e costumes da vida urbana da classe média”. Ver: Afrânio Coutinho. *Introdução à Literatura Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966, p. 301.

¹⁷⁸ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, pp. 19- 22.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 23.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 18.

perfeita para descobrir os podres da cidadezinha; o plano era reunir todo mundo no hotel, sob o pretexto de melhorar a paróquia e criar uma escola para criancinhas pobres. O saguão do hotel era o lugar perfeito, ali estavam, no mesmo lugar, a forasteira coquete e a nata de Buruti. A moça até quis se retirar, para não incomodar. “*Mas Padre Feliciano insistiu que ficasse. (...) E, demais, não era um conselho secreto. Simples resolução de pequenos problemas financeiros...*” A reunião avançava e nenhum burutizense reparava na moça, era invisível diante dos fiéis benfeitores da cidade. O padre entrou em desespero, cogitou que talvez não reparassem nela por falta de luz, mas nem toda a luz do mundo acabaria com esse marasmo mental característico de Buruti. Irritado, o sacerdote resolveu propor um descanso no meio da reunião e aproveitou para deixar correr à solta sua própria malícia.

*Hoje as grandes cidades são um foco de perdição. A culpa não é das mulheres. São vítimas do meio. Obrigam-nas a usar trajes e a adotar costumes verdadeiramente imorais. O resultado é que se perdem, quando não perdem os outros... É horrível! Não vêem essa infeliz que está na sala? É bem um documento vivo do que vai hoje por São Paulo e Rio (...). Aboliu-se todo senso moral, todo o resquício de pudor. As mulheres andam quase nuas (...). Tal qual essa coitada... já não há mais virtudes antigas.*¹⁸¹

Padre Feliciano abriu as portas para a cizânia e o efeito dominó ganhou força. A rapariga da cidade grande ficou ao relento ante os olhares atônitos por seu agravo de aparecer *seminua* na cidade sagrada de Buruti. O sacerdote alcançou o milagre: o mal tinha se apoderado da cidade e ele viria a ser o grande salvador dessa comunidade, prestes a abandonar sua virtude inabalável. Os burutizenses cedo ou tarde revelariam seu lado escuro e acabariam de uma vez por todas com a “angelitude” insuportável.

*A francesa era o assunto. Toda a gente sabia que estava na cidade uma sujeita de São Paulo, muito desavergonhada, muito cínica – até fumava – e que parecia disposta a afrontar as famílias de Buruti Perdido com a insolência dos seus modos.*¹⁸²

Foi então que a perfeita Buruti pecou – cometera o ato da *hybris* –, e pecou ao rejeitar e condenar a sedutora “francesinha”¹⁸³. Trezentas pessoas começaram sua

¹⁸¹ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 22.

¹⁸² Ibidem, p. 23.

¹⁸³ A rejeição e a falta de tolerância são alvos de crítica que Orígenes faz em sua narrativa, especialmente

passeata até o hotel onde estava Lili. A cada passo a fúria dos burutizenses crescia, ao som das palavras: “*‘Indecente!’*, *‘Sem-vergonha!’*, *‘Cai fora!’*”¹⁸⁴ Buruti, a cidade ideal, tinha se transformado na “*cidade que desconhecia o perdão*”¹⁸⁵.

*A rapariga não pareceu assustar-se. Pesou o perigo da situação. Rememorou toda sua erudição galante e acudiu-lhe de pronto a aventura de Frinéia, que desarmara os juizes com a simples exposição do corpo maravilhosamente bem feito. Faria o mesmo. (...) Fez um gesto para se desnudar [diante da multidão] (...). Mas uma pedra zuniu-lhe pela cabeça. Insistiu um segundo. Novas [pedras] a fizeram fugir apavorada, soltando gritos histéricos (...). E, sem compreender como, (...) foi posta na rua. (...) A multidão, claramente incendiária, a fez descer à rua. Era passagem forçada [por] onde morava Padre Feliciano. Uma surpresa, porém, aguardava os trezentos burutizenses.*¹⁸⁶

Padre Feliciano, “*com olhar trágico dos profetas pós-cativeiro*”¹⁸⁷, se encontrou com a cidade pecadora, com a cidade que tinha atirado a primeira pedra. Esse era o momento de pregar o sermão, finalmente havia algum pecado por redimir. Padre Feliciano “*relembrou a adúltera acolhida e perdoada pelo Mestre*”¹⁸⁸. Chegava o momento de demonstrar com eloquência o aprendizado no Seminário¹⁸⁹ para apaziguar a fúria dos inexpressivos burutizenses que não aceitavam a insolência de Lili. Para o Padre Feliciano, agora que o mal se tinha revelado era necessário que a cidade aprendesse a amar, “*amai os vossos inimigos*”¹⁹⁰. Essa era a prova de que a cidade perfeita não existia e, se existisse, seria a presença do padre prescindível?¹⁹¹ Mas essa

quando a rejeição é por causas ideológicas ou religiosas. No conto – quando a moça afrancesada chega a Buruti e é maltratada pelo povo –, o escritor lembra sua própria infância, pois ele também foi vítima de rejeição. Seu pai, pastor protestante, era fortemente atacado pelos fervorosos católicos que não viam com bons olhos a chegada às províncias do “protestantismo”. Orígenes lembra sua vida no Maranhão quando tinha por volta de 6 anos: “Era uma vida boa, modesta, embora às vezes um pouco assustada. (...) Na casa de meu pai, onde se realizavam os cultos protestantes, (...) nos domingos à tarde em que havia procissão passando por lá, havia sempre um grupo mais exaltado de fiéis católicos que nos brindava com perigosas pedradas. Por isso, durante muitos anos, olhar procissão era coisa que me assustava, porque eu ficava sempre esperando as pedradas.” Ver: Carlos Menezes. “Orígenes Lessa, 50 anos de Literatura” (entrevista com Orígenes Lessa). Em: O Globo, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1979.

¹⁸⁴ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 25.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 26.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 25.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 25.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 26.

¹⁸⁹ É interessante ver a relação entre o Padre Feliciano e o próprio Orígenes, que também conta em seu passado uma certa vocação para a religião: estudou dois anos em um seminário de Teologia, embora a religião não conseguisse dar respostas a suas perguntas espirituais. Saiu do seminário e esteve alheio à vida religiosa por quase 30 anos.

¹⁹⁰ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 26.

¹⁹¹ Essa pergunta, que permanece latente no conto, é o que se pergunta, na verdade, o próprio Lessa – o

pergunta foi rapidamente afastada, pois Buruti pecara e caíra no pecado do desamor e da intolerância, e somente o sacerdote conseguiria salvá-la do castigo divino¹⁹².

Para demonstrar o “amor ao próximo e o perdão dos pecados”, o Padre Feliciano aceitou a presença da jovem na cidade, e até a acolheu na paróquia, que tinha apenas dois quartos; um era da cozinheira e o outro era dele. Teria de ceder o seu. “*Padre Feliciano acompanhou-a, deu-lhe as últimas indicações e voltou para a sala. E como tivesse visto involuntariamente mais do que devia naquele ir e vir da francesa, não pôde reprimir um ‘imbecis!’ ao pensar nos filhos de Buruti Perdido.*”¹⁹³

Passados seis meses, e sob o amparo do homem de Deus, os burutizenses já tinham outra imagem da “moça perdida”: “*A rapariga estava mais moça, mais bonita e mais discreta*”¹⁹⁴, e tinha acontecido o milagre: Buruti Perdido a tinha aceitado, tudo voltara a ser como antes; Buruti voltava a ser a cidade escolhida, livre de males. Mas então a moça foi embora. Alguma suspeita, pequena – provocada talvez pelo próprio ceticismo do autor¹⁹⁵ refletido em algum burutizense maldoso (alguma exceção à regra) –, murmurava a possibilidade de que o padre tivesse se envolvido com a jovem.

– Deus te perdoe, Fulano! Então você pensa que um padre... –
E nem teve ânimo de rematar a frase.¹⁹⁶

Mas em Buruti não aconteciam essas coisas, não podiam acontecer, como poderiam, se ali o diabo nunca tinha posto os pés? É justamente essa a ironia que deixa entrever o autor, o mal nunca esteve em Buruti, apenas o seu desejo. O único personagem que precisava do mal era o Padre Feliciano, o servidor do Altíssimo.

homem que abandonara o seminário aos 21 anos –, em uma tentativa de racionalizar a ação dos religiosos em geral.

¹⁹² Seja para as religiões consideradas pagãs, como a religião dos helenos do século V a.C., como para as cristãs, o temor do “castigo divino” (a antiga *ate*) é o grande medidor das ações dos homens – e no caso deste conto, do povo de Buruti. Mas esse medo é o que termina relativizando o olhar crítico de Lessa, para quem os castigos eram produzidos pelos próprios homens, sem intervenção de uma mão sobrenatural.

¹⁹³ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 27.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 27.

¹⁹⁵ Orígenes Lessa, como já citamos, teve o impulso de seguir a carreira teológica, mas desistiu dela devido a suas dúvidas espirituais e existenciais. Ele era muito cético em relação aos dogmas religiosos, não conseguia entender o determinismo da religião em relação à vida cotidiana, era como se a religião, além de comandar a vida, ao mesmo tempo a negasse. Daí que Orígenes confesse: “Até hoje tenho uma inquietação muito grande diante do que vem. Muitas vezes pergunto-me por que estou aqui. E não encontro explicação.” Em: “Gente da Cidade”. Entrevista com Orígenes Lessa. O Jornal, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1963. Apesar de seu afastamento do mundo religioso, ele resgata sua experiência como filho de pastor missionário, porque foi o que lhe permitiu conhecer diversas realidades do Brasil e sensibilizar-se com elas desde criança. Ver: Revista Comemorativa dos 100 anos do nascimento de Orígenes Lessa (1903-2003). Lençóis Paulista: Prefeitura de Lençóis Paulista, julho de 2003, p. 17.

¹⁹⁶ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 27.

Segundo o crítico Genolino Amado, o conto revela a contradição exótica de “um jovem padre que vai iniciar sua vida de sacerdócio incendiado pelo desejo heróico de consertar o mundo e combater o vício”¹⁹⁷. De fato, a chegada da moça paulistana representa a luz de esperança do “novo paladino” de Deus para combater a maldade. A moça libertina era a resposta a suas súplicas pela aparição de algum infrator da fé e da moral, pois, para sua desgraça, no pacato lugar não havia espaço para nenhuma infração, menos para os pecados, que eram sua especialidade. “O desespero do padre por não poder encontrar nenhum vício na cidade, a muda e trágica esperança de que apareça, como um bem do Céu, um pecador que ele possa converter, a sua quase indignação com a virtude da gente de sua paróquia que não lhe deixa expandir o ânimo do inimigo do mal, constituem os traços fortes marcando o brilho do quadro humano”¹⁹⁸ que Orígenes flagra para degradar a imagem do sacerdote e da cidade modelo.

O contra-senso de um padre que deseja o mal para poder combatê-lo é, ao mesmo tempo, a demonstração da existência do absurdo que chega a ser a vida humana, quando é tomada pela idéia de que “o fim justifica os meios”. Até um jovem padre, que está animado para combater o mal, ao cair no excesso, na sua obsessão pela pregação religiosa, acaba traindo seus princípios e se transformando no próprio portador dos vícios humanos. Mas o aguçado escritor também não quer deixar passar a oportunidade de remexer nos assuntos sagrados, a partir de uma perspectiva grotesca e profana da vida, compreendendo que os erros, chamados pecados, fazem parte da vida humana. O autor desdramatiza os efeitos de quem erra, de quem peca, afinal, pensará Orígenes, pecar é também uma forma de aprender.

No fundo, o escritor – que gosta de desestruturar o discurso legítimo – pretende dessacralizar as visões inquestionáveis, como o pensamento de um religioso, chegando à conclusão de que nem o pensamento dos homens a serviço de Deus está livre das “tentações”. E, ao revelar a verdadeira essência do sacerdote – que paira entre a egolatria (lembramos que a cilada para Lili e a cidade foi armada para ele poder triunfar como pregador do Bem e do Perdão) e a corrupção (pois ao final o padre acaba se perdendo nos encantos da francesinha) –, Orígenes também desvenda a hipocrisia de Buruti, que ao final revela ser uma cidade fanática pela moral e os bons costumes, que

¹⁹⁷ Genolino Amado (prefácio). “A Cidade que o Diabo Esqueceu”. Em: *Diário da Noite*, São Paulo, 9 de maio de 1931.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

esquece por completo o “perdão dos pecados”, transformando-se em um ente de rancor e ódio ao querer defender acirradamente o que considera correto.

Essa era a crítica que Orígenes guardava desde os tempos em que foi alvo de pedradas por ter um credo diferente do oficial. O mal de Buruti, como de qualquer lugar alienado pelo fanatismo moral¹⁹⁹ e religioso, era esquecer por completo as palavras cristãs, das que sempre se vangloriara, evidenciando, com sua conduta intolerante, o primitivismo típico dos lugares que não admitem as mudanças como sinal dos tempos. Para os burutizenses, as mudanças são inconcebíveis, mas, como o Padre Feliciano aceitava a rapariga paulistana para demonstrar ao povo que era possível mudar e aceitar as diferenças, eles não poderiam contrariar uma ordem de um ser superior como o sacerdote. No fim, os burutizenses acomodaram sua visão da moça e fingiram ou até acreditaram que a “francesinha” tinha se transformado em uma moça de bem. Mas as transformações nunca aconteceram em Buruti, e se alguma coisa chegasse a mudar, o único caminho seria a expulsão, pois “ninguém insultaria uma cidade honesta”²⁰⁰; os burutizenses estavam convencidos de que apenas eles resguardavam a verdadeira essência do paraíso terrestre.

Ao flagrar as falsidades do sacerdote e da cidade, o próprio autor acaba se revelando como o diabinho – travesso – da história, que definitivamente não esqueceu de produzir a reviravolta em Buruti, e que se deleitou às gargalhadas vendo como seus personagens ficavam em evidência antes seus próprios males. Orígenes, induzido por sua aguda inteligência, exhibe o ridículo das situações da vida e dos “fatos solenes”²⁰¹ – como disse Genolino Amado –, e revela sem remorso essas hipocrisias cotidianas que formam parte do gênero humano, para gozar ele mesmo com toda a fascinação que produz o descobrimento do absurdo.

Orígenes Lessa, contador de cidades, começa sua viagem na cidade do interior e vai até os bairros proletários da capital paulista. Bairros pobres abarrotados de crianças brincando nas ruas, garotos jornaleiros gritando, operários indo para o serviço, em um

¹⁹⁹ Sud Menucci salienta que o moralismo, inerente a muitos povos e literaturas, não possui nenhum atrativo para Orígenes Lessa. Ver: Sud Menucci. “Garçon, Garçonette, Garçonnière”. Em: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 de julho de 1930. Mas Orígenes não é completamente alheio aos efeitos do moralismo. Talvez o único motivo para ver o moralismo aparecer em sua escrita seja justamente o desejo de combatê-lo. Como no caso do conto “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, onde o excesso de moral é o que condena o próprio povo ao estancamento, ao “esquecimento”, diria Orígenes.

²⁰⁰ “A Cidade que o Diabo Esqueceu”, p. 24.

²⁰¹ Cfr. Genolino Amado. Op. Cit., s/p.

cotidiano vaivém que esgota as forças de quem simplesmente observa, mas não esgota quem está verdadeiramente “interessado em viver”²⁰², como o escritor de Lençóis Paulista.

No conto “Momento Imortal”, Orígenes, como um hermeneuta do realismo, quer captar essa essência da cidade grande. Uma essência temporal e espacial, onde as mudanças acontecem todo o tempo, sem que os cidadãos se detenham a refletir sobre essas transformações. O autor logra captar a mutação mais significativa quando descobre que existe um “*despaulistamento da vida*”²⁰³, que se produz apenas em tempos de carnaval, quando a cidade, representada pelas longas ruas do Brás, se agita e decai ao mesmo tempo entre “*os excessos, as loucuras e a irreverência*”²⁰⁴, no “Momento Imortal” da vida do paulistano, que no resto do ano se afoga na correria pela sobrevivência.

Lessa observa como, durante os dias de Carnaval, os olhares se tornam mais alegres, pois a característica era “*parecer zangado, paulista*”²⁰⁵. Até um desiludido personagem, como o escritor Vivaldo Cintra, sente o efeito da transformação carnavalesca: no fastio causado pelo álcool, pelo éter e pela peregrinação – “*desfile fúnebre*”, dirá Lessa²⁰⁶ – pelo bairro em busca de divertimento, ele descobre, entre as máscaras, Corinne. Nenhum deles entende como se encontraram em uma “*liberdade insólita, inesperada*”.²⁰⁷ Como se as máscaras apagassem seus papéis de seres ordenados, capitalinos e corretos²⁰⁸, eles se entregam ao desenfreio dos beijos, inclusive públicos, em uma época em que qualquer demonstração de amor podia estar na mira dos moralistas cidadãos. O escritor e a moça desafiam, por algum tempo, a ordem estabelecida e ficam indiferentes, envolvidos no mágico instante do beijo. O “Momento

²⁰² Genolino Amado. Op. Cit., s/p.

²⁰³ “O Momento Imortal”, p. 48.

²⁰⁴ Ibidem, p. 48.

²⁰⁵ Ibidem, p. 48

²⁰⁶ “O Pierrot e a Baiana”, p. 61.

²⁰⁷ “O Momento Imortal”, p. 49.

²⁰⁸ O carnaval se caracteriza pelo mascarar-se, pelo disfarçar-se para poder ser o que não se é na realidade. No conto de Orígenes é a máscara que dá a licença para cometer qualquer “pecado”, sem deixar de “ser inocente”; ao mesmo tempo, a máscara não apenas nos permite rir do outro, mas também de nós mesmos. E é esse riso, permitido pela máscara, que nos distancia dos “atos ignóbeis” ou dos pecados, embora nos incite a cometê-los, mas já não nos faz concebê-los como uma infração, e sim como “atos libertadores”. Daí que com o uso da máscara ou do disfarce a pessoa logre superar seus estreitos limites dados pela verdadeira identidade, fazendo com que perca os medos e culpas que a caracterizam no cotidiano. O disfarce e a máscara, então, nos permitem – por um lapso de tempo – ser outros sem deixar de ser nós mesmos, pois seu mecanismo nos possibilita criar e aceitar personalidades diferentes. Até opostas à nossa. Graças ao disfarce e à máscara é possível contemplar-se como um outro e fingir ser outro, embora se trate da mesma pessoa mascarada. Deste modo, durante o carnaval, se produz uma alienação do ser, que termina imediatamente quando nos despojamos do disfarce ou da máscara.

Imortal” representa um *cronotopo*²⁰⁹, uma condensação do tempo e do espaço que permite uma *outra* realidade, completamente diferente da rotina a que se está acostumado. Ao mesmo tempo, o instante do beijo, ao constituir-se como uma outra realidade, estabelece um *rito de passagem*, abre as portas para um modo existencial diferente e atualiza uma nova iniciação²¹⁰. Trata-se de um momento *sui generis*, de um tempo vazio²¹¹, sem a pressão da sobrevivência e do trabalho. Para o antropólogo Roberto Da Matta, assim como o carnaval cria um tempo vazio, cria também um tempo cósmico e cíclico, que permite aos que participam do ritual – representado no baile, na festa e na alegria – sair do contexto brasileiro, colocando-os em contato com um mundo sagrado, divino ou sobrenatural²¹². Trata-se de entrar em contato com uma divindade purgativa que nos liberta de mágoas, aflições e preocupações. É, no fundo, um retorno ao amparo de Dionísio, o deus do riso e da liberdade²¹³.

No carnaval, encontramos situações isentas de regulamentos, ou melhor, situações em que se permite o esquecimento das regras. O carnaval é o momento do ano em que podemos encontrar um “mundo às avessas”²¹⁴ e no qual, efetivamente, se pode ser *livre*, em um sentido existencial; nós nos liberamos do temor próprio da

²⁰⁹ *Cronotopo*, palavra cunhada por Mikhail Bakhtin, refere-se a uma “conexão essencial de relações temporais e espaciais assimiladas artisticamente na literatura. (...) O tempo se condensa, se comprime, se transforma no visível desde o ponto de vista artístico; e o espaço, por sua vez, se intensifica, penetra no movimento do tempo, do argumento, da história. Os elementos do tempo se revelam no espaço, e o espaço é compreendido e medido através do tempo”. Ver: Mikhail Bakhtin. *Teoría y Estética de la Novela*. Trad. Helena Kriúkova e Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, p. 238. (A tradução para o português é nossa).

²¹⁰ Mircea Eliade explica que o homem pré-moderno estava marcado por essas constantes iniciações, que eram seu vínculo com a divindade. Assim, o rito de passagem está representado primeiramente pelo nascimento, depois pela passagem de uma faixa etária infantil a uma adulta, seguindo-se o casamento e, finalmente, a morte. Em cada um desses casos se trata de uma iniciação, “pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social”. Ver: Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 147, 150. O carnaval representava, em seus primórdios, uma dimensão religiosa, uma comunhão com a divindade. Como nas festividades dionisiacas pela chegada da primavera, isto é, a volta à vida como a repetição do ato cosmogônico; ou, mais tarde, em sua dimensão medieval cristã, como uma luta entre o profano e o sagrado, uma luta alegórica entre “dom Carnal e dona Quaresma”, tratado pela literatura espanhola medieval, em *El Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (s. XIV). Sobre festas dionisiacas, ver: E. R. Dodds. Op. Cit., 82.

²¹¹ Cfr. Roberto da Matta. *Carnavais, Malandros e Heróis – Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990, p. 43.

²¹² Ibidem, p. 45.

²¹³ Dodds explica que as festividades dionisiacas eram acessíveis para todos, até para escravos e mulheres, pois Dionísio era verdadeiramente um *demotikos*, isto é, um deus do povo. Ver: E. R. Dodds. Op. Ct., p. 82.

²¹⁴ O “mundo às avessas” gozava de toda plenitude durante o carnaval. Este permitia a inversão em toda ordem de coisas. Destituía-se o estabelecido para dar lugar a uma desordem generalizada, que, na verdade, implicava uma nova ordem, a ordem carnavalesca, onde o tempo e o espaço permitiam que tudo fosse possível.

existência e da culpa²¹⁵, inconsciente, ocasionada pelo desterro do paraíso e da queda do homem no pecado original.

O carnaval estimula os cidadãos para que saiam – sem medo – de suas casas (símbolo do refúgio, da individualidade e da privacidade) e habitem, por instantes, as ruas, o espaço público e comunitário. Da Matta explica que: “O espaço do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, o ‘centro da cidade’ que, no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população, do mesmo modo que os salões são o espaço igualador das várias posições sociais no baile.”²¹⁶ Verdadeiramente, o carnaval é uma festa do povo.

A cidade no carnaval permite o contato com o *outro*, sob a proteção da Noite – a zeladora dos amantes fugazes. A deusa *Nyx*²¹⁷ e *Eros*²¹⁸, confabulados, produzem o tempo e o espaço ideais para anular a solidão e a tristeza, embora o consigam apenas por um breve período; a ausência de luz da deusa noite e o impulso erótico do deus do amor fazem com que os habitantes da cidade se entreguem aos momentos alucinados²¹⁹. É então, quando é anulada a infelicidade, que a cidade carnavalesca se transforma em uma *callípolis esperançadora*: todos deixam de lado a solidão do dia-a-dia, derrubam as barreiras sociais e se sentem iguais – equiparados pela alegria, pelo ritmo, pelo desejo, pela embriaguez²²⁰. Faz-se possível no decorrer dos dias de carnaval - e, especialmente,

²¹⁵ O sentimento de culpa já existia na tradição grega arcaica, que acreditava na existência de um Poder e uma Sabedoria dominantes (em uma espécie de hostilidade divina), que permanentemente mantinham o homem abatido, impedindo-o de superar-se e de elevar-se acima de sua própria esfera. “Os deuses ressentem nos homens algum sucesso ou felicidade capaz de elevar sua mortalidade acima de seu *status* normal”. Cfr. E.R. Dodds. Op. Cit., p. 36.

²¹⁶ Roberto Da Matta. Op. Cit., 1990, p. 46.

²¹⁷ *Nyx* é filha de Caos e mãe de Éter (Céu Superior, Ar Claro) e Dia.

²¹⁸ Eros é filho de Caos, símbolo das profundezas e do vazio. Ver: Hesíodo. *Teogonia*, 120. É interessante notar que Eros é filho desse abismo, do desconhecido. É como se para os gregos os efeitos do amor – como um delírio que arrebatava a alma do mortal – estivessem associados ao mundo intangível e “obscuro” de Caos, um verdadeiro mistério para eles. Eros emerge dessa obscuridade para produzir o desejo nos homens.

²¹⁹ Esses momentos alucinados respondem à influência de Eros, que produz – segundo Denis de Rougemont – “um rapto indefinido da razão e do sentido natural. (...) [É] um arrebatamento da alma, loucura e suprema razão. Por conseguinte, o amante está junto do ser amado ‘como no céu’, pois o amor é vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da felicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor”. Ver: Denis de Rougemont. *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Capachuz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, pp. 47-48.

²²⁰ Roberto Da Matta repara na visão que alguns estrangeiros (como o antropólogo Max Weber) têm do Brasil, como um país que permite uma vida não-rotineira, criando uma imagem muito atraente, pois o brasileiro consegue, durante o carnaval, criar um momento em que o relacionamento entre as pessoas supera a autoridade e a diferenciação rígida entre as posições sociais. “Quando se trata, portanto, de buscar uma imagem totalizadora de sua realidade social, os brasileiros parecem preferir assumir os aspectos ‘carismáticos’ de sua sociedade, deixando de lado as estruturas inerentes às rotinas do mundo

nos rituais das festas e licenças noturnas - que o homem ganhe sua luta contra o destino e o mude para viver em um mundo sem preocupações, sem aflições, sem isolamento. Os cidadãos, em “*quatro noites de excessos, de loucuras, de irreverências, de imprevistos*”²²¹, reestruturam sua cidade real em função de uma callípolis fugaz, da qual, no dia do retorno da “sensatez” e da compostura, resta apenas uma vaga lembrança.

*Horas depois, no prosaísmo brutal da quarta-feira de cinzas e da mesa de trabalho, pálido e sem acreditar e sem compreender, Vivaldo Cintra punha os olhos no vácuo. Tinha nos lábios um gosto de uísque, de éter e de boca. Daquele momento alucinado alguma coisa ficara, para sempre, dentro de sua vida. Para seu martírio e para sua febre. Mas não sabia qual: se o uísque, se o éter, se a boca...*²²²

Já desde seu primeiro livro de contos, *O Escritor Proibido*²²³, Orígenes consegue adentrar nos desejos mais escondidos dos seres que, como Vivaldo Cintra, estão imbuídos de uma falsa alegria – que apenas é validada por instantes fugazes, permitidos pela euforia do carnaval. O escritor toca aquilo que ninguém quer aceitar: a solidão e a falta de rumo, que seus personagens evidenciam em momentos de indecisão e de espera pela ajuda de uma força externa que resolva de algum modo suas insatisfações.

Para compreender essa visão que Orígenes tem sobre o mundo cidadão, podemos apropriar-nos das palavras de Sud Menucci, um dos primeiros críticos a refletir sobre a escrita do escritor lençoiense. A cidade retratada por Orígenes Lessa é – em tempos de carnaval – “um mundo vago, impreciso, fugidio, mundo intermediário entre a realidade e o sonho, em que se percebem apenas as formas vaporosas de desejos errantes e inconsistentes, qualquer coisa como uma bruma de vontade que brota do âmago do ser e embaça a limpidez das percepções exteriores, deixando-nos como espectadores perturbados”²²⁴. Afinal, a alegria que toma conta da vida durante o

cotidiano.” Ver: Roberto Da Matta. *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 122.

²²¹ “O Momento Imortal”, p. 48.

²²² Ibidem, p. 51.

²²³ Livro de doze contos publicado em 1929, na gráfica de Vicente Lessa Júnior, irmão de Orígenes, e reeditado em 1979 pela editora Nórdica, em edição comemorativa dos 50 anos de vida literária do escritor de Lençóis Paulista.

²²⁴ Sud Menucci. “O Escritor Proibido”. Em: O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 de maio de 1929.

carnaval é uma alegria de “*meia inconsciência*”²²⁵, outorgada pelo momento mágico, imortal, que produz a união do tempo e espaço em favor da liberação dos desejos, do encontro com o outro e da anulação do pesado isolamento que acompanha o ritmo do dia-a-dia paulistano no resto do ano. Mas a tragédia do ser paulistano é que, por tratar-se de uma alegria forçada pelo álcool, pelo éter ou pela festa, ela não se torna um estado de espírito permanente, fica sendo apenas uma alegria convencional. Essa é a sensação que resta para o escritor Vivaldo Cintra, saber que foi feliz por alguns momentos e não poder saber a que se deveu essa felicidade. Não consegue identificar se foi pela bebida, pela droga ou pela mulher. Esse é o dilema captado pelo autor, que sempre está atento para flagrar as “contradições imperceptíveis”²²⁶ da vida humana.

O carnaval, no fim das contas, não passa de uma fantasia, na qual os que festejam os últimos momentos das licenças morais – antes da chegada dos 40 dias de abstinência – não são mais que seres disfarçados que não alcançam a verdadeira realização dos seus desejos. A insatisfação com suas vidas será retomada na manhã da Quarta-Feira de Cinzas. O autor, simulando uma esperança, ainda dirá: “*Daquele momento alucinado alguma coisa ficara, para sempre, dentro de sua vida.*”²²⁷ No entanto, o filo de sua ironia não libera seu personagem da frustração por não poder distinguir o que produziu sua euforia. Tudo que lhe resta é apenas uma nebulosa lembrança.

A narrativa ficcional de Orígenes se nutre de seu olhar agudo que testemunha, analisa e revela a vida cidadina tanto da metrópole como do interior. É através de sua visão da cidade grande que ele nos permite enxergar com mais nitidez as preocupações de seres que, como Vivaldo Cintra, sofreram um deslocamento e uma transformação virtual; passaram do mundo real concreto ao mundo ficcional²²⁸. Os personagens de Orígenes não foram apenas fígados da realidade e trasladados à folha de papel²²⁹. O

²²⁵ Cfr. “O Momento Imortal”, p. 48.

²²⁶ Cfr. Sud Menucci. Op. Cit, 1930.

²²⁷ “O Momento Imortal”, p. 51.

²²⁸ Jorge de Sá explica que Orígenes extrai do factual “a essência mesma da vida. Seus personagens, portanto, não são inventados; são pessoas que existem e têm, ou passaram a ter, importância fundamental para o escritor”. Ver: Jorge de Sá. “Um Toque de Magia a Partir do Factual”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1984.

²²⁹ Escrever, para Orígenes, é algo relativamente instintivo. Embora ele não se considere uma pessoa particularmente observadora – pois admite que “se eu sair de uma sala e você me perguntar o que vi, eu não saberia dizer” –, quando se senta a escrever, “de repente tudo vem à tona”. No começo de algum conto ou romance, ele assume ter uma vaga idéia que vai se desenvolvendo sozinha: “Ai eu descobri que escrevi tanto que quero saber como tudo vai terminar.” Entrevista com Orígenes Lessa. “Mais de 50

escritor foi além e os deixou ao desnudo para dividir com o leitor a cumplicidade da vida íntima e pública dos seres ignorados que perambulam pela cidade. Orígenes nos explica: “Tenho paixão pelos contatos ao acaso das ruas, auscultando o drama ou a comédia dos anônimos. Tenho entrevistado mendigos, prostitutas, vagabundos, pequenos trabalhadores, (...) vou direto ao assunto humilde, à gente anônima, cujo drama procuro compreender.”²³⁰

Mas não se trata de descobri-los, despi-los e exhibi-los como faziam os naturalistas, que com sua denúncia social pretendiam também demonstrar o determinismo em seus personagens, sujeitos às influências do meio ambiente ou da herança genética. Orígenes reage contra essa dissecação estética, para penetrar, habitar e sensibilizar-se com a atmosfera cotidiana dos seus personagens. Daí que para ele o conto seja definido como “vida interior”, que possui uma profunda “relação com o meio”, mas sem preocupar-se demais com a descrição detalhada²³¹. O conto para Orígenes deve revelar um profundo grau de compromisso com a intimidade de seus personagens. Por isso ele conhece seus personagens: convive com eles no mundo da ficção, e talvez já os conhecesse de seu mundo empírico.

Para a crítica Bella Jozef, Orígenes logra recriar uma “realidade eminentemente brasileira, através da linguagem, utilizando os signos da cultura, não mais obrigatoriamente situada no regionalismo ou paisagismo”²³², para aprofundar-se nos esconderijos da privacidade e mostrar-nos a diversidade de tipos e realidades subjetivas que existem no Brasil. Orígenes nos faz refletir para nos encantar justamente com o mais simples, com o que vivemos sempre, o dia-a-dia.

O crítico Campomizzi Filho explica que Orígenes, por sua formação pessoal, “percebe as dificuldades do grupo em que vive, participando das dores alheias e notando que é preciso fazer alguma coisa em favor do bem comum. Não explora os males de nossa época e nem se deixa contagiar pela ação política. Observa e relaciona. Vê e acredita. Sofre e se alegra. Tem lembranças que não se apartam de suas retinas e há figuras que não abandonam sua memória. (...) Interessa-se pela gente que o cerca e se

Livros em 50 anos de Sonho e Luta pelo Feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1979.

²³⁰ Ver: “Conversando com Orígenes Lessa”. Em: Folha da Manhã, São Paulo, 18 de abril de 1954.

²³¹ Entrevista com Orígenes Lessa – “Mais de 50 livros em 50 anos de sonho e luta pelo feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1979.

²³² Ver: Bella Jozef. “Orígenes, por uma literatura popular”. Em: Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 19 de agosto de 1976.

serve dela para a elaboração de suas histórias. Não cria mitos nem se alimenta de duendes. Ao contrário, testemunha a hora presente e nos dá conta da terra firme em que pisa”²³³.

Orígenes procura a essência do ser brasileiro por ter uma profunda preocupação pelo social, por mostrar ao mundo letrado as necessidades e os sentimentos do homem comum. E o escritor de Lençóis Paulista o faz com elegância e, ao mesmo tempo, com ironia, para dar-nos o riso que nos ajudará a enfrentar melhor nossa realidade.

Zululíndia: A Callípolis Invertida

Nossa viagem pelas cidades fictivas de Orígenes Lessa, iniciada na provinciana Buruti Perdido e continuada em tempos de Carnaval na cidade de São Paulo, termina no imaginário, chegando à callípolis chamada *Zululíndia*, no conto “Timotu Kalu”.

A Zululíndia, Ilha dos Mares do Sul,²³⁴ é criada por um “*homem longe de sua terra*”²³⁵, Timotu Kalu, “*moreno, de olhos apertados e duros, cabelo grosso e negro, sem um fio branco, maçãs salientes*”²³⁶, que ansiava habitar um “mundo perfeito”, sem vícios humanos.

Ninguém sabia muito sobre Timotu Kalu, o pensionista mais antigo da pensão de Dona Belinha. E o pouco que se sabia com certeza dele era que se tratava de um estrangeiro (por um leve sotaque e pela perfeição com que pronunciava o português), estava tramitando sua naturalização para ser brasileiro e, uma vez ao mês, quando recebia o salário, viajava para Santos.

*Os poucos pensionistas internos, tão amigos de conhecer a vida alheia, quase nada saberiam dizer sobre seu mais antigo companheiro de casa. (...) Timotu Kalu era desafio permanente às imaginações ociosas daquela pensão a vegetar numa São Paulo orgulhosa de sua ascensão, já quase a alcançar trezentos mil habitantes.*²³⁷

²³³ Campomizzi Filho. “Orígenes Lessa”. Em: Folha do Povo, cidade de Ubá, Minas Gerais, 9 de janeiro de 1974.

²³⁴ O desejo de viver na “Ilha dos Mares do Sul” tem acompanhado sempre a literatura de viagem e, com o surgimento do gênero utópico, esse desejo ganhou ainda mais força. Ernst Bloch explica a presença desse paradigma utópico no imaginário do homem como a necessidade de estabelecer, em lugares longínquos, um Estado ideal para viver em harmonia era uma concretização. Ernst Bloch. Op. Cit., p. 99. (Cfr. Nota 257).

²³⁵ “Timotu Kalu”, p. 92.

²³⁶ Ibidem, p. 78.

²³⁷ Ibidem, p. 78.

Quando obteve a cidadania brasileira, Timotu Kalu celebrou o acontecimento, convidando todos os demais pensionistas. Foi aí que mostrou uma faceta desconhecida para todos: a sociabilidade. Festejou com “cerveja nacional” sua integração à nação, onde “*o acaso o jogara*”²³⁸. Sua alegria era imensa; pela primeira vez ele não se sentia isolado.

Com a cidadania nova, Timotu recuperou um lugar onde habitar, ao qual pertencer, uma terra para amar e respeitar. Pelo mesmo motivo, quando escutou a notícia sobre o “escândalo do café” e a corrupção dos deputados e senadores – no momento da celebração –, Timotu reagiu pedindo a seus companheiros pensionistas que esquecessem a política e gostassem simplesmente do Brasil, freando qualquer comentário mal intencionado sobre seu novo país. Por isso repelia jornais, cortava com delicadeza qualquer conversa sobre política, “*não querendo, evitando saber*”²³⁹ qualquer coisa ruim sobre o Brasil. Estava empenhado em evitar qualquer contato com essa realidade nefasta que maculava sua segunda pátria, assim como estava empenhado em evadir qualquer pergunta sobre seu passado, um mistério guardado a sete chaves.

No entanto, quanto maior era o hermetismo, maior era a curiosidade dos pensionistas; todos queriam indagar mais sobre o enigmático Timotu, mas perguntavam em vão, pois ele não respondia. Foi então que as hipóteses sobre sua vida começaram a aparecer. Os pensionistas até chegaram a cogitar a possibilidade de que fosse um fugitivo da polícia ou um espião japonês (“*pelo apertadinho dos seus olhos*”)²⁴⁰, embora sua pele não evidenciasse tal origem. Mas a alternativa que ganhava mais adeptos era a de que tinha sido vítima de algum drama amoroso. E as conjecturas iam e vinham com os pensionistas, que se renovavam, de tempos em tempos. A última suposição era que tinha cometido algum assassinato e, por estar arrependido, não queria lembrar o passado, daí seu hermetismo, concluíram os pensionistas.

Essas conjecturas se transformam na grande fonte de “informação” – mas não deixam de ser conjecturas – sobre o protagonista. O que sabemos é o que se comenta. A distância do narrador em terceira pessoa possibilita a participação de personagens “refletores”²⁴¹, na maioria anônimos, que buscam com obstinação se informar sobre a

²³⁸ Cfr. “Timotu Kalu”, p. 78.

²³⁹ Ibidem, 79.

²⁴⁰ Ibidem, p. 80.

²⁴¹ Segundo a teórica chilena Gabriela Mora, com a diminuição da narração onisciente, possibilitou-se – na narrativa moderna, a partir de Henry James – a participação de personagens chamados “refletores”, que entregam suas percepções de fatos e de outros personagens, com um conhecimento parcial e diminuído. O narrador deixa de possuir a perspectiva onisciente, para permitir-se participar da diegese,

vida de Timotu. Mas o narrador não apenas repassa ao leitor as suposições dos personagens, ele se faz notar pontuando-as com ironia, o que indica que ele sabe mais do que narra, embora não chegue a revelar a verdade sobre Timotu. Este é o triunfo de Orígenes, criar um narrador híbrido, que dá sinais de onisciência, mas deixa para os personagens a tarefa de conduzir e esclarecer a história, mantendo o leitor na condição de um especulador a mais.

A vida de Timotu se constrói a partir de hipóteses, de diálogos que pretendem descobrir sua verdade. Estes diálogos, segundo Antônio Olinto, conformam uma narrativa vitral. “São pedaços de matéria transparente, colorida, que ele junta cuidadosamente, sem que o leitor se aperceba do que está acontecendo e, no fim, o trecho do vitral ali reunido se aproxima de outro, num todo que dá força aos personagens”²⁴². É assim que os personagens vão revelando o passado do zululíndio, como um vitral, fragmentado e colorido, que vai adquirindo sentido segundo a composição dos “cacos de vidro”, vale dizer, das diversas hipóteses que se confrontam para compor o perfil do timorato Timotu.

*O mistério continuava. Sabia-se, vagamente, ser natural de uma ilha qualquer num mar distante, ilação tirada de suas conversas fugitivas, o que confirmava a hipótese de alguns quanto ao Japão e levava outros a Madagascar. Evidente era o fato de que, Madagascar, Japão ou Nova Caledônia, havia um non possidebis ossa mea na sua vida em relação à ilha incerta, segundo opinara em tempos um professor de História.*²⁴³

“Seu Timotu”, como lhe diziam na pensão uma vez que obteve a cidadania, começou a freqüentar os teatros, o Politeama, o Cassino Antártica, em companhia dos

apresentando também sua própria percepção dos fatos ou dos personagens. Transforma-se, portanto, de um narrador heterodiegético, distante, em um narrador homodiegético, que está no mesmo nível de informação que os personagens. O que gera um relato “internamente focalizado”, em que seus personagens (assim como o narrador) vão dando cada um a sua perspectiva dos acontecimentos. Ver: Gabriela Mora. *En Torno al Cuento: de la Teoría General y de su Práctica en Hispanoamérica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985, pp. 117-118. No caso do conto “Timotu Kalu”, os personagens preenchem os vazios existentes sobre a vida do zululíndio, ou seja, eles dão sua própria percepção dos fatos. O narrador apenas transmite o que testemunha dessas especulações dos personagens. Embora o narrador possua um caráter onisciente, não abusa de seu poder, apenas ironiza as suposições dos companheiros de pensão de Timotu, como quando se refere ao “nobre” senador ou à revolta de “um dos mais eruditos conhecedores da Zululíndia”, que na verdade nada sabia efetivamente sobre ela. Ver: “Timotu Kalu”, pp. 89, 91.

²⁴² Ver: Antônio Olinto. “Orígenes Lessa e a Técnica do Vitral”. Em: *100 Anos de Orígenes Lessa*. Revista comemorativa do nascimento de Orígenes Lessa, Prefeitura Municipal de Lençóis Paulista, julho de 2003, pp. 12-13.

²⁴³ “Timotu Kalu”, pp. 82-83.

colegas da pensão. Começava assim seu processo de “*abrasileiramento*”²⁴⁴. Mas foi seu sotaque “inevitável” que provocou a grande mudança em sua vida, pois uma jovem normalista – recém-chegada à pensão – sentiu-se imantada pelo misterioso homem de fala impecável, sotaque diferente e educação pouco tradicional, que se revelava interessado no teatro (especialmente em companhias italianas ou francesas) e em revistas alemãs. A jovem pensionista encontrara motivos suficientes para se aproximar desse estrangeiro. Foi justamente em uma dessas tentativas de conversa, depois da janta, que sua curiosidade, filha de Pandora²⁴⁵, atacou e a fez perguntar diretamente: “*Em que terra nasceu?*” A resposta de Timotu, depois de muita hesitação, foi ainda mais surpreendente: “*Na Zululíndia.*”²⁴⁶ Djanira, a normalista, não pôde evitar o espanto ao escutar o nome do lugar, e sua reação foi como uma bofetada para Timotu. Mas a moça tinha encantado o espírito sossegado do estrangeiro, seus olhos o tinham persuadido, por isso Djanira deveria saber da existência da Zululíndia, ela merecia ser abençoada com tal magnífica notícia; ela merecia conhecer a sua Ilha Mágica. E, em todo caso, seria a única vez que contaria sobre sua terra natal, era a exceção que Timotu faria.

*Era a ilha mais bela dos mares do sul. A pérola dos mares do sul. Cascatas maravilhosas. Rios soberbos. A baía da Guanabara mal podia ser comparada à de Kikango, a terceira em beleza da ilha encantada. Árvores altivas, ainda não conhecidas pela ciência euro-cristã, eram a réplica vitoriosa da Zululíndia aos flamboyants, aos ipês, às quaresmeiras, às paineiras, que ele nas épocas de floração ia procurar no interior, para rever em árvores isoladas o que era esplendor florestal nas encostas e vales de Panatu, Dinkobar e Sanasara. Djanira ouvia. Xarazade falava.*²⁴⁷

Timotu descreveu com tal luxo de detalhes a sua doce terra natal, que em pouco tempo Djanira espalhou a “*incomparável descoberta*”²⁴⁸. A Zululíndia se transformara

²⁴⁴ “Timotu Kalu”, p. 83.

²⁴⁵ Lembremos o mito de Pandora, contado por Hesíodo (*Trabalhos e Dias*: 60-105): a primeira mulher criada por ordem de Zeus e dotada de todas as virtudes pelos Olímpicos seria o castigo dos deuses para Prometeu, em represália por ter entregado o segredo do fogo para os homens. Epimeteu, irmão de Prometeu, apaixonou-se por Pandora, sem considerar as advertências de Prometeu de nunca aceitar presentes dos deuses. Pandora casou-se com Epimeteu e recebeu de Hermes uma caixa que sob hipótese nenhuma deveria abrir, mas ela se encheu de curiosidade e a abriu. Até então a humanidade tinha vivido em harmonia e paz, mas uma vez aberta a caixa, todos os males escaparam. Quando Pandora conseguiu fechar a caixa, a esperança ficou dentro. A humanidade viveu um tempo de desolação e miséria, até que Pandora abriu a caixa novamente e libertou a esperança para reinar entre os homens. Antes do nascimento de Pandora, adverte Pausânias (I, 24, 7), não existia a raça das mulheres.

²⁴⁶ “Timotu Kalu”, p. 84.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

no assunto de todos. As pessoas do lugar faziam fila para escutar as histórias sobre a terra mágica de Timotu, que revivia em seus relatos a “*ilha perdida no único mar que os portugueses não haviam singrado*”²⁴⁹. A Zululândia era o lugar ideal – meio civilizado, meio selvagem – que estava em harmonia com a natureza e onde os homens eram realmente felizes.

A Zululândia era a “*ilha mais próspera e mais rica dos mares do sul*”²⁵⁰. *Todas as riquezas eram exploradas pelo próprio governo em proveito do povo. Havia riquezas particulares, claro. Mas relativamente modestas. A verdadeira riqueza da nação pertencia ao povo*”²⁵¹. Que o povo fosse venerado pelo governo e os políticos fossem honestos provocou o *summum* da alegria dos ouvintes, que escutavam com assombro que a pobreza não existia, os ricos doavam voluntariamente seu dinheiro para obras de assistência social e o analfabetismo atingia apenas os menores de sete anos.

Certo dia chegou à pensão um jornalista, que ficou apaixonado pela história da Zululândia e não tardou em publicar um grande artigo, revelando para toda a cidade de São Paulo a existência da ilha maravilhosa. Todos começaram a adotar as grandes reformas que se produziram na Zululândia, o Brasil tinha de olhar para a ilha perfeita para alcançar a felicidade. Timotu tinha se convertido em um grande guru que dava as respostas mágicas para solucionar os grandes problemas, como o analfabetismo e a pobreza. Era tal sua fama que até foi convidado para ser diretor de um banco; os conselhos econômicos aplicados nessa instituição triplicaram os investimentos. Era o que se fazia na Zululândia, daí o crescimento econômico.

*E a Zululândia se tornou obsessão, paixão coletiva, erudição de muita gente. Ficava muito longe, defendida da corrupção e da cobiça dos donos do mundo por um mar de tempestades.*²⁵²

A grande defesa da terra de Timotu era um micróbio, a *Kinuganga*, mortífero para os brancos, daí que a ilha se mantivesse oculta para o mundo, pois poucos

²⁴⁹ “Timotu Kalu”, p. 85.

²⁵⁰ Embora para Timotu esse paradigma utópico da “Ilha dos Mares do Sul” represente seu passado, desde sua chegada ao Brasil ele constitui uma nova visão do futuro, pois existe uma mudança temporal na percepção do paradigma. Assim explica Ernst Bloch: “A transferência para vales isolados ou ilhas dos mares do sul, como foi o caso dos romances mais antigos que descreviam um Estado ideal, também implica um futuro longínquo, o destino utópico da viagem na distância. Também [implica] o fundamento realmente arcaico da memória, ao qual remontam tantas imagens da esperança – a saber: os arquétipos *idade de ouro* e *paraíso* –, situa-se como algo aguardado, no outrora do tempo.” Ernst Bloch. Op. Cit., p. 99.

²⁵¹ “Timotu Kalu”, p. 86.

²⁵² Ibidem.

estrangeiros saíram vivos, apenas os aborígenes estavam imunizados. Mas justamente essa era a tristeza de Timotu, que ficara 20 anos longe de sua ilha, perdendo sua imunidade. Ainda assim, ele manifestava a esperança de que a ciência da Zululândia encontrasse o antídoto para acabar com o micróbio em pouco tempo. Esta notícia causou grande rebuliço entre os amantes da Zululândia, comandados por um senador da República, presidente de honra da “Sociedade dos Amigos da Zululândia”, que pretendia organizar uma grande caravana cultural até a ilha. Ante tantas descobertas maravilhosas, os paulistanos se perguntavam: o que teria provocado a saída de Timotu dessa maravilhosa terra? E a única resposta que parecia convencer era que Timotu tinha saído da ilha por um triste caso de amor.

Certa noite, no Automóvel Clube, os fazendeiros e deputados tiveram como grande tema de discussão o desenvolvimento da Zululândia, enquanto um poliglota e erudito alemão, homenageado naquela noite, escutava com certa dificuldade as maravilhas que falavam sobre a ilha perfeita:

*Ele ouvia e sorria. A Zululândia somente chegara àquele alto estado de prosperidade econômica porque soubera formar uma escola de homens públicos. A grandeza da Zululândia estava baseada na moralização dos costumes políticos. Era a incorruptibilidade dos juizes que assegurava a estabilidade das instituições na Zululândia (...). Ele ouvia e sorria. A Zululândia é que tinha razão.*²⁵³

Alguém estranhou o sorriso irônico²⁵⁴ do alemão Kurt Weiss que, para assombro de toda a platéia, tinha estado três vezes na longínqua ilha. Sua opinião sobre a Zululândia foi categórica: a Zululândia era a “ilha mais torpe, mais podre, mais pobre, mais corrupta dos mares do sul. É a ilha da miséria, do analfabetismo, dos políticos mais venais do mundo!”²⁵⁵ Timotu, então, não passaria de um farsante? Na verdade, explicou o alemão, Timotu Kalu era o único ser puro, honesto e idealista²⁵⁶ que nascera

²⁵³ “Timotu Kalu”, pp. 90-91.

²⁵⁴ Bloch explica que “o riso [e o sorriso, neste caso] serve para tornar a coisa pequena, secundária, quase como se ela não existisse”. O riso anula qualquer discurso grave, sério. Relativiza os argumentos e adverte sobre “o fato de que algo não está correndo de maneira certa, isto é, do jeito habitual”. Sobre o riso e o chiste ver: Ernst Bloch. Op. Cit., pp. 418-419.

²⁵⁵ Ibidem, p. 91.

²⁵⁶ O idealista se volta para si mesmo, explica Bloch, para uma meta interior, que se incuba desde a juventude e nunca se perde de vista. Essa meta se transforma no ponto norteador do idealista. “Se a meta parece conter não só o desejável ou o almejavél, mas também o puro e simplesmente perfeito, ela recebe o nome de *ideal*. Toda meta, atingível ou não atingível, delirante ou objetivamente sensata, precisa nascer primeiro no espírito. Mas a meta imaginária *ideal* se distingue da meta habitual justamente pelo acento na

na Zululândia. Era o único “*patriota que houve por lá, nos últimos cem anos... Por essa razão foi expulso... Principalmente por [ser] honesto*”²⁵⁷.

Esse era o grande desfecho que Orígenes tinha preparado para seus personagens, todos crentes na existência de uma ilha livre de males, que na verdade era a matriz dos podres humanos. “Nada escapa a suas gozações”, apontou alguma vez um jornal paulistano²⁵⁸, tudo podia virar motivo de riso para este filho de Lençóis Paulista, e seus personagens não eram exceção. Orígenes não perde a oportunidade para rir-se do comportamento dos curiosos paulistanos²⁵⁹ que queriam remexer na vida do taciturno Timotu. Tanto remexeram, que descobriram a existência desse lugar maravilhoso chamado Zululândia; encantados ficaram ao pretender morar em uma callípolis, mas a única coisa que conseguiram foi precipitar-se dentro uma miragem, criada pela fantasia de Timotu.

E, embora Timotu também seja motivo de riso – por sua *rigidez mecânica* de pensamento, dirá Bergson²⁶⁰, e por sua impossibilidade de perceber a realidade tal qual ela é –, depois de dadas as gargalhadas pelo fim do mistério da Zululândia, produz-se um instante de vazio, e é então que aparece o sentimento, a emoção, o coração, principal inimigo da insensibilidade do riso²⁶¹. Por isso, para Orígenes, a obsessão de Timotu por transformar sua realidade em uma callípolis termina sendo um grande motivo de reflexão, não apenas sobre a nocividade dos fanatismos patrióticos ou nacionalistas, mas também sobre quão preparados estamos para habitar em um mundo sem corrupção, sem miséria, sem injustiças. É capaz o homem de viver sem baixeza, sem mesquinhasias, sem rancor? Sem egoísmo nem ambição por riqueza? Graças ao discurso idealizado do zululíndio, o escritor consegue fazer-nos pensar em nossas próprias utopias, em nossos próprios sonhos de um mundo melhor, mas deixando-nos implícita a pergunta: quanto estaríamos dispostos por sacrificar, a nós mesmos, para torná-los realidade?

perfeição.” Ernst Bloch. Op. Cit, p. 164.

²⁵⁷ “Timotu Kalu”, p. 91.

²⁵⁸ Cfr. “Orígenes fica com o sonho” Em: Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de julho de 1980.

²⁵⁹ Djanira, assim como Pandora, acabou espalhando a grande decepção para os paulistanos, pois afinal a Zululândia não era mais que uma deformação de Timotu, uma callípolis invertida: a Zululândia de Timotu gozava de completa perfeição, enquanto a Zululândia real não passava de uma terra abjeta e iníqua.

²⁶⁰ Henri Bergson explica: “Imaginemos certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, em virtude da qual se continua a ver o que já não existe, a ouvir o que já não ressoa, a dizer o que já não convém, enfim a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente. A comicidade se situará, dessa vez, na própria pessoa: é a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião”. Henri Bergson. Op. Cit., pp. 5-6, 8.

²⁶¹ Cfr. Ibidem, p. 3.

Por outro lado, Timotu Kalu é o retrato da “falsa consciência”, que faz uma interpretação errada de si mesmo e da realidade que o rodeia. Karl Mannheim explica que “as pessoas tentam encobrir suas relações ‘reais’ consigo mesmas e com o mundo, e falseiam para si mesmas os fatos básicos da existência humana, deificando-os, romantizando-os ou idealizando-os, recorrendo, em suma, ao artifício de fugir de si mesmas e do mundo, dando margem a falsas interpretações da experiência”.²⁶² Timotu, ao pretender criar no imaginário sua própria callípolis, cria – na verdade – uma “distorção ideológica”²⁶³, pois não é capaz de viver segundo seus próprios preceitos, está impossibilitado de resolver seus conflitos a partir de seus sonhos e estes se tornam seu próprio conflito. Por isso, a única saída para não fracassar com seu projeto de habitar um mundo melhor é criá-lo através de um discurso mítico, através da palavra, só assim Timotu consegue atualizar seus desejos de viver em uma terra livre de males. A palavra enunciada se transforma na ferramenta para conduzir seus “ideais” e imantar a outros, que também possuem esse desejo de viver em um espaço alheio aos vícios. Ao mesmo tempo, a palavra dá vida ao mundo metaficcional que representa a Zululândia de Timotu, mundo que é diametralmente oposto à realidade criada pelo autor. Timotu cria e não renuncia a seu próprio mundo dentro da ficção satírica de Orígenes. Embora, no desfecho do conto, os paulistanos – desiludidos – reconheçam que a Zululândia utópica não passa de uma invenção de um sonhador²⁶⁴; Timotu não desiste de acreditar nessa terra imaginária, onde encontra a felicidade pela qual seu espírito anseia.

Timotu Kalu, ao final do conto, se revela como o grande mistificador de uma terra devastada pela corrupção, pelo excesso, pela *hybris*. Ele não deixa de viver um

²⁶² Ver: Karl Mannheim. Op. Cit., p. 122.

²⁶³ Ibidem, p.122.

²⁶⁴ Cabe ser assinalada a relação que podemos ver entre Timotu e Campos Lara, o herói do romance de Orígenes, *O Feijão e o Sonho* (publicado em 1938). Ambos os personagens habitam mundos paralelos à realidade ficcional criada pelo autor. No caso de Campos Lara, o poeta que vive procurando e edificando a beleza constrói seu mundo metaficcional a partir da necessidade estética de viver em uma callípolis, conduzindo seus passos só em função da arte, o que o leva a ignorar por completo suas necessidades básicas e as de sua esposa, Maria Rosa, e seu filho. Mas quando conclui que sua dedicação à poesia foi em vão, pois nunca conseguiu aliviar sua vida cotidiana, eis que se produz a magia: seu filho tinha escrito alguns versos e pedido seu conselho. Através do filho, Campos Lara estava se perpetuando. Já a necessidade de Timotu de habitar uma callípolis é de natureza ideológica, o que lhe permite ver o mundo a partir de seu idealismo engajado e de seu amor pela honestidade. A sua ideologia impulsiona seu interesse por viver em um “mundo melhor” e por transformar sua realidade. Mas sua ideologia – belamente – utópica não dá resultado em sua pátria de origem, a Zululândia (por isso é expulso), e sim em São Paulo, a cidade que o acolhe e o escuta para lograr seus objetivos de criar um mundo melhor. Só que, no final, a ideologia de Timotu, que é na verdade um falseamento da realidade, acaba sendo desmascarada.

delírio de callípolis²⁶⁵, transgredindo a realidade, para refugiar-se no “*país encantado*”²⁶⁶. Mas é justamente desse delírio pela terra sonhada que o zululíndio tira a força para construir seu discurso utópico. É um delírio que se apóia, primeiro, na realidade que percebe Timotu para em seguida transformá-la.

Tal como acontecera com os delírios de Fourier²⁶⁷, os delírios de Timotu estão subordinados à imaginação, perdendo de vista a realidade. Pode-se supor que a miséria de Zululíndia é percebida por Timotu apenas até o momento em que ele consegue imaginar um contraponto positivo a cada aspecto negativo de sua terra natal, apagando então de sua mente a verdadeira natureza da ilha. Esse delírio transforma a realidade consciente dos personagens que acreditam em Timotu na realidade metaficcional deste anti-herói (que, dentro da realidade ficcional construída pelo autor, cria uma realidade própria), produto de uma férrea *teimosia* e de um espírito sedento de *esperança*²⁶⁸. Ele cria essa realidade imaginária por obstinação, o que confere o aspecto trágico a sua vida.

Tal como a teimosia de Ícaro, que, ignorando as indicações de seu pai, Dédalo,

²⁶⁵ Nesse delírio por habitar uma callípolis, Timotu Kalu se assemelha ao utopista francês Charles Fourier (1772-1837), que tentou realizar seu Falanstério, um edifício comunitário, para provar que a natureza humana se inclina a favor das comunidades, que segundo ele permitem a reunião harmoniosa dos homens e mulheres. Quando se formassem esses falanstérios seria possível dar vida a uma “sociedade justa”, seria então o nascimento do País da Harmonia. Seria o momento em que o homem poderia liberar-se da moralidade, que impõe o jugo amargo de sua existência. Quando as paixões se libertassem da moralidade, o homem recuperaria o paraíso terrestre, pois, para Fourier, as paixões não são outra coisa que a manifestação divina, são “o princípio ativo” de toda forma, de toda vida. Fourier concebe as falanges, as comunidades, como a célula essencial da nova sociedade, do País da Harmonia. O Falanstério seria o edifício que abrigaria uma comunidade de 1.620 homens e 1.620 mulheres, agrupados segundo a tríade *capital, trabalho e talento*. O edifício, detalhadamente projetado por Fourier, contemplava átrios, galerias, habitações, jardins, um teatro e até uma igreja. Embora Fourier advogasse pela justiça, ele não era a favor da igualdade, pois valorizava a diversidade, e havendo igualdade, a diversidade desaparecia. Portanto, no Falanstério os pobres, por exemplo, teriam uma célula, equivalente a um cômodo, enquanto os ricos poderiam ter até três cômodos. O Falanstério seria autárquico, vale dizer, abasteceria a si próprio e ainda forneceria elementos para outras comunidades, favorecendo a troca de produtos. O trabalho seria baseado nas paixões de cada um; teriam destaque especial o artesanato e a atuação, devendo ser cada homem e mulher instruídos na arte da representação. Tanto homens como mulheres poderiam deixar-se levar por suas paixões amorosas, o que, ao final, depuraria qualquer devassidão, e se chegaria ao “*celadônio*”, ou amor platônico, que Fourier tanto ansiava alcançar. De Platão ele recolheu a idéia de acabar com a família; as crianças seriam educadas pelas “mães comuns”, e o casamento só seria permitido na velhice, quando o homem e a mulher tivessem esgotado seus prazeres sensuais. Para Fourier, o principal era cultivar o amor de Eros. Pois o amor era o motor de toda vida. Fourier estava tão convencido de seu projeto social que pôs um anúncio no jornal à procura de um capitalista que financiasse o projeto, e já tinha até escolhido algumas personalidades para integrar seu Falanstério, como Simón Bolívar, George Sand, François-René de Chateaubriand e Lady Byron. Ver: Charles Fourier. *El Falansterio*. Trad. Carlos Etkin. Buenos Aires: Intermundo, 1946, pp. 19, 63. Sobre Fourier, ver: Jean-Christian Petitfils. Op. Cit., pp. 101-103 e Jean-Yves Lacroix. Op. Cit., p. 24.

²⁶⁶ “Timotu Kalu”, p. 90.

²⁶⁷ Segundo Jean-Christian Petitfils, as contradições que se percebe no pensamento de Fourier levaram o filósofo Hubert Bourgin a escrever *Fourier: Contribution à l'étude du socialisme français* (1905), onde afirma que Fourier perdeu “o senso do real e rompeu ‘todos os elos com a razão’”. Ver: Jean-Christian Petitfils. Op. Cit., p. 91.

²⁶⁸ Cfr. Ernst Bloch. Op. Cit., p. 417.

voou até perto do Sol, provocando sua própria queda²⁶⁹. Tanta era a vontade de viver em uma callípolis que Timotu acabou sendo expulso de seu lugar de origem por ser uma ameaça à ordem estabelecida pelos zululíndios. E esta é sua tragédia, ser um exilado, um apátrida cujo único instrumento é a imaginação²⁷⁰, e nesta ele encontra a *ataraxia* que exige sua alma elevada. Apesar de seu estigma trágico, ele não perde a “esperança blochniana”, que o transporta até sua morada final, o Brasil.

Radicado, especificamente, em São Paulo, Timotu logra estabilidade e certa paz de espírito para ir levando a vida, embora a tristeza pelo exílio sempre o esteja perseguindo. Até que a esperança – uma esperança amorosa – aberta pelos olhos sinceros da jovem normalista desata o delírio do herói. E, em sua profunda convicção de ter mudado a realidade, consegue penetrar nos sonhos e desejos de todo paulistano. Não por acaso, Orígenes Lessa “traz” parte da Zululíndia para o Brasil, fazendo seus personagens adotarem algumas das iniciativas de sucesso da ilha maravilhosa de Timotu. É como se investigasse como reagiria o paulistano, que sente devoção pelo serviço bem feito, pela justiça e equilíbrio, e ao mesmo tempo almeja²⁷¹ poder desfrutar do escasso tempo livre, ou seja, tudo o que Timotu estava oferecendo com os seus relatos sobre sua terra. Desilusão e frustração sentiram no Automóvel Clube ao saber, pelo alemão, que tudo não passava de uma fantasia... Os paulistanos desejavam que tudo fosse verdade, eles também queriam morar em uma callípolis.

Essa é a tragédia que denuncia Orígenes: todos os seres anseiam viver em um “mundo melhor”, mas a realidade que existe não pode ser mudada, porque o homem não é capaz de mudá-la nem está preparado para habitar um mundo melhor – e como poderia, se o homem moderno é um misto de mesquinha e bondade, de alegria e

²⁶⁹ Benjamin Abdala Júnior lembra o mito de Ícaro para advertir sobre o “desejo humano de voar”, que pode ser interpretado como um ato de imaginar. “Ao movimento de ascensão da personagem mitológica, sucede-se a queda. Antes da partida, Dédalo aconselhou o filho a voar numa altitude média. Um ideal clássico de equilíbrio, para que ele, em vôo baixo, não se aproximasse do oceano, reino de Netuno, correndo o risco de tocar as asas nas águas; ou, em sentido contrário, em vôo alto, não se aproximasse da morada dos deuses celestes, correndo o risco de se queimar pela ação dos raios do Sol. (...) Deslumbrado com a liberdade do vôo, (...) com a sede de conhecimento que vinha da ascensão, o jovem Ícaro aproximou-se do Sol, dando seqüência então a seu destino trágico.” Ver: Benjamin Abdala Júnior. Op. Cit., p. 291.

²⁷⁰ Para Bloch, no ato de imaginar, assim como no de pensar, há um ato de intencional. Ernst Bloch. Op. Cit., p. 74. No ato de imaginar a realização do desejo, desperta-se o “como se” da esperança, que se instala no espírito do sonhador, neste caso, no espírito de Timotu.

²⁷¹ Bloch explica que o ato de desejar ou almejar está relacionado com a imaginação, ambos se complementam. “Portanto, onde houver a imaginação de algo melhor, no fundo de algo certamente perfeito, aí ocorre o desejar e conforme o caso, trata-se de um desejar impaciente, exigente. Assim, a mera imaginação se torna um *ideal*, que se mostra provido da etiqueta ASSIM DEVERIA SER. (...) Desejos nada fazem, mas eles dão forma e retêm com especial fidelidade o que deveria ser feito.” Ernst Bloch. Op. Cit., pp. 50-51.

tristeza, de mentira e verdade, que não é capaz de ser fiel a si mesmo, pois sempre está no limite entre a pureza e a corrupção²⁷²? Isso explica a reação visceral dos eruditos sobre a Zululândia, que passaram do amor ao ódio ao ouvir espantados a verdade sobre a ilha: “*Mas então esse Timotu Kalu é um canalha, um infame, um impostor, um mi-se-rá-vel (...), que nos enganou dessa maneira.*”²⁷³ Nenhum dos assistentes se deteve para pensar que a Zululândia imaginária de Timotu estava, na realidade, dando certo. O sonho acabou e ninguém lembrou que “*muitos dos processos zululíndios, na ocasião acampados por administradores e governantes, mostravam, na prática, aplicar-se perfeitamente e vantajosamente ao nosso meio.*”²⁷⁴ Afinal – e esta seria outra zombaria de Orígenes –, as reformas inventadas por Timotu, e aplicadas no banco, tinham “*triplicado em meses o volume dos depósitos*” e dado à instituição “*uma finalidade construtiva, amparando a lavoura e estimulando o nascente parque industrial da cidade*”²⁷⁵.

Existe uma luta, durante todo o conto, entre o mundo ficcional (que se reconhece como a realidade dos personagens) e o mundo metaficcional (o imaginário e ideal, criado por Timotu), mas essa luta só é descoberta pelos personagens e pelo leitor no final da história, quando o mundo ficcional vence o mundo imaginado por Timotu. Este é negado rotundamente pela revelação feita pelo alemão Kurt Weiss. O mundo meta-imaginário perde total legitimidade. É quando se destrói não apenas o mundo imaginário, mas também a crença na utopia. Kurt Weiss acaba com ela para demonstrar que, no fundo, a única realidade que prevalece é a da *topia*²⁷⁶.

É interessante notar que, na trama, o único que *sorri* é o alemão, o único que se diverte com o que escuta. É como se Orígenes, nessa imagem, mostrasse qual é a visão que os racionalistas europeus têm dos brasileiros e dos latino-americanos em geral: “Até que ponto podem chegar a ser crédulos e sonhadores os latino-americanos?” Latino-

²⁷² O único que é puro e fiel a seu ideal é Timotu, é o único que está em condições de transformar a realidade e de conduzi-la para um mundo melhor. Lembremos que nem mesmo o utopista Dom Quixote se manteve fiel a seu ideal de cavalaria: no final do romance, como quem acorda de um pesado sonho, Quixote – em seu leito de morte – declara ter sido um louco, pergunta-se como pôde ter pretendido agir como um cavaleiro, se todos seus modelos tinham sido construídos com o mesmo material dos sonhos e das palavras. Era o ceticismo de Cervantes, que, desiludido com a condição humana, nos mostrava que os sonhos e os desejos de transformar o mundo em um lugar melhor pertenciam à esfera dos Palmerines ou dos Amadises, não era possível habitar mundo melhor na era da modernidade. Já Timotu, personagem livre das ações de seu autor, habita imaginariamente seu mundo melhor e desse lugar nem o próprio Orígenes ousaria retirá-lo.

²⁷³ “Timotu Kalu”, pp. 91-92.

²⁷⁴ Ibidem, p. 87.

²⁷⁵ Ibidem, p. 88.

²⁷⁶ Cf. nota 169.

americanos que acreditam sempre na última esperança. Mas o europeu, na visão de Orígenes – um desmancha-prazeres, pensaria o frade Bernardo de Las Casas –, acaba com essa esperança e minimiza qualquer opção de felicidade, pois para ele não existe um mundo melhor, a *callípolis*, esta é apenas fruto da imaginação. Já para os não-europeus, a esperança é ainda um estímulo para buscar a felicidade de todos. As ilhas dos mares do sul ainda existem na “fé basilar” – como diria Bloch – de Timotu e dos paulistanos que acreditaram em sua história²⁷⁷.

A utopia de Timotu era provocada pela nostalgia, pela saudade de sua terra natal idealizada, embora inexistente. Daí que a Zululíndia se revelasse como uma callípolis invertida, como um reflexo totalmente ao contrário da realidade da ilha perdida dos mares do sul. Na verdade, a Zululíndia real era um fiel reflexo da *aischrópolis* ateniense, da decadência e da imoralidade sem comparação; a Zululíndia amparava todos os vícios humanos. Os homens ainda não estariam livres para viver em uma callípolis, pois enquanto não fosse capazes de apaziguar sua hybris e de renunciar aos vícios (*kakotes*), dificilmente o crônida Zeus lhes permitiria voltar ao mundo áureo, que a humanidade perdeu por sua insolente curiosidade²⁷⁸.

A Zululíndia de Timotu também não era como a ilha da *Utopia* de More, que se desvendava, pelos relatos de Rafael Hitlodeu, como um espaço intocado pela corrupção humana, como um oásis de felicidade, uma verdadeira *eutopia*²⁷⁹. A utopia de Timotu era apenas um salva-vidas para que ele não afundasse na lama da corrupção e podridão dos zululíndios.

Ao fazer uma comparação entre Rafael Hitlodeu e Timotu, encontramos apenas diferenças. A primeira delas é que Timotu é um exilado, não um viajante. Timotu foi forçado a abandonar sua pátria e obrigado a buscar um novo lugar para habitar, sendo privado do mundo conhecido, e por isso terminou mistificando-o. Enquanto Rafael Hitlodeu relatava o que tinha visto na magnífica ilha de Utopia, Timotu inventava, criava uma realidade para narrá-la com força de verossimilhança. Rafael não narrava o que via na ilha para autoconvencer-se, não precisava, a *Utopia* existia na mente de More, mas a Zululíndia não existia na mente de Orígenes Lessa, apenas na mente de seu

²⁷⁷ Sobre a “fé basilar”, ver: Ernst Bloch. Op. Cit., p. 433.

²⁷⁸ Lembremos novamente o mito das raças, explicado por Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias*, assim como o mito de Prometeu e de Pandora. Ver notas 28, 49 e 252.

²⁷⁹ Jean-Yves Lacroix indica que na edição de 1518 da *Utopia*, More chama a ilha de *Eutopia* de ilha da felicidade. Ver: Jean-Yves Lacroix. Op. Cit., p. 23.

personagem, Timotu. De certa forma, Rafael Hitlodeu, *alter ego* de More, se sentia preso ao mundo civilizado e desejava encontrar esse paraíso perdido de razão e cristandade. Já Timotu estava preso por vontade própria a seus delírios e se manteve assim até o fim.

Enquanto a ilha de Utopia se revelava como a terra prometida, o *locus amoenus* e a *callípolis* platônica, a Zululíndia, ao final, se revelou como o mais longínquo bastião da devassidão e da corrupção humana, que era mister ocultar para não enlodar ainda mais a condição do homem. A Zululíndia devia ficar afastada para não contaminar com seus vapores – diriam os medievais – o ar já rareado da humanidade na terceira década do século XX.

Seria possível pensar que Orígenes era um tanto cético em relação à utopia, mas na verdade seu ceticismo estava relacionado com o comportamento humano, cada vez mais individualista e pouco interessado no bem-estar da coletividade, sempre pensando em si mesmo. Daí que seja pouco provável a existência de um “mundo melhor”, pois o homem vem perdendo seu compromisso com a felicidade, com a harmonia, com a pureza. Por isso o autor transgride um dos principais paradigmas do *locus* utópico, o da “ilha dos mares do sul”, para mostrar que, na modernidade, as utopias, se dependerem dos homens do século XX, não seriam nada prováveis. Não resta outro remédio a não ser encarar a utopia como um delírio, e ao mesmo tempo como uma tragédia de seu anti-herói, Timotu. Que no fundo é uma tragédia para os próprios homens, por não poderem transformar o seu entorno em um mundo melhor.

Apesar de o narrador manifestar uma crítica um tanto zombeteira em relação a “um homem longe de sua terra”, acossado pela doença do patriotismo, a conclusão é que, por mais que seja ridicularizado o desejo por um mundo melhor, o desejo é mais forte que a razão. O anseio por habitar em uma *callípolis* é, na verdade, o que mantém o espírito com vida para enfrentar as incongruências da cotidianidade e o estímulo para agüentar viver em uma inevitável *aischrópolis*²⁸⁰.

²⁸⁰ Um ano depois de publicada a antologia de contos *A Cidade que o Diabo Esqueceu*, Orígenes foi preso por participar da Revolução de 32. Décadas depois, confessou que “estava contaminado pela revolta geral que havia em São Paulo. Era um movimento coletivo. E eu quis fazer uma experiência de trincheira. Desde os meus tempos de menino, atravessei várias revoluções. Vi heróis nascendo e morrendo. Mas só acompanhava esses movimentos como um repórter, para nenhum jornal. Quando chegou essa oportunidade, não hesitei”. Na prisão de Ilha Grande, Orígenes passou três meses na *aischrópolis*, onde viveu a injustiça e os maus-tratos: “Ganhei a vontade de nunca mais ser preso na vida. Ganhei o desprezo por todos os encarceradores e por todos os carcereiros! Ganhei nojo por gente que tripudia sobre o

Jerzi Szachi assinala que países concretos, sem ser transfigurados em ideais, podem parecer um mundo melhor. Trata-se de uma oposição entre o ideal e a realidade: o ideal está em alguma parte da imaginação, contrapondo-se à realidade que circunda o indivíduo. É o caso da ilha de Timotu Kalu. Este elabora, com seu desejo de viver na callípolis, uma “utopia espacial”, onde a Zululíndia adquire o caráter utópico. “Exemplo disto – assinala Szachi – são as recorrentes visões da pátria como ‘terra prometida’ que costumam circular ante todo tipo de exilados e emigrantes. A hostilidade diante do meio em que se encontram gera a imagem da pátria distante como ilha feliz.”²⁸¹ Timotu cria essa pátria utópica renegando a verdadeira Zululíndia, para estabelecer no Brasil a Zululíndia de seus “sonhos diurnos”²⁸². Mas na verdade, adverte Szachi, o que ocorre é que o exilado absorve do país que o acolhe suas características e as molda para elaborar sua “pátria ideológica”²⁸³. Daí que a Zululíndia seja um Brasil aperfeiçoado. Timotu não teve de “pensar” muito para melhorar sua pátria mental, ele vivia no paraíso da abundância de recursos naturais e de alegria, só teve de eliminar o egoísmo, a corrupção e a pobreza para criar a Zululíndia imaginária.

Orígenes conjuga a fantasia com a realidade, produzindo no leitor um estímulo que o faz “ultrapassar a linha do sonho para alcançar a esfumada região de uma aventura errante”²⁸⁴. A aventura de fazer de São Paulo uma callípolis de pureza, onde todos os paulistanos pudessem sentir-se felizes e plenos, sem desconfianças, sem medos, parecia um desafio impossível de levar a cabo, mas a firmeza de Timotu produz o prodígio e faz com que São Paulo, como a Cidade do Sol ou Amaurot, comece a

prisioneiro. E ganhei, de quebra, um hábito muito esquisito, (...) [ficava] andando, impaciente, de um lado para outro, sempre que tinha a necessidade de ficar parado (...). Isso nasceu em mim devido à necessidade que sentia de fugir de qualquer maneira daquela prisão. E como a cela era pequena, o jeito era ficar andando de um lado para outro, até encontrar a saída.” Ver: Jorge de Aquino Filho. “Orígenes Lessa: Confissões de um Imortal”. Em: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1983. Na prisão, Orígenes escreveu sua reportagem sobre a Revolução Constitucionalista e seus trágicos efeitos, *Não Há de Ser Nada*, publicada em 1932. Um ano depois apareceu sua reportagem *Ilha Grande*, que retrata sua dolorosa experiência na prisão.

²⁸¹ Ver: Jerzi Szachi. Op. Cit., p. 37.

²⁸² O sonho diurno nasce para Bloch de uma carência; a carência por viver em um mundo melhor. Trata-se de um impulso de auto-expansão, de um “ainda-não-consciente”, algo que no passado nunca esteve consciente nem tinha existência, era uma “meia-luz” para a frente, rumo ao novo. É uma meia-luz que envolve os sonhos diurnos mais simples e a partir dali “alcança as áreas mais extensas da privação negada, ou seja, da esperança”. O sonho diurno permite às pessoas atingir compromissos mais elevados, que envolvam toda a comunidade, para assim dar forma a um mundo melhor. O sonho diurno impregna a arte de uma natureza utópica, transformando-a numa arte provocadora, que penetra no cotidiano para atingir o belo. Cfr. Ernst Bloch. Op. Cit., pp. 79, 93, 96, 99.

²⁸³ Jerzi Szachi. Op. Cit., p. 40.

²⁸⁴ Cfr. Ricardo Ramos. “Orígenes Lessa, Contista”. Em: Correio da Manhã, São Paulo, 13 de julho de 1963.

caminhar para transformar-se, pela vontade do povo, em uma callópolis terrestre.

O escritor Ricardo Ramos explica que Orígenes “se aventura pelas trilhas do irreal, ao mesmo tempo em que procura o drama em suas mais profundas raízes”²⁸⁵, contrapondo sempre no exercício da escrita o real com o irreal.

Esse duelo entre o real e o irreal tem seu dínamo na complexidade do personagem central, Timotu, mas a dicotomia se amplia quando os paulistanos descobrem que existe uma ilha maravilhosa. É então que o sonho pessoal de Timotu se transforma em um sonho coletivo.

E, no fim das contas, qualquer exilado acaba inventando sua própria pátria, pois, uma vez no exílio, a única coisa que resta é a imaginação para suportar a nova realidade. Daí que Kurt Weiss, a parte racional de Lessa, sentencie sobre Timotu: “*Patriotismo, coitado... Patriotismo... Um homem longe de sua terra, nada mais.*”²⁸⁶

Mas sua reflexão não acaba por aí. Ele conclui, sobre os que estão longe da pátria, que qualquer pessoa está em perigo de ver com os olhos da nostalgia a pátria perdida, qualquer um poderia achar que seu país longínquo é um Estado Ideal: “*Vergonha... Justiça... Moralidade... Políticos decentes... Cultura... Qual de vocês, no estrangeiro, não diria o mesmo com relação ao Brasil?*”²⁸⁷

E, ainda que Orígenes Lessa tenha sido cético quanto à utopia, não pode evitar refletir sobre ela. Talvez por isso, ao criar um anti-herói como Timotu, o autor esteja se autorizando a deixar escapar seu lado platônico, em busca da felicidade – para toda a humanidade –, especialmente em tempos entre guerras, caracterizados pela ausência de esperança.²⁸⁸ O caminho das dúvidas é árduo, conclui Orígenes; e, ante a impossibilidade de saber as respostas, ele se contenta com o delírio de seu herói invertido, que habita uma callópolis puramente fantasiosa. Graças a essa experiência extravagante de vida, ele descobre que só se podem vislumbrar as respostas com um “e se fosse verdade?” Mas Orígenes Lessa acaba descobrindo que, na verdade, o ceticismo não é em relação à callópolis em si, ele acredita nesse mundo melhor, mas o que termina

²⁸⁵ Ricardo Ramos. Op. Cit.

²⁸⁶ “Timotu Kalu”, p. 92.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ É tão forte a dúvida sobre o triunfo do bem, que Orígenes confessa, ao escrever seu livro de contos *A Desintegração da Morte*, em 1948: “Eu estava contra a guerra sem acreditar muito nas possibilidades de paz”. Ver: “Conversando com Orígenes Lessa”. Em: Folha da Manhã, São Paulo, 18 de abril de 1954.

freando sua inclinação espiritual por viver nele é o próprio homem, que está impossibilitado por sua própria natureza, por seu livre arbítrio, de ser puro e nobre; poucos conseguem atingir esse estado de pureza de alma, a maioria acaba desistindo no meio do caminho. Orígenes Lessa termina aceitando, com um pingo de nostalgia em relação à realidade perfeita alguma vez imaginada, a escolha dos homens por conformar-se com uma realidade prosaica.

Orígenes: O “Escrevedor” de Callópolis

Orígenes, quando publicou pela primeira vez o conto sobre Timotu Kalu, o intitulou “A Colônia Zululândia”²⁸⁹. Nessa primeira versão, Orígenes retrata a vida de Timotu na Zululândia, mostrando a faceta de político rebelde do personagem, que acaba sendo expulso da ilha porque sua honestidade é uma ameaça para os vícios do povo de Zululândia. Para acabar com o sonho de Timotu de transformar os ilhéus em seres civilizados, os oligarcas locais violentam e matam as filhas do utópico personagem. Este se exila no primeiro consulado que encontra, o brasileiro. Ao chegar a São Paulo, não hesita em contar de onde veio. A admiração de Timotu pela natureza, pela geografia e pelas bondades da terra da Zululândia faz com que ele se empolgue contando a todos as maravilhas naturais da ilha. Mas, quando é indagado sobre como vive o povo zululíndio, Timotu hesita por um instante: “*E o expatriado, que até então se limitara a dizer verdades sobre a natureza e sobre o solo, começou a mentir sobre os homens. (...) E descreveu os costumes da sua terra. Uma república democrática, quase comunista. Não havia grandes fortunas particulares. A riqueza era igualmente distribuída. Não se conhecia um necessitado. Não havia impostos.*”²⁹⁰ Timotu é o único zululíndio em São Paulo, ele é toda a colônia de Zululândia na cidade. O personagem, descrito pelo narrador como um platônico, sentia o dever de idealizar sua ilha ao máximo, para

²⁸⁹ Cfr. Orígenes Lessa. *A Cidade que o Diabo Esqueceu*. 1ª ed. São Paulo: Georges Selzoff Editor, 1932, p. 135.

²⁹⁰ Ver: “A Colônia Zululândia”. Em: Orígenes Lessa. *A Cidade que o Diabo Esqueceu*, 1932, pp. 141-142. Outra diferença em relação a essa primeira edição do conto está no agente que provoca o desfecho da história. Na primeira versão, é um inglês, Mr. Harris, que denuncia a Zululândia real. Mr. Harris confessa ter acompanhado a luta de Timotu na ilha: “*Assistira o seu esforço inútil pela regeneração nacional...*” (p. 145). Já na versão definitiva, o agente do desfecho é o alemão Kurt Weiss, que denuncia o idealismo de Timotu, mas não dá maiores detalhes de sua vida na ilha, simplesmente se limita a dizer que o personagem exilado era o único ser puro, honesto e íntegro da Zululândia e, por esse motivo, foi expulso de sua terra natal.

convencer a todos de que sua Zululíndia era o Paraíso.

Nesta primeira versão, Orígenes não cria uma aura de mistério em torno de Timotu, diferentemente da versão definitiva, em que o personagem e sua origem são objeto de toda espécie de conjecturas. O autor começa a primeira versão apresentando a vida do personagem na ilha desmitificada – mostrada sem idealismos, tal qual ela era. Portanto, o leitor sabe desde o início que aquela terra é uma das piores que existe no mundo. Essa parte foi depois removida pelo autor, que passou a dar ênfase à Zululíndia imaginária, criada pelo desejo de um mundo melhor de Timotu. Pode-se supor, assim, que Orígenes, ao ver o rumo que a história havia tomado, tenha concluído que a Zululíndia que importava era aquela que existia apenas graças à imaginação de Timotu – personagem que se tornou o título da versão definitiva do conto, “Timotu Kalu”.

Timotu acaba sendo a grande revelação do conto, pois o personagem é o crisol onde se fundem os desejos e anseios de habitar um mundo melhor. Ele é o grande criador da utópica “ilha dos mares do sul”.

Timotu encarna a devoção humana por voltar ao paraíso perdido. Ele representa os imantados pelos sonhos diurnos, como Campanella e Fourier, que em suas próprias vidas tentaram realizar a callópolis definitiva. Nos três casos existiu a impossibilidade de concretizá-la no próprio tempo e espaço em que viveram, já que não conseguiram extrair a Cidade Ideal de sua morada protetora: a ficção. A callópolis habita a realidade fictiva à espera de ser materializada na realidade concreta do homem. Enquanto espera a realização no mundo material, a callópolis se aperfeiçoa na ficção; sabe que é preciso aguardar pacientemente seu momento de existir na Terra, pois algum dia a Idade da Hybris terminará, e nesse dia a callópolis estará entre os homens. Por enquanto, ela se protege – habitando a ficção – das influências negativas da aischrópolis, que tenta derrubá-la, mas não consegue, porque não tem força suficiente para destruir suas *muralhas*, construídas pelos desejos de bem-estar, de ausência de propriedades, de abundância sem fim e de felicidade sempiterna para toda a humanidade.

Na sua fase inicial, as interrogações metafísicas e as decepções da vida tomavam conta do “escrevedor”²⁹¹ de callópolis. A sua escrita punha em dúvida seu lado otimista e esperançador. De fato, para o crítico Mário da Silva Brito, a literatura de Orígenes se

²⁹¹ Orígenes confessa que não gosta de ser chamado de escritor, por considerar que é um “título muito grande” para ele. Prefere ser chamado de “escrevedor”, como o batizara um sobrinho. Cfr. Orígenes Lessa. “Confissões de um Imortal”. Em: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1983.

encontrava marcada “pelo pessimismo e a crueldade”²⁹², que pretendia mostrar a realidade desprovida de ilusões, para conscientizar o leitor e estimulá-lo a ter compaixão pelo sofrimento alheio.

O conto “Timotu Kalu” representa essa fase descrente dos finais felizes, embora seu lado brincalhão sempre o estivesse empurrando para produzir um sorriso nos leitores, como ferramenta para a mudança, para derrubar as barreiras dos impossíveis. Esse espírito acirradamente alegre estava cativo pelos excessos da realidade material, das guerras, da miséria, da fome e do sofrimento humano, evidenciados em seus primeiros romances, como *O Feijão e o Sonho* (1938), *A Desintegração da Morte* (1948) ou *Rua do Sol* (1955). Neste último, chama a atenção que Orígenes reflita sobre a infância, tomando como referência suas próprias lembranças de criança, da pobreza e discriminação que viveu em São Luís do Maranhão²⁹³.

No entanto, ainda que *Rua do Sol* tivesse como matriz de sentido a vida na infância e que seu protagonista, Paulinho, representasse o universo que ainda era marginalizado, o universo das crianças²⁹⁴, não se tratava de um livro para o público infanto-juvenil. Na verdade, Orígenes pretendia alertar o mundo adulto para a realidade da infância, para que o adulto recuperasse sua sensibilidade e simplicidade, perdidas com o passar do tempo. Voltar à infância era para Orígenes um resgate desse mundo cheio de esperanças, expectativas e sonhos.

Foi com o regresso ao reino da infância que Orígenes conseguiu libertar seu espírito risonho e jovial da pesada carga das atribulações humanas, iniciando com isso sua segunda fase, a que o reconciliaria com Deus e com sua religião²⁹⁵. Era o momento de soltar as rédeas de seus desejos de construir efetivamente um mundo melhor para o povo, estigmatizado pela pobreza e infelicidade. Ele compreendia que a denúncia social

²⁹² Ver: Mário da Silva Brito. “Um Contista Incômodo” – Estudo Introdutório. Em: Orígenes Lessa. *10 Contos Escolhidos*. Brasília: Horizonte; INL, 1984, p. 27.

²⁹³ Para Antônio Rangel Bandeira, com este romance, Orígenes conseguiu “algo verdadeiramente excepcional: ver a infância como coisa concreta e capaz de ser tratada com serena lucidez”, embora reconheça que se trata de um “livro cruel”. Ver: Antônio Rangel Bandeira. “Um Livro Cruel”. Em: Correio da Manhã, São Paulo, 24 de dezembro de 1955. *Rua do Sol* retrata o processo de adaptação da criança com as etapas do crescimento e sua relação com o entorno da vida, que muitas vezes se apresenta como um mundo hostil e grotesco.

²⁹⁴ Lembremos a crítica pejorativa – influenciada pelo esteta italiano Benedetto Croce – que imperava nos círculos acadêmicos em relação à análise crítica da literatura infanto-juvenil, que era considerada um “gênero menor”, portanto, não apropriada ou não levada a sério para um estudo mais profundo.

²⁹⁵ O escritor Pedro Bloch reflete sobre Orígenes: “Escritor dos melhores, nunca avaliou devidamente sua própria obra. Era de uma religiosidade comovente. Sabia conversar com Deus como ninguém. Amava os homens e as árvores.” Pedro Bloch. “O Feijão e o Sonho de Orígenes Lessa”. Em: *100 Anos de Orígenes Lessa*. Revista Comemorativa do Nascimento de Orígenes Lessa, Prefeitura Municipal de Lençóis Paulista, julho de 2003, p. 25.

teria mais sentido se desde a infância se conscientizasse o ser humano para que pudesse consolidar o compromisso com a solidariedade, a justiça e a felicidade.

Se com seu primeiro livro, *O Escritor Proibido*, Orígenes tinha revolucionado o circuito literário dos anos 30, com sua linguagem direta e seu olhar crítico para as vicissitudes do cotidiano, com *Memórias de um Cabo de Vassoura*, de 1970, volta a revolucionar as letras, ao assumir as infinitas possibilidades que o mundo infantil pode entregar para construir esse tão ansiado “mundo melhor” e ao abrir os caminhos para os desfechos felizes, tão temidos para a chamada “grande” literatura²⁹⁶.

A partir da década de 70, Orígenes dedica-se praticamente por inteiro à literatura infanto-juvenil, que, além de atraente por potencializar a criatividade do “escrevedor”, possuía, segundo ele, “o maior público do Brasil. E o melhor”. Orígenes explica que “é uma gente sem nenhum preconceito literário, embora com um sentido crítico terrível”, e confessa: “Hoje em dia, eu me sinto muito bem na área infanto-juvenil (...), tenho tido as maiores alegrias com os garotos.”²⁹⁷ Orígenes permite-se “desabafar” muita coisa que ainda quer falar para os “grandes”²⁹⁸. Por outro lado, seu estímulo para escrever histórias infanto-juvenis é “colocar-se na pele das crianças e imaginar o que gostaria de ler se fosse elas”²⁹⁹.

Orígenes estava em desacordo com os programas escolares de leitura para crianças, que haviam adotado *O Feijão e o Sonho* e *Rua do Sol* como objeto de estudo, sem serem livros apropriados – segundo ele – para um espírito cheio de esperança e livre das amarguras da vida. O que mais o perturbava era que as crianças acabassem detestando ou que simplesmente não gostassem mais de ler. “Essa é uma das razões por que comecei a escrever para crianças: para ver se tirava *O Feijão e o Sonho* da escola primária.”³⁰⁰ Orígenes reconhecia que não é fácil escrever para esse público, pois as

²⁹⁶ Embora Orígenes tenha incursionado na literatura infanto-juvenil desde cedo, com *Aventuras e Desventuras de um Cavalo de Pau* (1933) e *O Sonho de Prequeté* (1934), é com *Memórias de um Cabo de Vassoura* que conquista o leitor infantil, ao mesmo tempo em que assume o desafio de interpretar e atrair as novas gerações, influenciadas pelas viagens espaciais e a televisão. Segundo Francisco de Assis Barbosa, o desejo de Orígenes era “ser lido e entendido por todo mundo, sem sofisticações de linguagem, sem hermetismos ou complicadas parábolas indecifráveis... Em suma, [ser] um escritor popular, no mais autêntico sentido da palavra”. Cfr. Francisco de Assis Barbosa. “Orígenes Lessa, o ficcionista ‘da solidão e da solidariedade’, toma posse hoje na Academia”. Em: O Globo, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1981.

²⁹⁷ Ver: Carlos Menezes. “Orígenes Lessa, 50 Anos de Literatura – ‘Envelheço Forte e Rindo como as Árvores’”. Em: O Globo, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1979.

²⁹⁸ Entrevista com Orígenes Lessa – “Mais de 50 livros em 50 anos de sonho e luta pelo feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1979.

²⁹⁹ Ver: *100 Anos de Orígenes Lessa*. Revista Comemorativa do Nascimento de Orígenes Lessa, Prefeitura Municipal de Lençóis Paulista, julho de 2003, p. 18.

³⁰⁰ Entrevista com Orígenes Lessa – “Mais de 50 livros em 50 anos de sonho e luta pelo feijão”. Em:

crianças já não gostam de ser tratadas como tal. Segundo o autor, essa tarefa exige, por um lado, uma nova forma de abordar as inquietudes infantis, inseridas numa atualidade influenciada pela televisão e pelos acontecimentos tecnológicos; por outro, uma renovação na linguagem, pois esta tem de refletir essa evolução de percepção da realidade e das perspectivas do futuro das crianças.

No início dos anos 70, além de voltar-se para a “gente nova”, como Orígenes gostava de referir-se às crianças, o escritor assume seu compromisso com a literatura em verso do povo, com a tradição oral dos lugares marginalizados pelo desenvolvimento e pela falta de horizontes, recompilada na chamada literatura de cordel³⁰¹. Literatura que reflete sua eterna busca pela identidade brasileira, que o estimulou para conhecer os cantos mais afastados e desconhecidos do Brasil.

Apaixonou-se pelos sonhos do povo e pela poesia surgida da “deseducação”, da exclusão, do “fraco português”, mas ainda assim capaz de transmitir com toda força a revolta e as necessidades populares³⁰². Essa era justamente a importância do cordel, que “nasceu do povo pequeno para o povo pequeno”³⁰³, transmitindo seus desgostos, suas tristezas, mas, principalmente, suas esperanças.

Em 1983, Orígenes dedicou-se a seu desejo de resgatar – literariamente – os sonhos diurnos de um “mundo melhor” ao publicar *Aventura em São Saruê*. É a versão brasileira do mítico País da Cocanha³⁰⁴, a terra da fartura, nascida da tradição oral, que se estabeleceu como a pátria dos despossuídos³⁰⁵.

Era tal a fama da Cocanha, que os colonizadores holandeses e franceses

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1979.

³⁰¹ Ver: “Lessa vai escrever agora sobre cordel”. Jornal da Bahia, Salvador, 27 de fevereiro de 1971.

³⁰² Orígenes Lessa. “Confissões de um Imortal”. Em: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1983.

³⁰³ Cfr. Ibidem, s/p.

³⁰⁴ Nascido da tradição oral, o País da Cocanha surgiu na França medieval no século XIII. O mito de Cocanha expandiu-se para a maioria dos países europeus, perdurando até o século XIX.

³⁰⁵ Segundo Hilário Franco Júnior, o País da Cocanha teria sido obra de um poeta goliardo, isto é, um clérigo desenraizado e que criticava profundamente a sociedade do seu tempo. Empenhado em denunciar as injustiças sofridas pelo povo, ele criou uma terra livre de miséria, de fome e de doença, para transformá-la na terra libertadora e generosa, capaz de dar fartura de tudo, principalmente de alimentos, que era o que mais escasseava na vida do povo, formada praticamente de pobres. Tempos depois, um franciscano inglês traduziu o texto e o adaptou à idiosincrasia inglesa, transformando-o num texto fortemente paródico, que não satirizava apenas a nobreza, como também as ordens religiosas rivais, como os frades mendicantes e monges cistercienses. Assim surgiu *A Viagem de São Brandão*. Bocaccio foi o encarregado de modernizar o texto medieval, o que começou a produzir desconfiança entre o poder político e o poder religioso. O primeiro via com receio a sociedade anárquica de Cocanha e o segundo considerava pernicioso a liberdade e sensualidade que reinavam entre os habitantes dessa terra fictícia, por achar que exemplificava o lado negativo da natureza humana. Ver Hilário Franco Júnior. Op. Cit., pp. 10-11.

espalharam no nordeste brasileiro as maravilhas dessa terra imaginária, que se fixou como um dos grandes sonhos do povo nordestino. O povo nordestino rebatizou essa callípolis ancestral com o nome de São Saruê, que nos versos populares fora descoberta pelo viajante Camilo.

Na tradição oral nordestina, Camilo foi impelido pelo “*doutor mestre pensamento*” a conhecer o país de São Saruê, um lugar onde a riqueza e a dignidade existem para todos.

*Eu que desde pequenino
Sempre ouvia falar
Nesse tal “São Saruê”
Destinei-me a viajar,
Com ordem do pensamento
Fui conhecer o lugar.*

(...)

*Ao romper da nova aurora
Senti o carro pairar,
Olhei e vi uma praia
Sublime de encantar,
O mar revolto banhando
As dunas da beira-mar.*

*Mais adiante uma cidade
Como nunca vi igual
Toda coberta de ouro
E forrada de cristal,
Ali não existe pobre,
É tudo rico, afinal.*

(...)

*Quando eu avistei o povo
Fiquei de tudo abismado
Uma gente alegre e forte,
Um povo civilizado
Bom, tratável e benfazejo
Por todos fui abraçado.*

*O povo de São Saruê
Tudo tem felicidade
Passa bem, anda decente
Não há contrariedade,
Não precisa trabalhar
E tem dinheiro à vontade.³⁰⁶*

³⁰⁶ Ver: Hilário Franco Júnior. Op. Cit., pp. 165-169.

Essa era a característica principal de São Saruê, o povo vivendo feliz, sem miséria, sem escassez, sem sofrimento. E foi o que recuperou o escritor de Lençóis Paulista em sua prosa sobre São Saruê: a alegria do povo era o que devia prevalecer.

Se nos versos populares do nordeste a viagem a São Saruê era realizada pelo aventureiro Camilo, na prosa de Orígenes Lessa, *Aventura em São Saruê*, ele é transformado no velho “seu Camilo”, contador das mais incríveis histórias sobre a terra mágica, onde tudo o que existia de bom nascia das árvores. “*Cada árvore lá dá uma qualidade de fruta: árvore de dinheiro, árvore de sorvete (...). Tem árvore sempre. De tudo...*”³⁰⁷

De viajante aposentado a narrador oral, seu Camilo estimulou o amigo Pedrinho a também conhecer São Saruê. Todos os dias o menino o procurava para ouvir uma e outra vez suas vivências na mítica terra da fartura. Mas certo dia a viagem narrativa a São Saruê foi interrompida, pois o pequeno Pedro confessou para Camilo não acreditar plenamente em suas histórias; seu lado racional lhe impedia convencer-se de que tudo aquilo que o velho falava era verdade. Foi quando a magia da história se rompeu. Seu Camilo ficou triste ao escutar de Pedrinho que São Saruê não existia e não quis mais falar sobre esse lugar. “*A impressão que eu tinha – disse Pedrinho – era de alguém que acabava de ser expulso de seu próprio país, o país mais maravilhoso do orbe terráqueo.*”³⁰⁸ Mas foi então que Pedrinho teve a *epifania*; compreendeu que para conseguir o que desejava só bastava imaginar. Quando descobriu as grandes possibilidades da imaginação, decidiu viajar até a terra sonhada de São Saruê e conhecer por si mesmo as maravilhas que contava o velho Camilo.

Eu não pensava noutra coisa, só no país de São Saruê, capital não sei qual. Mas eu tinha aquela tristeza: sabia que não havia o país de São Saruê, era tudo conversa mole de seu Camilo, amigo velho do meu pai. Ou melhor: eu não sabia... Pensava! Pensava que não havia o país de São Saruê, que tudo aquilo acontecia apenas na cuca daquele amigo do meu pai, de óculos (...) escorregando pelo nariz abaixo, ele toda hora dando um jeito nos óculos verdes, (...) ele era descuidado (mamãe sempre dizia) e às vezes tinha terra até nas lentes, uma delas rachada. Nunca entendi como é que não ligava para aquelas coisas. É que talvez ele não precisasse dos olhos ou dos óculos para ver:

³⁰⁷ Orígenes Lessa. *Aventura em São Saruê*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983, p. 10, 12.

³⁰⁸ Ibidem, p. 17.

Pedrinho, sem compreender como, chegou a São Saruê. Soube que tinha chegado a seu novo lar pela paisagem, pela atmosfera de quietude e pelas árvores, todas elas sem medo. Pois Pedrinho percebeu que todas as árvores de Não-São Saruê pareciam sempre assustadas com os homens, temendo ser cortadas e virar simples madeira. Ali nessa callípolis eterna, as árvores pareciam felizes de ver gente. Foi então que Pedrinho descobriu que dos galhos, de todas as árvores, surgiam as mais variadas coisas, tal como tinha falado seu Camilo. Tinha até árvore que dava meninos para completar o time de futebol e jogar uma “pelada”³¹⁰.

São Saruê mostrava-se em toda sua abundância, era a terra que tornava realidade qualquer sonho ou desejo de uma criança e até de muito adulto, que, chegando aos 50 anos, ia até a “floresta mágica” procurar a “árvore da mocidade”; e, comendo dois ou três frutos, rejuvenescia na hora³¹¹. Por esse motivo não existiam cemitérios em São Saruê; ninguém chegava a morrer, todo mundo virava criança. A descoberta dessa árvore milagrosa tinha ocorrido havia séculos. Por isso para Pedrinho foi um verdadeiro “Susto-Revelação”³¹² quando descobriu que alguns dos meninos são-suerenses, incluindo seu amigos, já tinham sido adultos. Mas, justamente por terem sido adultos, esses meninos chegaram à conclusão de que o melhor era ser criança.

*Agora fazia sentido aquele negócio de encontrar tão pouca gente grande nos caminhos de São Saruê. Encontrei alguns, é claro. Mas poucos. O normal era aquela criança maravilhosa, sempre disposta a cair na bagunça.*³¹³

Se no País da Cocanha quem governava era o Rei Panigon ou Rei Bufão³¹⁴, em São Saruê quem governava era a criançada, mas não se tratava de mandar uns nos

³⁰⁹ *Aventura em São Saruê*, p. 13.

³¹⁰ Crf. *Ibidem*, p. 52.

³¹¹ Embora Orígenes tenha feito um compromisso de, com sua escrita, defender o direito de sonhar e ser feliz não apenas das crianças, mas também dos adultos, seu olhar crítico não consegue manter-se afastado das incongruências que percebe na sociedade. E deixa em evidência, mesmo escrevendo para o mundo infantil, tudo aquilo que considera absurdo, não importando aí quem fale, seja uma criança, seja um adulto. Assim, por exemplo, não perde oportunidade de denunciar a superficialidade de algumas mulheres que não aceitam a passagem do tempo: “*Difícilmente uma dona, entre nós, dá colher de chá ao tempo. Pouquíssimas passam a barreira dos 20 anos – disse Andrezinho. – No seu país, já me disseram, todas mentem na idade e quem tem dinheiro faz plástica, embora virando espantalho. Aqui, não. Antes da primeira mentira a dona vai ao Jardim do Éden...*”. *Aventura em São Saruê*, p. 67.

³¹² *Ibidem*, p. 65.

³¹³ *Ibidem*, p. 67.

³¹⁴ Ver: Hilário Franco Júnior. *Op. Cit.*, p. 12.

outros. Na verdade, política não existia, apenas o lema de “divertir-se”, aproveitar todos os frutos das árvores “especializadas”³¹⁵, brincar com os amiguinhos e desfrutar de estar vivo. E como a maioria em São Saruê já tinha passado pela escola, não era necessário voltar a ela, afinal tudo se aprendia brincando, especialmente com a árvore Explicadeira, que sempre respondia a todas as inquietudes das crianças. A Explicadeira era a árvore do conhecimento em São Saruê.

Pedrinho estava encantado com as descobertas desse lugar mágico, mas sentia que sua presença na terra de São Saruê não estava dando os melhores frutos, pois seus amiguinhos são-saruenses, como Andrezinho e Eduardo, tinham prestado muita atenção a suas inquietudes. Desde que Pedrinho chegara a São Saruê, tentava achar alguma semelhança com a sua cidade³¹⁶, com o seu Brasil, procurando algum quartel de polícia (aliás, o único policial que havia por ali estava dormindo no galho mais alto de uma árvore, correndo sério risco de cair feito jaca madura, como já tinha acontecido antes com outros policiais);³¹⁷ alguma árvore que desse assaltante ou crimes ou que desse carros ou atropelamento. Mas tanto perguntou Pedrinho, procurando as coisas do cotidiano das cidades de Não-São Saruê, que seus amigos acreditaram que esses “frutos” poderiam ser de utilidade para o “progresso” do país, e não seria tão difícil criar tais frutos, pois as árvores em São Saruê davam de tudo:

- *É só cultivar. É questão de paciência, de experiência. Enxerto pode resolver. (...) Uma vez enxertaram uma sorveteria num pé de bicicleta, saiu um carrinho de vender sorvete.*
- *De vender?* – perguntou Pedrinho.
- *Maneira de dizer, aprendida com você. De vender, não, mas*

³¹⁵ Em São Saruê há árvore para tudo, explica Pedrinho, “*de roupa nova, de peixe frito, de cavalo de pau, de casa pronta, (...) de sorvete, de banana, (...) de chocolate, carne assada, macarrão e galinha ao molho pardo (...). Mas [não havia árvore] de canhão, metralhadora, bomba de controle-remoto, Hiroshima, Nagasaki, aquelas coisas que eu procurava ao chegar, ainda envenenado pelas idéias de Não-São Saruê (...). Nem de ladrão, assaltante e outros caras que em Não-São Saruê não precisam de árvore pra nascer*”. *Aventura em São Saruê*, p. 71.

³¹⁶ De fato a grande cidade de São Saruê era “jóia”, de calçadas largas, papos descontraídos, cadeiras na calçada para descansar enquanto se conversava, “todo mundo na moleza”. Na cidade havia lojas-árvores para pegar o que se desejava e precisava, não existia nada de compra ou de venda, palavras praticamente extintas dos dicionários de São Saruê, pela falta de uso. Existia o dinheiro, sim, mas apenas para brincar com ele, rasgando-o. Também havia árvore-mercado e “peixeira”, para pegar o peixe diretamente da árvore, sem pagar, essa é a diferença fundamental com as peixarias das cidades do tipo de Não-São Saruê, como apontou Pedrinho: “*A peixaria da minha rua (...), era uma desgraça de fedorenta. Aquela peixeira de São Saruê era uma árvore frondosa, peixe pendurado em todos os galhos, (...) peixe frito, peixe cru*”. *Aventura em São Saruê*, pp. 26-32.

³¹⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 46-48.

Os meninos, de tanto escutar histórias sobre os costumes de Não-São Saruê, chegaram até a adorar a idéia de que Pedrinho fosse o presidente de São Saruê ou, ainda, o imperador.

*A idéia de me tornar imperador de São Saruê mexeu comigo. Ser proclamado imperador não é a qualquer um que acontece. Muito menos na minha idade... Nem é qualquer um que recusa. Tentação eu tive, confesso. Não é pra me gabar, mas até o meu nome parecia um convite, uma provocação. [Poderia ser] Dom Pedrinho III, o Bom ou o Sábio... Ou talvez "O Venturoso".*³¹⁹

Todo esse alvoroço por quererem que Pedrinho fosse seu guia estava mexendo muito com sua cabeça. De fato começou a questionar-se sobre sua presença em São Saruê, pois ele estava, sem querer, invadindo a natureza pura e singela de uma terra livre de vícios. *"Eu olhava as outras crianças, tão felizes na sua inocência (...), e ficava com medo. (...) Será que as coisas que eu podia fazer ou sugerir iriam beneficiar de alguma forma um povo que conseguia viver na sua infância (...)? Será que eu tinha o direito de botar atropelamento, assaltante, dinamite em São Saruê?"*³²⁰ Pedrinho reconheceu finalmente que estava contaminado pelos costumes e pela corrupção das cidades de Não-São Saruê.

Ele compreendeu que não tinha o direito de transformar São Saruê em um Não-São Saruê. E sua presença de algum modo iria mudar a pureza dos habitantes dessa callípolis infantil; sua presença sempre traria as lembranças do mundo de fora, meio afável, meio cruel, onde as pessoas desfrutavam pela metade suas vidas. Por isso, Pedrinho – pensando sempre no bem-estar de São Saruê – voltou para o mundo que conhecia e aceitava. Afinal, nesse mundo imperfeito habitavam sua mãe, seu pai e seu Camilo; tinha de voltar para sua casa, para poder contar tantas aventuras e maravilhas a seus seres queridos, especialmente a seu Camilo. Embora Pedrinho suspeitasse que ia ser difícil que acreditassem em sua extraordinária história vivida.

Voltar, para mim, foi mau. Para eles, porém, foi bom. Disto tenho plena consciência. Se eu tivesse aceitado a proposta de Andrezinho, de Fernando, de Gil, da própria Bebel e dos leais

³¹⁸ *Aventura em São Saruê*, p. 72.

³¹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 73, 76-77.

³²⁰ *Ibidem*, p. 73.

*conspiradores tão generosos comigo, teria sido a desgraça, talvez o fim de São Saruê. O mal que eu teria feito! Sim, foi bom ter voltado... Antes sentir saudades que remorso.*³²¹

A última revelação que Pedrinho teve foi quando regressou para sua casa e percebeu que, uma vez cruzada a fronteira do maravilhoso, nunca mais se voltava a ser como antes. Tinha deixado de ser o Pedrinho que imaginava extasiado as aventuras de seu Camilo, já não precisava mais imaginar como seria estar em São Saruê, pois por algum estranho prodígio ele tinha alcançado seu sonho e chegado à terra onde existia o paraíso das crianças. Mas sabia que não poderia ser feliz no mundo cotidiano, apenas lembrando sua estadia no país mágico.

Por muitos dias ele tinha vivido em São Saruê, junto a seus novos amigos. Mas, quando decidiu, com sua partida, proteger essa terra mágica de suas próprias influências, descobriu que nunca mais poderia esquecer essa vivência e que sempre levaria consigo o desejo de regressar a esse seu novo lar. Um sentimento de inveja e saudade tomou conta de Pedrinho, mas, ao final, sua sabedoria prevaleceu: tinha feito a coisa certa, tinha protegido esse paraíso das crianças dos eflúvios de Não-São Saruê.

Apesar da tristeza pela partida, Pedrinho ainda guardava a esperança no coração: algum dia ele voltaria a São Saruê, e dessa vez seria para sempre. E não importaria se ele tivesse então 50 ou 80 anos, pois sempre iria existir o “fruto da mocidade”, que lhe permitiria voltar a ser criança, seria só uma questão de paciência. Por enquanto, reviveria todas as suas aventuras, escutando uma e outra vez os relatos encantadores de seu velho amigo, seu Camilo.

A reconciliação de Orígenes com o bem-estar dos homens, com a realização de uma callópolis, responde – assim como no caso de Campanella – a um ato de fé. Tal como a fé que Platão tinha em sua Cidade Bela – que, para o filósofo, existia na Planície de Alethéia.

Para Orígenes, essa callópolis, simbolizada no mito de São Saruê, existe em um plano que paira entre a ficção e a realidade, no plano que ele compreende como a “morada do espírito”, onde habitam os sentimentos puros e de amor à humanidade. É por isso que, para este “escrevedor” de cidades, a realização da callópolis não era uma simples quimera. Orígenes acreditava que um mundo melhor podia materializar-se no cotidiano de nossas vidas. Para isso explorou, no exercício de sua escrita, já em seu

³²¹ *Aventura em São Saruê*, p. 76.

conto “Timotu Kalu”, essa preocupação pelo homem e sua capacidade de construir um mundo melhor. Embora muitas vezes Orígenes, demonstrando o ceticismo de sua fase inicial como escritor, concluísse que o homem simplesmente não estava preparado para viver em uma callípolis, *Aventura em São Saruê* mostra que o autor não havia perdido a fé no ser humano, sabia que algum dia este conseguiria construir e habitar essa desejada Cidade Bela. Por isso o escritor consolidou seu compromisso com a literatura infantil, para que os homens do amanhã não esqueçam que sempre se pode recuperar a pureza e a inocência da vida. “Chego à conclusão – confessa Orígenes – de que Monteiro Lobato é que estava certo quando escrevia para o público infantil, pois os adultos sempre lembram do que leram na infância.”³²²

A mensagem ficou escrita na viagem de Pedrinho a São Saruê. Ali todos os homens novos, capazes de viver em harmonia, eram crianças, tinham sido adultos alguma vez e, na visão do escritor, seriam para sempre crianças. Elas são as únicas criaturas capazes de reencantar-se com a rotina, com o dia-a-dia, com a simplicidade da vida. Assim, Orígenes descobre que a nova vida deve estar enfocada na educação do espírito das crianças, porque elas serão os formadores da callípolis de amanhã.

As crianças, para Orígenes, são a esperança de criar, na terra, os alicerces para o regresso definitivo da humanidade à Idade Áurea.

³²² Entrevista com Orígenes Lessa. “Mais de 50 Livros em 50 Anos de Sonho e Luta pelo Feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de Agosto de 1979. Essa declaração de admiração pelo escritor infantil, nos permite vislumbrar um diálogo entre Lobato e Orígenes, entre o Pedrinho das histórias do Sítio do Picapau Amarelo e o Pedrinho de São Saruê. Orígenes ao criar seu Pedrinho presta uma homenagem ao universo imaginário criado por Monteiro Lobato, que deu espaço na literatura brasileira para os mundos possíveis para crianças, de qualquer idade – como pensaria Orígenes –, pois na concepção de Lobato, e também de Orígenes, a criação de mundos é um trabalho feito graças à comunhão do maravilhoso e da realidade. Uma mistura perfeita para estimular a imaginação do ser sensível, que goza com as pequenas descobertas da vida, reveladas nos mundos fantásticos, cheios de aventuras. Tal como ambos Pedrinhos descobriram, explorando os espaços maravilhosos que surgiam no próprio quintal de Dona Benta ou das conversas míticas de Seu Camilo.

Necrópole, a Cidade dos Mortos

1.- *Antígona e Tebas: A Necrópole da Hamartia*

Quando a tribo ou antiga *gens* foi absorvida pela chamada cidade ou pólis, o homem experimentou uma mudança profunda no plano econômico, social e religioso, mas também sofreu uma mudança de relacionamento consigo mesmo. Pois sua vida deixou de depender das decisões do chefe ou rei da tribo; deixou de depender, de certa forma, da vontade comunitária. A obediência cega aos laços sangüíneos, tão fortemente cultuados na *gens*, deu lugar a uma primeira aceitação da vontade pessoal. Surgia assim, lentamente, a consciência do homem no ser e estar do mundo material e espiritual.

Com o surgimento da cidade, surgiu o novo homem capaz de vislumbrar a importância e a potência de sua individualidade, como fator de sobrevivência no mundo regido pela pólis. No plano da *politéia*, dos relacionamentos entre os cidadãos, o homem da cidade compreendeu que os laços de parentesco já não determinavam o presente nem o futuro da comunidade, apenas garantiam certa tradição econômica, mas em questões públicas eram irrelevantes. O que contava para esse novo homem era a consciência de poder decidir o que era melhor para sua cidade. Assim começou um novo relacionamento com o poder: o chefe da antiga tribo – que até então ocupava esse posto por linhagem sangüínea inquestionável, considerada até divina¹ – passou a ser eleito pela comunidade. Mas, com essa mudança no plano político da cidade, originou-se também uma mudança no plano religioso, que destituiu os antigos deuses tribais, ligados fortemente ao culto doméstico, para estabelecer uma nova forma de relacionamento com as divindades, principalmente celestes, que predominaram na cidade.

Para Fustel de Coulanges, por exemplo, o nascimento da pólis respondia ao desejo de unificar as diversas casas tribais, que estavam permanentemente em guerra, seja pelo território, seja pela supremacia de seus deuses. “A religião doméstica – explica Coulanges – proibia que duas famílias se misturassem e se fundissem. Mas era possível que diversas famílias, sem sacrificar seus deuses particulares, se unissem pelo menos

¹ Lembremos que até a chegada do pensamento grego, as antigas civilizações acreditavam que seus reis ou monarcas descendiam do próprio deus tutelar. O rei era uma extensão da divindade. Essa crença perderá força com a democracia ateniense, mas nas monarquias romanas e, posteriormente, medievais, será motivo de preocupação.

para celebrar um outro culto que lhes fosse comum.”² Essa reunião de famílias diversas em torno de um culto comum deu origem à fratria, e foi concebida então uma divindade superior. Estabelecido o culto comunitário, as diversas fratrias reconheceram a autoridade dessa divindade e esta se converteu na protetora do grupo. Essa associação continuou crescendo, reunindo novas fratrias até formar a tribo.

A tribo passou a ser o órgão regulador das diversas famílias. No entanto, a tribo se transformou em um grupo fechado, que excluía os estrangeiros e, uma vez estabelecida, não permitia a entrada de novas famílias ou de novas fratrias, especialmente quando estas tinham deuses diferentes. Mas, como indica Fustel de Coulanges, uma vez que a tribo permitiu a chegada de uma nova fratria à comunidade ou, inclusive, uma nova tribo, a cidade começou a existir. “O vínculo dessa nova associação ainda foi um culto. As tribos que se agruparam para formar uma cidade jamais deixaram de acender um fogo sagrado e adotar uma religião comum.”³ No entanto, foi só com a ascensão da pólis grega, especialmente a ateniense, que houve uma homogeneização das diversas tribos, dessas antigas famílias e fratrias rivais, estabelecendo-se então uma sociedade humana mais desenvolvida, capaz de criar um panteão de divindades urbanas, que resguardavam e estimulavam o desenvolvimento da cidade.

Por isso, para o historiador francês, a pólis ateniense, principalmente, respondia à fundação de um “novo culto”; era em si a fundação da cidade, a realização de um “ato religioso”.

Para o historiador e antropólogo Harvey Cox, a transição da tribo para a pólis – que ele chama de “cidade pequena” – foi um processo de choque entre a tradição e o novo, para o qual o homem grego não estava preparado.⁴ Embora na vida pública ele aceitasse as novas condições da cidade, como as leis e os novos códigos religiosos, na vida privada ele mantinha seus vínculos com as antigas crenças. Tal discrepância foi desenvolvida por Sófocles na tragédia *Antígona*, em que mostra o confronto que se produz quando o amor fraterno e a valorização dos laços de parentesco foram atropelados pelas leis da pólis. Sófocles apresentou a dor de Antígona como a dor do povo ateniense

² Fustel de Coulanges. *A Cidade Antiga*. Trad. Aurélio Barroso Rebello e Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.155.

³ Ibidem, p. 166.

⁴ Harvey Cox. *A Cidade do Homem*. Trad. Jovelino Pereira Ramos e Myra Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 21.

– que, sem estar preparado para abandonar os costumes e valores da antiga *gens*, teve de resignar-se ante a supremacia da cidade.

A tragédia *Antígona* sintetizava assim a luta da tribo para não perecer no mundo regido pela pólis. Mas, nessa luta, tanto a tribo quanto a pólis em parte morreram para criar uma nova realidade e um novo mundo: a necrópole, a cidade regida pela morte.

No momento em que o rei de Tebas, Creonte, baseado na lei do Estado, proibiu que Antígona, sob pena de morte, sepultasse seu irmão Polinices, se estabeleceu a necrópole, a cidade onde habitam os mortos ou os que vão morrer.

Polinices tinha sido morto em combate contra a cidade-pátria, Tebas, dominada por seu irmão Etéocles, mas antes de morrer pediu para Antígona não deixar de sepultá-lo. Creonte emitiu um decreto que impedia os traidores da pátria, como Polinices, de ser sepultados e castigava com a morte quem não acatasse a nova ordem da cidade. Antígona, fiel aos laços de sangue, foi flagrada dando uma simbólica sepultura ao irmão – jogando terra sobre seu rosto – e acabou sendo impiedosamente condenada à morte. A partir dessa condenação, a cidade se transformou em uma cidade regida pela negação da vida. O próprio rei, sem considerar nenhuma defesa de sua sobrinha e súdita, determinou o fim de sua vida, sem prever que isso traria conseqüências nefastas para toda a sua família. O Estado começava a estimular assim a própria morte: esse Estado maculado de sangue, com as mortes anteriores de Polinices e Eteócles, seus monarcas, se transformou em uma cova sedenta de novas mortes, cujo coveiro era o próprio rei.

Antígona fecha a trilogia tebana, que começa com *Édipo Rei* e prossegue com *Édipo em Colono*, embora tenha sido escrita antes da segunda.⁵ No final desta tragédia, Sófocles mostra Polinices, o irmão de Antígona, moribundo, pedindo-lhe para não deixar de fazer as “honras fúnebres”, e recebendo a promessa da irmã de que assim

⁵ Édipo tinha sido exilado de seu reinado em Tebas por ordem de seus dois filhos, Polinices e Etéocles, mas antes de partir os amaldiçoou (mais tarde, as Erínias, deusas castigadoras, cobrariam vingança ante a afronta paterna). Antígona se transformou na guia de Édipo e cuidou dele até sua morte. Polinices e Etéocles, ao exilar Édipo sem suspeitar que a raiva das Erínias cairia sobre eles, concordaram em compartilhar o trono por certo tempo alternadamente, mas quando chegou a vez de Etéocles ceder o poder, ele se negou e expulsou Polinices, desatando a guerra fratricida; as Erínias lograram que os irmãos caíssem na perdição. Polinices procurou ajuda no reino de Argos para enfrentar seu irmão. Neste episódio é retomada a famosa tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas*, que centra seu drama apenas na guerra, esboçando o ódio dos irmãos e a piedade de Antígona, que Sófocles desenvolveu e decantou em sua obra *Antígona*. Sófocles mostra a luta fratricida entre Etéocles e Polinices e a assunção do novo rei que se transformou em tirano, Creonte, o irmão de Jocasta. Creonte promulgou então uma lei proibindo as honrarias fúnebres para um traidor da pátria, como era o caso de Polinices, que foi considerado inimigo de Tebas. Ver: Paul de Saint-Victor. *Las Dos Carátulas: Historia del Teatro Griego y de las Grandes Épocas del Arte Teatral*. Trad. M. R. Blanco Belmonte. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1952, pp. 245-248, 473-482.

seria. O drama *Antígona* começa com o conflito interior da heroína: escolher entre a defesa dos laços de sangue e a aceitação das leis da cidade, que são as leis do tirano Creonte. Werner Jaeger, lembrando a visão de Hegel sobre *Antígona*, explica que a tragédia consiste na confrontação de dois princípios morais: a lei do Estado e o direito familiar.⁶

Mas o conflito não apenas evidencia a rivalidade entre a tribo (representada na supremacia dos laços de sangue) e a pólis (representada pela autoridade de Creonte), ele também alude à disputa entre o imanente e o efêmero. Antígona vela pelas “leis não escritas” dos deuses, especialmente dos deuses subterrâneos, que ela reconhece como superiores, enquanto despreza as leis humanas, por serem pouco justas e motivadas, no caso de Creonte, por um desejo de castigo; por uma influência da *hybris*, a força irracional do descontrole. Também podemos perceber que Sófocles, no enfrentamento entre Antígona e Creonte, põe em evidência o descontentamento e o temor de que as leis do Estado atropelem os direitos dos indivíduos, tal como assinalou o filólogo espanhol Francisco Rodríguez Adrados.⁷

Antígona, ao desafiar o poder do ponto de vista social – pois, como mulher, não era considerada “cidadã” da pólis, não tinha direitos civis⁸ –, logra encarar o próprio rei e burlar seu decreto; ela consegue fazer o rito fúnebre para Polinices e ainda advertir Creonte de que, embora ela saiba que o ato de sepultar seu irmão a condenaria à morte, existe um poder superior ao terrestre, uma lei divina, invisível, capaz de destruir qualquer lei humana, isto é, qualquer lei cidadina. Assim, ela responde para Creonte: *“Nem Zeus nem a justiça que convive com todas as Deidades do inferno promulgaram tal lei. Nunca acreditei que pudessem teus decretos alçar-se ante as leis não escritas, imutáveis; tu, mortal, nada podes contra o céu. Elas não nasceram ontem nem hoje; são tão antigas como o tempo (...). Acaso devia eu, por sentir medo de mandatos ditados por um homem, expor-me ao castigo dos céus? Ainda sem teu agrado, se eu pereço com antecedência, será a morte um benefício grande para mim, quase um*

⁶ Werner Jaeger. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 330-331.

⁷ Francisco Rodríguez Adrados. “Tradicionalismo y democracia en Heródoto y Sófocles”, em: *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1966, pp. 317-364.

⁸ Lembremos que os cidadãos eram apenas os homens livres; portanto, mulheres, escravos, comerciantes, médicos e artesãos eram discriminados pelos cidadãos, não tinham direitos civis.

*prêmio. (...) A morte não me assusta, não a temo. Muito mais espantoso teria sido consentir que ficasse sem sepultar o cadáver do filho de minha mãe”.*⁹

Paul de Saint-Victor assinala que o homem na Antigüidade tinha grande devoção pelos ritos fúnebres, pelo ato da sepultura, que era compreendido como o começo da salvação do homem. A sepultura era a garantia da salvação.

O homem na Antigüidade não concebia a separação do corpo e da alma. Acreditava que depois da morte tanto o corpo quanto a alma “viviam” debaixo da terra. “A chispa vital – explica Saint-Victor – ardia sob as cinzas sem chegar a extinguir-se completamente. O sepulcro era a casa desta segunda existência. (...) Para que o homem desfrutasse desta segunda vida, era preciso que seu corpo estivesse resguardado sob a terra. O túmulo constituía a condição essencial para seu repouso (...). A privação da sepultura equivalia a uma condenação.”¹⁰

Se Antígona não sepultasse seu irmão, este se transformaria em um desterrado tanto da vida na superfície quanto da vida subterrânea do Hades. Antígona prefere sacrificar-se a ter de condenar Polinices a ser uma sombra (um fantasma) pelo resto da eternidade. Uma vez sepultado, sua *psique*, sua alma, renasceria com vigor e beleza. Se o morto, porém, não fosse sepultado, a *psique* ficaria impura e horrível, evidenciaria a repugnância do esqueleto, aquilo que tanto temiam os gregos. Seu vazio e sua imobilidade fariam com que o morto simplesmente não existisse mais, nem no mundo do Hades.

Um morto sem sepultura não apenas se transforma em uma sombra, mas também em uma espécie de vampiro, capaz de perseguir os vivos com “aparições abomináveis, infecções corporais, exterminação dos rebanhos”.¹¹ Essa sombra se encarregaria de infernizar a vida daqueles que não foram capazes de realizar os ritos fúnebres.

A sentença de Antígona está dada: Creonte a condena a ser enterrada viva no sepulcro da família. Aconselhado pela *hybris*, ele se nega a escutar a defesa de seu filho, Hémon, amante de Antígona. Mas não pode evitar escutar o cego adivinho Tirésias, que com escuro augúrio lhe revela que por sua atitude inflexível, impiedosa e arrogante, sua casa e sua cidade ficarão manchadas de sangue. Assim o vidente, ironicamente cego, adverte: a cidade será transtornada pelo insepulto Polinices – seu enterro por Antígona tinha sido apenas simbólico – e uma epidemia de mortes e um abandono das deidades

⁹ Sófocles. *Antígona*. Cit. In: Paul de Saint-Victor. Op. Cit., pp. 476 - 477. A tradução do trecho citado é minha.

¹⁰ Paul de Saint-Victor. Op. Cit., pp. 466 - 467. A tradução do trecho citado é minha.

¹¹ Ibidem, p. 467.

abaterão a pólis. As aves de rapina e os cadáveres impuros assolarão a cidade e Tebas estará submetida às conseqüências do excesso de Creonte.

Mesmo ao escutar as palavras nefastas do cego, o tirano não consegue ver as conseqüências que sua *hybris* está provocando. Ele ainda abusa das injúrias contra o adivinho que pretendia aconselhá-lo. Tirésias desiste então do conselho e vaticina o fim da família de Creonte, após a condenação de Antígona.

*Quando o sol dê algumas voltas nos céus, com a morte de um filho de teu sangue, pagarás as mortes que tu fizeste; e esse filho teu descera expirando para a lúgubre profundidade do Inferno, em vingança da alma que tu precipitaste, em plena vida, no sepulcro preto, e do cadáver insepulto que guardas, robando-o aos deuses do Averno. Porque nem tu nem os deuses celestes têm direito sobre os cadáveres que pertencem aos deuses do inferno. Por isso as Erínias vingativas estão já sobre ti. (...) Irritaste o arqueiro divino e ele lança sobre ti suas flechas do céu, e em vão evitarás a ardente ferida das flechas que lança um deus enfurecido.*¹²

Tirésias, o adivinho de Tebas, revela que a morte é o grande castigo para Creonte e, mesmo que este tentasse remediar seu proceder, a *até* divina – o castigo – já estaria enviada. Quando chega ao túmulo de Antígona, Creonte a encontra morta e vê que seu filho, Hémon, chora junto a ela. O rei suplica-lhe que volte ao reino, ao lar, mas o príncipe, desprezando as palavras do pai, desembainha sua espada. Creonte foge temendo sua morte, mas testemunha, perplexo, a morte do próprio Hémon. Ao saber da morte do filho, Eurídice, esposa de Creonte, mata-se sobre o altar familiar, mas antes de morrer o amaldiçoa. Creonte chega com o cadáver do filho e descobre o da esposa. No lar amaldiçoado, o político da cidade descobre que Antígona tinha razão, ela era a luz da razão.

Creonte, abandonado e só, reconhece que “por cima dos editos gravados nas tábuas, e vociferados na praça pública, existem as ‘leis não escritas’ que Antígona proclamava”.¹³

Antígona fecha um ciclo de dor, de repúdio e de maldição que perseguia os descendentes dos Labdácidas. A maldição, a *hamartia*, do rei Lábdaco de Tebas, pai de Laio, é a mácula que se dissemina nos membros de sua *gens* por ter se oposto aos rituais

¹² Sófocles. *Antígona*. Cit. In: Paul de Saint-Victor. Op. Cit., p. 487.

¹³ Ibidem, p. 488.

de Dionísio em Tebas. Sua afronta lhe custa uma morte violenta executada pelas Bacantes, sacerdotisas do deus, que, além do castigo da morte, amaldiçoam toda sua descendência.¹⁴ Assim, um nefasto augúrio de que o rei Laio seria morto pelo seu filho Édipo tomaria conta de suas ações. Por mais que o próprio Laio tente impedir a fatalidade, esta acontece. Mal nasce seu filho Édipo, Laio manda pregá-lo em um monte, mas a criança termina sendo resgatada por um pastor. O oráculo segue seu curso e, como predestinado, Édipo volta a Tebas e em uma briga mata seu pai, sem saber quem ele é; casa-se com sua mãe e do incesto nascem Etéocles, Ismene, Polinices e Antígona. Ao revelar-se o oráculo, Édipo cega-se, extraindo os olhos com suas mãos, para não ver mais aquela que é sua progenitora e esposa, Jocasta – que, ao final, se mata. Édipo, acompanhado por sua fiel guia Antígona, é exilado do reino por Etéocles e Polinices, morrendo na cidade de Colono.

Antígona tem a missão de harmonizar a corrente nefasta de seu bisavô, seu avô, seu pai, sua mãe e seu irmão. Ela se sacrifica para salvar sua família no reino dos mortos, lugar onde ela acreditava encontrar a *ataraxia* de sua alma, prometida a todo ser que defendia com piedade e amor os laços de sangue. Essa era a crença tradicional da *gens*, da tribo.

Paul de Saint-Victor explica que Antígona é filha da fatalidade, da infelicidade e do opróbrio.¹⁵ Ela está condenada a não ser feliz, sabe que não pode amar, embora esteja apaixonada por Hémon, pois ela não pode dar continuidade a uma casta maldita, nascida de uma afronta divina e reforçada pelo incesto. Apenas a morte é capaz de dar-lhe alguma alegria, porque no mundo dos mortos os erros podem ser reparados, perdoados, e se pode optar por uma nova vida.

Sófocles, compreendendo o sofrimento de Antígona, a devoção desta filha pela família e a paixão secreta pelo filho do tirano Creonte, harmoniza sua vida de padecimento com a imolação de seu amado Hémon. O dramaturgo grego apieda-se de sua heroína e não a deixa sozinha no caminho para o Rio Estige, faz com que seja acompanhada por seu amante. Pois o amor dos amantes só poderá existir no Hades.

Antígona sintetiza a luta da tribo, que reflete também a luta da aldeia, para não perecer nas mãos das leis da nascente cidade. Tanto a tribo quanto a aldeia possuem

¹⁴ Ver: Apolodoro. *Biblioteca Mitológica*. Trad. e notas de Julia Moreno García. Madrid: Alianza, 1993, p. 155.

¹⁵ Paul de Saint Victor. Op. Cit., p. 480.

raízes rurais; já a cidade pretende invadir essas raízes e cercá-las em um espaço fechado. Assim, a cidade termina absorvendo tribo e aldeia, questionando seus costumes, condenando suas crenças e invadindo seu espaço rural. Apesar de todo o domínio que exerce sobre elas, a cidade não consegue eliminá-las, apenas subtrai o destaque que tiveram nos primórdios das agrupações humanas. Pois tribo e aldeia continuam existindo à sombra da cidade. A cidade acaba se caracterizando por relacionamentos mais segmentados e impessoais, mas sempre existe a possibilidade de encontrar nos bairros mais tradicionais uma cultura – que Harvey Cox reconhece como pré-urbana – que possibilita um relacionamento “Eu-Tu” entre os habitantes, uma sociabilidade de aldeia, na qual se fundem as vidas pública e privada.¹⁶

Tebas representou essa necrópole, nascida pela *hamartia*, isto é, por uma maldição que se estendeu por gerações até ser aplacada pela ira das deidades ofendidas pelo monarca tebano, Lábdaco. A cidade dos mortos se estabeleceu no momento em que Lábdaco foi assassinado pelas Bacantes, o que provocou uma série de mortes trágicas no seio da família real, capazes de acabar com a harmonia da cidade-Estado. Tebas se transformou em uma cova que, por mais que tentasse evitar a sina nefasta, não conseguiu escapar à sede de vingança das Erínias e das Bacantes. Somente a morte da heroína Antígona pôde pôr fim à necrópole tebana.

Necrópoles Egípcias: O Caminho da Morte para Alcançar a Vida Eterna

Os egípcios puderam harmonizar, por volta de 2850 a.C., o princípio doméstico da tribo com o princípio político da cidade, diferentemente dos gregos. As cidades egípcias lograram manter uma interdependência com a tribo, pois a vida pública da cidade não estava em conflito com a vida privada da tribo, simbolizada na família. Para os egípcios era factível a criação de uma pólis com caráter de tribo, como foi o caso de Mênfis, a cidade-templo dos egípcios.

Assim como criaram uma cidade intermediária entre a tribo e a pólis ateniense, os egípcios estabeleceram os alicerces da cidade como conceito de unidade social, capaz de gerar um sentimento de nação. Foram os primeiros a criar as noções de um Estado,

¹⁶ Harvey Cox. Op. Cit., pp. 56-58.

mas baseado em uma teocracia, que durou por 3 mil anos. Eles conseguiram acabar com as rivalidades tribais para formar uma “unidade incontestável”, que reuniu num mesmo nível de influência o Estado, a Religião e a Cultura.¹⁷ De fato, os egípcios conseguiram criar uma negociação ecumênica entre as três principais cidades-santuário, Heliópolis, Hermópolis Magna e Mênfis, o que outorgou estabilidade e paz à região do Rio Nilo. Heliópolis (A Cidade do Sol) tinha a cosmogonia mais antiga da civilização egípcia, que concebia a criação a partir do caos primigênio que foi simbolizado na água (Nun); Atum, o deus-Sol, conhecido posteriormente como Rá, surgiu como uma colina de terra (simbolizando o Egito após a alta do Nilo). Atum-Rá, o Senhor do nome misterioso, deu vida, graças a seu sêmen, a Shu (ar) e Tefnut (umidade), que geraram Nut (céu) e Geb (terra). Estes criaram Osíris, Ísis, Néftis e Set, que formaram o principal panteão. A grande *enéada* – o panteão dos nove – de Heliópolis predominou no Antigo Egito por volta de 3200 a.C.

Já a cosmogonia de Hermópolis Magna (Cidade de Hermes) concebia como a origem da vida a união entre os deuses da água (Nun e Naunet), do espaço (Heh e Hehet), das trevas (Kek e Keket) e da invisibilidade (Amon e Amonet), que deram vida à cidade de Hermópolis e seus habitantes. Esses deuses foram conhecidos como o panteão dos oito ou *ogdoada* e predominaram por volta de 3100 a.C. Os deuses colocaram um ovo na colina da cidade, do qual nasceu o deus-Sol. Mas a *ogdoada* de Hermópolis estava guiada pelo deus do tempo, da palavra e da sabedoria, Thot, que era chamado de “língua do deus do sol Ra” e, ao mesmo tempo, era também sua mente.

A terceira cosmogonia, de Mênfis (Cidade de Menes, o rei que a fundou), concebe a vida graças à ação de Ptah, o deus da reencarnação, que foi, segundo o egiptólogo Paul Johnson, o primeiro deus supremo criado voluntariamente e unificou os panteões de Heliópolis e Hermópolis, promovendo assim a união política do Alto e Baixo Egito, que durou de 3100 a.C. a 30 a.C. Graças ao surgimento de Ptah se pôde criar uma *enéada* nacional, pois os egípcios acreditavam na lei de “como é no céu, é na terra”. Assim como Ptah foi capaz de formar uma aliança trinitária com Osíris e

¹⁷ Os gregos que tiveram contato com a civilização egípcia compreenderam essa fusão dos poderes político, social e religioso na elaboração de sua pólis. Mas a grande diferença entre o povo grego e o egípcio foi que o primeiro descobriu o valor da democracia, o poder do povo, enquanto que o segundo valorizou o poder dos deuses, a teocracia. A cidade enaltece o poder do homem, mas a tribo louva o poder dos deuses. O Egito consegue unir a cidade com a tribo para harmonizar ambos os poderes. Os deuses comandam o mundo, mas o homem possui liberdade para pertencer a esse mundo harmônico, dirigido pelas deidades, ou escolher o caminho da perdição, com fatais conseqüências para sua vida e morte.

Sokaris, e outra com Amon e Rá, o poder público do Egito também fomentaria alianças entre os monarcas do Alto e do Baixo Egito.

Com a doutrina da trindade se estabeleceu o equilíbrio entre as três principais cosmogonias das cidades-santuário, o que significou o equilíbrio a nível político e cultural entre elas. Essa doutrina, que seria depois o alicerce do cristianismo, garantiu a teocracia nas dinastias durante 3 mil anos. Paul Johnson destaca que “o sistema trinitário enfatizou a unidade eminentemente monoteísta, sem que jamais tivesse adotado tal crença”.¹⁸

A doutrina trinitária estimulou a tolerância política, religiosa e cultural entre as cidades egípcias, o que gerou o sentimento de unidade e de pertencer a um lugar. Os habitantes das cidades não apenas pertenciam a elas, e sim à nação do Egito, à terra abençoada pelo Rio Nilo. Na unificação do território egípcio influiu não apenas a trindade regida por Ptah, mas também a política de inclusão que efetuou o rei Menes, de Mênfis, que criou “um Estado civil perfeitamente organizado”.¹⁹ Reflexo de uma organização religiosa e política do Cosmo, marcado pela união dos deuses Ptah, Rá e Osíris.

Era comunitário o desejo de fundar cidades para continuar com o trabalho dos deuses aqui na terra. Por isso a escolha do solo de uma cidade, assim como a sua construção, respondia a um “ato de fundação”, de cosmogonia, como já vimos nos capítulos anteriores. Mas, no caso de Heliópolis e Mênfis, a cidade se transformou não apenas em um lugar de reunião de uma comunidade, mas também um lugar sagrado, capaz de desafiar a passagem do tempo, graças à crença na eternidade. De fato, essas cidades, hoje em ruínas, foram capazes de evidenciar em suas construções, túmulos e monumentos, esse desejo de acabar com o devir do tempo, porque os egípcios acreditavam que a imortalidade dos deuses, que protegiam suas cidades-santuário e seus habitantes devotados, também seria uma característica humana, depois da morte terrestre. Por esse motivo, essas cidades-templo não estavam desenhadas para a vida cotidiana, para o presente imediato; elas, na verdade, eram cidades tumulares,

¹⁸ Paul Johnson. *História Ilustrada do Egito Antigo*. Trad. Alberto Pucheu. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, pp. 202 - 204.

¹⁹ Cláudia Santos. (Selec., trad., e notas). *Vidas Célebres: Hermes, Orfeu, Teseu, Rômulo*. São Paulo: Logos, 1960, p. 15.

preparadas para a vida dos egípcios além da morte.²⁰ Estas necrópoles garantiam aos seus habitantes a paz, a abundância e a felicidade pela eternidade. Gerou-se então uma cultura para a morte, que é na verdade um ato de crença absoluta na imortalidade, na vida eterna. Um dos mitos que ajudou a desenvolver essa devoção pela morte foi o mito de Osíris, assassinado por seu cruel irmão Set, que ambicionava seu poder e seu trono.

Para a pesquisadora Cláudia Santos, o mito de Osíris, em sua gênese, tem um fundamento histórico que explica a unificação do Egito a partir do culto a esse rei. Em uma época remota, quando o Egito ainda não estava unificado, houve no Delta do Nilo um princípio de consolidação de dois reinos separados pelo rio. Um era o Reino da Abelha e o outro o Reino do Junco, na região mais desértica; no lado oriental, abundavam as abelhas e o mel, já na região ocidental, mais úmida, os juncos. “Naquela região, assim dividida, reinavam dois irmãos Osíris e Set, casados com duas irmãs: Ísis e Néftis. Set sentia inveja do engenho de Osíris, de ser o inventor das artes e da agricultura, e por isso os egípcios o chamavam de Onufler ou “Benfeitor”. Devorado pela inveja, Set matou Osíris, encerrou-o em um cofre-ataúde e o lançou ao Nilo. O cofre com o cadáver de Osíris foi visto flutuando pelo rio e pelo mar, até que chegou a Biblos, na Fenícia. Ali foi recolhido por sua esposa Ísis que, usando conjurações e artes mágicas, chegou a devolver-lhe a vida. Ísis e Osíris regressaram ao Egito, mas, pela segunda vez, Set matou o Benfeitor, e para evitar outra ressurreição o despedaçou, distribuindo suas partes por todas as regiões do vale. Ísis as foi reunindo uma por uma com a esperança de devolver-lhe novamente a vida”²¹. A deusa, com a ajuda de sua irmã Néftis, reuniu quase todas as partes, menos o falo de seu marido, que fora comido pelo peixe oxirínco do Nilo²². A lenda, narrada no *Livro dos Mortos*, diz que o amor

²⁰ Paul Johnson explica: “A grande maioria das belas tumbas egípcias foi construída durante a vida de seus ocupantes, proporcionando a esses uma fonte de orgulho, auto-satisfação e um dos bens mais valiosos de sua propriedade. Os egípcios escreviam seus próprios epitáfios e biografias tumulares”. Paul Johnson. Op. Cit., pp. 219-220. A vida voltada para a morte dos egípcios não respondia a uma obsessão doentia pela morte, mas a um gosto profundo pela vida eterna, por seus prazeres e sua alegria. Como revela a sabedoria do deus egípcio Thot (ou Hermes Trismegistos – “Três Vezes Grande” – para os gregos), a morte permite ao homem estar com os deuses em sua morada. Thot encoraja assim os homens: “Não vos deixeis levar pela corrente; voltai, se puderes, ao porto de salvação! Procurai um piloto para vos conduzir às portas da Gnose, onde brilha a luz admirável, livrando das trevas, onde ninguém se embriaga, onde todos são sóbrios e voltam os olhos do coração para Aquele que quer ser contemplado, o inaudito, o inefável, invisível aos olhos, visível à inteligência e ao coração.” Cit. In: Cláudia Santos. Op. Cit., p. 21.

²¹ Cláudia Santos. Op. Cit., p. 15.

²² O peixe, portanto, se converteu em um peixe sagrado ao comer o membro da virilidade de Osíris, e ao mesmo tempo em um alimento tabu para os egípcios. Narra a lenda que Hórus, filho de Ísis e Osíris, desconhecendo a consagração do peixe, comeu-o, adoecendo de uma indigestão que só a deusa maga Ísis pôde curar. Ver: Christian Jacq. *O Mundo Mágico do Antigo Egito*. Trad. Maria de Alexandre. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 156-157.

infinito da deusa por seu marido morto fez com que ela recompusesse o corpo do deus e, com a ajuda da magia, o ressuscitasse, mas dessa vez sua nova vida seria de ordem superior, pois ele nunca mais perderia sua energia vital, seu *ka*, transformando-se de um mortal monarca em um deus imortal. Osíris ressuscitado gerou um filho no ventre de sua esposa, dando à luz um novo deus, Hórus, o deus que venceria o mal, encarnado em seu tio, Set. Hórus se transformou no protetor do Egito.

Ísis, como protetora da vida e das artes mágicas, foi a iniciadora da técnica da mumificação; Osíris foi o primeiro deus mumificado e, depois de ser amortalhado e recuperar seu *ka*, passou a residir no mundo dos mortos, que na verdade era o mundo dos imortais.

Os egípcios passavam anos de sua vida adulta planejando sua eternidade, e isto se evidenciava no capricho para mobiliar e desenhar seus túmulos, sem importar se havia ou não meios econômicos para fazê-lo. Nesse aspecto, todos os egípcios aspiravam ao mesmo, ter uma casa tumular, habitar em uma necrópole. Já na terceira dinastia (2686-2613 a.C.), o direito de habitar em uma necrópole tinha se democratizado, pois houve uma compreensão global do que é “ser filho do Nilo”, “filho do Rá” – todos eram filhos dos deuses e da terra. E o faraó era, na verdade, o guia político e religioso que contava com a assessoria dos sacerdotes, iniciados nos estudos herméticos do deus Thot; conheciam, portanto, os segredos da magia, *heka*, a verdadeira ciência da vida.

Os habitantes comuns se nutriam dos ensinamentos dos escribas para aceder ao conhecimento da salvação, que estava escrito no sagrado *Livro dos Mortos*. Por isso, se preparavam não apenas materialmente, através da construção de seus túmulos, como também espiritualmente, ao seguir os Sete Princípios de Thot,²³ para alcançar a iluminação, a redenção, o direito de morar como imortais em uma eternidade feliz. Mas estavam cientes do livre arbítrio que possuíam. Por isso, se alguém escolhesse o

²³ Os sete princípios respondem às leis universais transmitidas pelo deus da sabedoria, Thot, e reunidas, presumivelmente três séculos depois de Cristo, no texto *Kybalion*. As sete leis universais são: a Lei do Mentalismo (“Tudo é mente”, pensamento), a Lei de Correspondência (“Como é no céu é na terra. Como é na terra é no céu”), a Lei da Vibração (“Nada está imóvel. Tudo se move, tudo vibra”), a Lei da Polaridade (“Tudo é dual. Tudo tem dois pólos; tudo é um par de opostos”), a Lei do Ritmo (“Tudo flui e reflui. Tudo tem seu avanço e seu retrocesso”), a Lei de Causa e Efeito (“Toda causa tem seu efeito, e todo efeito sua causa (...); a sorte não é mais que o nome que se dá a uma lei não conhecida”) e a Lei de Geração (“Tudo tem seu princípio feminino e masculino; a geração se manifesta em todos os planos”). Ver: Tres Iniciados. *El Kybalion: Estudio sobre la Filosofía Hermética del Antiguo Egipto y Grecia*. Buenos Aires: Kier, 1943, pp. 15-26.

caminho de Ptah – o deus criador da vida, pai dos deuses e protetor de Mênfis –, toda bênção seria garantida. Já se alguém escolhesse o caminho das trevas – o caminho do mal, resguardado pela monstruosa serpente Apófis –, teria selado seu destino fatal, seria desterrado do mundo invisível das almas; seu nome seria destruído²⁴, deixando, portanto, de existir tanto corpórea como espiritualmente.

A decisão final estava nas mãos de Osíris, que, como deus dos mortos, presidia o tribunal das almas. O tribunal estava composto por Osíris, Anúbis,²⁵ a deusa Maat (equivalente à Díke dos gregos) e Thot. Johnson explica o processo de julgamento de uma alma: “Anúbis, o deus chacal, segura grandes balanças nas quais o coração do indivíduo é contrapesado com o de Maat (uma pena). O veredicto é registrado por Thot, o deus-íbis dos escribas. Ambos são assistentes de Osíris, o senhor da eternidade.”²⁶ Uma sentença favorável era dada por um sinal de Maat, que levava até Osíris o candidato humano à vida eterna. Mas se o veredicto considerava um homem pecador, seu coração era devorado por um animal monstruoso, concretizando sua segunda morte, a morte da alma, e com isso o desaparecimento de sua personalidade humana.

A cultura da morte dos egípcios era uma certeza da vida futura, depois do abandono da terra. Por isso, quando a morte acontecia, o rito de passagem era obrigatório; a mumificação, as representações dos embalsamadores como encarnações de Anúbis, a pregação do sacerdote relembrando a ressurreição de Osíris e invocando o sopro de vida de Ísis ou a “abertura da boca” para que retornasse o *ka* do morto, assim como a preparação de alimentos à base de mel, formavam parte de toda uma arte funerária, que garantia o bem-estar do falecido. Pois, para a família, o morto na verdade estava vivo, apenas seu corpo físico estava inerte, mas sua alma encarnaria em um novo

²⁴ Paul Johnson explica que os egípcios não faziam distinções entre o nome, a imagem e a pessoa real, por isso eles acreditavam que destruir ou apagar o nome de um homem era equivalente a causar-lhe castigos físicos. Paul Johnson. Op. Cit., p. 118. Já para Chistian Jacq, cada ser humano tinha como missão procurar saber seu nome secreto, que lhe foi confiado pelos deuses no nascimento e do qual devia tornar-se digno para poder conhecê-lo. Passar pela prova da morte e lembrar seu nome verdadeiro é torná-lo duradouro como o de Osíris. Mas quem não passava pela prova do Tribunal de Osíris e não lembrava seu nome divino sofria sua segunda morte, sendo destruído em seu ser profundo. Os nomes estão compostos por letras-mães que fornecem o significado esotérico de cada personalidade secreta, daí que fosse uma missão de cada um descobri-los; eles não apenas revelariam elementos de seu destino, como também dariam acesso aos campos celestes de Ra e Nut. Christian Jacq. Op. Cit., pp. 69, 70 - 71.

²⁵ Anúbis, ou Sekhem Em Pet, pertencia à ogdoad de Hermópolis, resguardando o Mundo dos Mortos. Estimulou a técnica da mumificação e por isso teria ajudado Ísis na mumificação de Osíris e em sua ressurreição.

²⁶ O tribunal das almas estava composto por 42 juízes e, provavelmente, o maior tribunal egípcio terreno também possuía esse número de juizes, respondendo ao “princípio de correspondência” em que eles acreditavam. Ver: Paul Johnson. Op. Cit., p. 222-223.

corpo dotado de imortalidade, que reviveria em seu túmulo, sua morada sagrada, o lugar de passagem para sua vida supra-terrena. Daí o fascínio dos egípcios pela iconografia, pela pintura e pelo desejo de contar a biografia de quem partiu para o reino de Osíris.

Esse afã por contar uma vida fez com que os egípcios se transformassem nos primeiros narradores além-morte. No Médio Império (por volta de 2040-1750 a.C.), segundo Johnson, houve um florescimento importante da literatura egípcia, que foi capaz de transcender os relatos tumulares para criar ficção. “Eles inventaram o conto, (...) [foram] os primeiros a desentranhar a idéia de um conto de sua ambiência mítica, quase religiosa, dando-lhe um significado contemporâneo através da junção da narrativa histórica com a anedota moralista”. *História de Sinuhé*, escrita por volta de 2000 a.C., consta de começo, meio e fim. Em 1200 a.C. apareceu a *História de Dois Irmãos*, que revela o conflito de Osíris e Set, que vemos também no Antigo Testamento, com Caim e Abel.²⁷ E *O Conto de Uenamón* possui um fundo histórico. Estas três histórias demonstram o interesse dos egípcios pela palavra, porque compreendiam que elas transmitiam um poder, muitas vezes secreto, que tinham as chaves para chegar a algum conhecimento superior. Eles acreditavam que Thot fosse o criador das palavras, por isso estas tinham um mistério, que era preciso desvendar. Paul Johnson explica que “os egípcios viam as palavras como algo vivo e mágico, sentindo grande deleite em manipulá-las, detectar analogias acidentais ou bizarras, flagrar antíteses ou convergências e inventar enigmas”.²⁸ Daí que a linguagem fosse considerada uma arte hierática, cifrada, porque era necessário mantê-la como um código hermético, portador de uma mensagem divina, sendo uma missão para o sacerdote, transformado em um hermeneuta²⁹, decifrá-la.

Do século III a.C. data o papiro intitulado *Satni Khamois*, conto que trata da imortalidade da alma. É a história do filho do faraó, Satni Khamois, que tinha por paixão ler as escrituras sagradas da Casa da Vida. Dele se dizia que “*era um mago que*

²⁷ Paul Johnson explica que houve contato por parte dos escritores do Antigo Testamento com a literatura egípcia, por isso reconhece que em muitas passagens bíblicas existe uma intertextualidade com contos egípcios – como, por exemplo, na lenda A Esposa de Purifar, na história O Mau Rico e em O Pobre Lázaro, que posteriormente foram narradas por Jesus como parábolas; as três foram extraídas de uma antiga história egípcia chamada *Conto de Khamuese*. O contato entre a Bíblia e os textos egípcios respondia aos interesses literários que os hebreus (e também os assírios) tinham nas obras egípcias. Ver. Paul Johnson. Op. Cit., p. 271.

²⁸ As primeiras palavras cruzadas da história se encontraram na estela da tumba de um sumo sacerdote de Amon, na época do reinado de Ramsés II. Ver Paul Johnson. Op. Cit., pp. 266-267.

²⁹ O hermeneuta era o sacerdote discípulo de Hermes, isto é, discípulo do deus Thot. A hermenêutica nasceu como uma ciência, como um trabalho de pesquisa dos sacerdotes egípcios para desvendar os mistérios do deus da Palavra, que compôs o *Livro dos Mortos*, o *Livro das Pirâmides* e o *Livro dos Sarcófagos*.

não tinha igual nas terras do Egito”. Certo dia um velho falou que tinha um livro escrito pela própria mão de Thot, que continha duas fórmulas: “*Se recitas a primeira encantarás o céu, a Terra, o inferno, as montanhas, as águas (...). Se lês a segunda fórmula, aos estares no túmulo, terás a forma que tinhas na Terra, verás o sol a erguer-se no céu, o seu cortejo de deuses...*”³⁰

O livro estava escondido em uma necrópole, no túmulo de um filho do faraó. Satni desceu ao túmulo e encontrou o livro mágico. A luz surgiu de seu interior – pois para os egípcios o livro era luz –, e junto dele apareceram as almas do filho do faraó, Neferkaptah, e sua mãe. Estas almas, como protetoras do livro, tentaram convencer Satni a não retirá-lo do lugar, pois nele se encontrava a origem de muitas infelicidades. O livro, que guardava os segredos da imortalidade, havia estado oculto no rio, dentro de um cofre de ferro que, por sua vez, estava num cofre de bronze. Este ficava dentro de um cofre de madeira de palmeira, que estava em um cofre de prata, dentro, finalmente, de um cofre de ouro. Neferkaptah tinha encontrado os cofres, mas teve de lutar contra todos os répteis que o protegiam. Venceu todos os guardiões e conseguiu se apoderar do livro. No entanto, não fez bom uso das magias descritas nele: fabricou 70 bonecos aos quais deu vida e fala. O deus Thot ficou indignado com sua irresponsabilidade, queixando-se ante Rá. O deus-Sol enfeitiçou o mago Neferkaptah, produzindo-lhe enorme infelicidade; sua esposa e seu filho morreram afogados e antes de o mago também morrer, fixou o livro no próprio peito. Neferkaptah contou essa sua história para Satni, mas este, ignorando as advertências, quis que o mago apostasse com ele o livro em um jogo de xadrez. Satni perdeu, mas ainda assim quis ter o livro proibido. Neferkaptah, então, o condenou. Satni foi enfeitiçado por uma mulher, depois matou os próprios filhos para poder dormir com ela. Foi nesse ato irracional que Satni acordou do terrível pesadelo que tinham sido essas vivências; descobriu que seus filhos estavam vivos e compreendeu que se tratara de um encantamento feito por Neferkaptah durante o sono – encantamento necessário para ele ver que, se o livro estava oculto, era porque assim queria o deus Thot. Satni compreendeu também que a alma de Neferkaptah precisava de rituais fúnebres para pagar sua ofensa ante os deuses; para que o mago, sua esposa e seu filho pudessem descansar em paz.

³⁰ Ver: Christian Jacq. Op. Cit., p. 115.

Neste conto revela-se a relação estreita que existe entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, por isso os egípcios acreditavam que a vida, na verdade, era uma só. O que mudava era apenas o estado em que a alma vivia.

As necrópoles, portanto, eram lugares sagrados onde as almas moravam uma vez que deixavam seus corpos materiais, para viver apenas em corpos sutis. Eram as moradas dos que tinham alcançado a imortalidade.

Necrópoles Profanas e Assassinas: Nínive e Paris

Segundo o historiador Wolf Schneider, Nínive foi uma das metrópoles mais difíceis de conhecer, porque ela deixou de existir antes das expedições de Heródoto, mas ainda assim ele conseguiu fazer um panorama eloqüente desta cidade. Os sanguinários reis assírios, com sua opulência e arrogância, destruíram muitas cidades rivais e atraíram todo o ódio do Oriente, o que acabou por eliminar da face da terra essa cidade assassina.³¹

Considerada a maior aglomeração humana do mundo, Nínive tinha obsessão pelo luxo. Seus palácios, todos enfeitados de ouro, evidenciavam esse desmedido afã por emular a luminosidade do sol. Schneider explica que o rei Senaqueribe ergueu seu próprio palácio sobre uma colina ao lado do Rio Tigre, mas, não satisfeito com a altura, mandou construir uma base de tijolos, alcançando mais 12 metros de altura. Diz Senaqueribe: “*Transformei toda a cidade em um local brilhante como o sol.*”³² Ainda no século VII a.C., seu neto Assurbanipal construiu um palácio mais resplandecente, contendo a maior biblioteca existente de placas de argila. Os restos encontrados dessas placas têm sido a principal fonte de informação sobre história e literatura do Antigo Oriente.

A arte dos reis assírios demonstrava sua convicção no uso desmedido da força. Os reis de Nínive queriam mostrar ao mundo que eram os mais poderosos – e os mais ferozes. Os relevos eram a característica principal dessa arte bélica, enfeitando, com o ouro e as estátuas de animais ferozes, os palácios suntuosos. A vida cotidiana praticamente não estava retratada nos quadros dos relevos, apenas as cenas de guerras sangrentas. A arte evidenciava que Nínive era uma metrópole nascida somente para

³¹ Wolf Schneider. Op. Cit., p. 71.

³² Ibidem.

fazer guerras e matar. Um segundo motivo artístico era a caça, considerada o passatempo dos reis. Os relevos mostravam sempre a agonia dos animais caçados, como se os monarcas encontrassem na observação dessas cenas cruentas o deleite estético para sua fúria contra tudo aquilo que não fosse de Nínive.

Os relevos mostravam sempre esse culto ao horror, à agonia, principalmente humana, produzida pelas guerras. O historiador alemão explica: “Vemos os exércitos de Senaqueribe, Assaradão e Assurbanipal atravessando matas e pantanais, cruzando rios e montanhas, vemos o acampamento militar, com a barraca real, em frente à cidade que devia ser conquistada e destruída, vemos o ataque da infantaria e das tropas montadas em cavalos e camelos; escadas de assalto são encostadas às muralhas (...), os cadáveres se amontoam, cabeças sangrentas rolam pelo chão, um escrevente de barbas, sentado em frente a uma placa, nela vai registrando o número de cabeças cortadas.”³³ Os que sobrevivem ao primeiro massacre são torturados até morrer.

No século VII, o profeta de Nínive, Nahum, afirmou que a cidade floresceu multiplicando seus negócios “mais do que as estrelas do céu”. Nínive floresceu à custa de outras cidades, as devastadas, as assassinadas pela metrópole assíria. Nínive não queria ter nenhuma concorrência, ela era a única que devia existir no mundo. Por isso, assim que Senaqueribe soube da perigosa Babilônia, que ameaçava seu poderio, alistou seus soldados e arrasou a cidade rival. Em 689 a.C., Babilônia se converteu em um deserto. Vinte e seis anos mais tarde, seu neto Assurbanipal acabou com Tebas. Os assírios arrasaram com todas as cidades ao redor de Nínive e com as metrópoles que podiam opacar o brilho de seus palácios áureos.

A cidade assassina realizava seu trabalho destruidor com uma perfeição só alcançada novamente pelas hordas mongóis de Gengis Khan. Compreende-se que nômades odeiem todas as cidades. Hunos, mongóis e tártaros as destruíram onde puderam. Os assírios, porém, nos mostram que também um povo de vida sedentária com cidades próprias pode inclinar-se ao ódio às cidades, isto é, às cidades dos outros.³⁴

Durante 80 anos, Nínive se encarregou de arruinar grande parte do Antigo Oriente e parte do Ocidente, mas seu fim já estava selado. As palavras de dois profetas da cidade assíria davam sua sentença: “*Ai da cidade ensangüentada, que está toda cheia de mentiras e de rapina! Não se aparta dela o roubo*”, disse Nahum. “*Ai daquele que*

³³ Wolf Schneider. Op. Cit., p. 72.

³⁴ Ibidem, p. 73.

edifica a cidade com sangue e que funda a cidade com iniquidade!”, acrescentou Habacuc – o mal que Nínive produz no mundo seria devolvido com maior força para nunca mais se erguer.³⁵

Os medas avançaram sobre a Assíria e acabaram com suas cidades. Assur, a capital, foi saqueada e destruída; Nínive, a cidade dos reis, teve o mesmo destino das cidades que assassinou: seus habitantes foram massacrados e ela foi incendiada; tudo que ali existia foi devorado pelo fogo e não houve perdão para quem fez tanto mal. O profeta Nahum havia vislumbrado o fim da faustosa Nínive: “*Não há cura para tua quebraçura, a tua ferida é dolorosa; todos os que ouvirem a tua fama baterão palmas sobre ti; pois sobre quem não passou continuamente a tua malícia?*”³⁶

A Babilônia do poderoso Nabucodonosor terminou por destruir a lembrança de Nínive. Para vingar o que Senaqueribe fez com sua metrópole, Nabucodonosor transformou em deserto o esplendor da cidade monarca assíria. E tal foi a destruição da cidade que, pouco tempo depois, as areias cobriram por completo o pouco que restou dela. Sua localização ficou em completo esquecimento – e desconhecimento – até 1846, quando o inglês Henry Layard descobriu os restos da cidade assassina em Mossul. Assim foi desenterrada aquela que devastara a maioria das cidades do orbe durante o século VII a.C., pois apenas ela devia brilhar: “*Sou eu, e nenhuma outra mais.*”³⁷

Publicada, primeiramente em oito fascículos, no *All the Year Round*, a partir de abril de 1859, a obra *Um Conto de Duas Cidades*, do escritor inglês Charles Dickens, observa a condição de sofrimento a que o povo francês se via relegado antes da Revolução Francesa e como continuou a agonia depois do regime de terror dos jacobinos. O autor revela que seu romance foi uma forma de “*compreender esse terrível passado histórico*”³⁸ que banhou de sangue a pátria francesa. Na verdade, esse sangue já estava sendo derramado muito tempo antes da Revolução, pois Dickens percebeu que o abuso de poder, as iniquidades e injustiças dos ricos contra os pobres haviam alcançado um ponto de ebulição, que o movimento social, o maior visto até então, não podia ser detido por nenhuma força militar. Neste estudo das necrópoles queremos mostrar apenas uma passagem específica deste romance de Dickens, para demonstrar como, momentos antes da Revolução, as cidades francesas já alcançavam níveis absurdos de

³⁵ Ibidem.

³⁶ Wolf Schneider. Op. Cit., p. 73.

³⁷ Ibidem, p. 75.

³⁸ Ibidem, p. 11.

assassinatos e matanças, que eclodiram em um ódio visceral por parte do povo em relação a tudo aquilo que fosse considerado o mundo dos ricos. Por isso, as outrora cidades campestres e as cidades capitalinas se transformaram em lugares inóspitos e desenganados, pois tinham se convertidos em necrópoles, nas quais seus habitantes estavam condenados à morte, fossem eles pobres, aristocratas ou ricos. A destruição era o denominador comum desse tempo, em que toda cidade, especialmente à noite, ocultava seu próprio segredo, “*alguma coisa de horror, até mesmo de Morte*”.³⁹

Dickens mostra o presságio do fim ao descrever como um tonel de vinho se quebra numa rua dos subúrbios de Paris, deixando tudo manchado: “*O vinho era tinto, (...) tingiu muitas mãos, e muitos rostos, e muitos pés descalços (...). Aqueles que se haviam atirado com avidez às aduelas do barril adquiriram nódoas vermelhas como sangue ao redor da boca. E um rapaz muito alto, brincalhão, e muito manchado, (...) mergulhou o dedo na lama tingida de vinho e garatujou num muro: “SANGUE”. Aproximava-se o tempo em que também essa espécie de vinho se derramaria pelas pedras da rua, e seu corante tingiria de vermelho muitos dos que ali se encontravam.*”⁴⁰

O sangue, na verdade, já era bastante derramado, pois existia uma política de Estado para acabar com a vida daqueles que não se ajustavam às regras da aristocracia. As ruas das sujas cidades nos subúrbios da arrogante Paris eram as testemunhas da miséria humana, da fome que tinha cara de pesadelo eterno, mas os bem-nascidos aristocratas parisienses não tinham como ver essa realidade. Estes estavam crentes de que cada qual tinha o que era seu por direito. O direito estava selado desde o berço, ninguém mudaria essa tradição, esse *ancien régime*, muito menos os que levavam impregnado no rosto o abuso e o abandono da sociedade, que sugava – na desmedida cobrança dos impostos – o pouco ganha-pão desses desprotegidos e isentava os vãos nobres e os cobiçosos do clero.

Dickens não poupou esforços para mostrar que os vícios da monarquia e seu séquito de sanguessugas da Corte, como o *Monseigneur*, um dos homens mais influentes e poderosos da sociedade parisiense, foram os detonadores do levantamento popular em 1789. O *Monseigneur*, a excelência que dava quinzenalmente uma grandiosa festa em seu palácio de Paris, com os impostos recolhidos dos bairros pobres, via em todo o restante da humanidade uma fonte de serviços para seu próprio benefício.

³⁹ Charles Dickens. *Um Conto de Duas Cidades*. Trad. Sandra Luiza Couto. São Paulo: Nova Cultural, 2002, pp. 24-25.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 44-45.

*Um laçao levou a chocolateira até a sagrada presença. O segundo moeu e espumou o chocolate (...). O terceiro apresentou o guardanapo favorito e o quarto encheu a xícara. Seria impossível, para sua excelência, dispensar qualquer dos laçaios que serviam chocolate sem perder sua elevada posição sob o céu. Grande teria sido a mácula em seu brasão se seu chocolate fosse ignobilmente servido por apenas três homens. Só dois, então, e ele morreria.*⁴¹

A ironia severa de Dickens desvenda como o nobre interesse do *Monseigneur* pela pátria era apenas para encher seus cofres. *Monseigneur* estava ciente de que os interesses do povo deviam seguir seu “curso natural”, ou seja, em direção do enriquecimento dos aristocratas, pois o mundo estava feito para seu bem-estar, para o bem-estar de todos os nobres da França de Luís XVI. E ele achava que existia para seu benefício não apenas o povo, mas também a cidade de ruas estreitas, pois por onde ele e sua carruagem furiosa transitavam, qualquer possível obstáculo devia ser destruído.

Quando entrava em seu veículo, os cocheiros eram obrigados a explorar o máximo que podiam os cavalos, sem importar o que eles pisoteassem. Se alguém por acaso fosse ferido pela carruagem, não era culpa de *Monseigneur*, mas do pobre que não teve tempo nem forças para escapar das embestadas da carruagem mortífera.

*Seu cocheiro conduzia os animais como se perseguisse um inimigo, e a sua furiosa negligência não produzia nenhuma reação na face, ou nos lábios, do homem. Queixas por vezes se faziam ouvir, mesmo naquela cidade surda e naquela época emudecida, quanto ao estilo feroz de conduzir os coches dos patrícios, que, naquelas ruas estreitas e sem passeio, colocavam em risco e mutilavam a plebe de maneira bárbara. (...) a carruagem arremeteu pelas ruas e precipitou-se pelas esquinas, provocando gritos nas mulheres à sua frente e obrigando os homens a se chocarem na pressa de sair e de tirar as crianças do caminho.*⁴²

Mas ninguém ligava para a sorte desses desfavorecidos, que nem calçadas tinham para caminhar, sendo alvos fáceis desses coches enlouquecidos. Uma prova mais da desumanidade que habitava entre os nobres parisienses, que ficavam indiferentes ante um miserável atropelado ou um morto. No entanto, o mundo estava mudando, sem que os *Monseigneurs* da vida percebessem.

⁴¹ Charles Dickens. Op. Cit., pp. 127-128.

⁴² Ibidem, p. 134.

Dickens mostra isso ao narrar um contratempo envolvendo a carruagem de Sua Excelência: uma das rodas saiu do eixo e a máquina mortífera parou no subúrbio dos esquecidos – se não fosse pela roda, nem teria se detido. O Cocheiro desceu rapidamente para solucionar o problema, mas aí viu que os esquecidos tinham rodeado o coche: “*Um homem alto, com um gorro na cabeça, havia retirado de sob as patas dos cavalos uma espécie de embrulho (...): Era uma criança.*”⁴³ A indignação tomou conta desses “*ratos saídos do esgoto*”,⁴⁴ mas era uma indignação muda, não havia palavras que pudessem expressar o horror da injustiça. Eles não tinham voz, estavam emudecidos pelo bramar de Sua Excelência contra eles: “*Espanta-me que vocês do povo não saibam tomar conta de vocês mesmos e de suas crianças. Há sempre um de vocês no caminho. Quantos danos têm causado a meus cavalos.*”⁴⁵ Sem nenhum remorso, esse defensor da pátria não hesitou em dizer para si mesmo: “*De bom grado eu passaria por cima de qualquer um [desses pobres] e os exterminaria da face da Terra.*”⁴⁶

O escritor inglês via Londres e Paris como cidades que amparavam a morte, com suas severas leis que, em vez de velar por todos os cidadãos, garantiam apenas os benefícios da aristocracia, enquanto eram aplicadas com rigor contra o chamado Terceiro Estado, constituído principalmente por camponeses, artesãos e sem-terra. Os mais desprotegidos eram os mais violentados pelo Estado. As políticas internas, o excesso de impostos, a punição sem misericórdia, faziam do cidadão pobre um culpado *a priori* dessas sociedades protetoras dos chamados “homens de bem”: clérigos enriquecidos, senhores de estirpe, aristocratas sem nome, que se valiam apenas de títulos para impor sua autoridade e hierarquia ante a plebe, e burocratas amantes do dinheiro. Esses “homens de bem”, defensores da pátria, eram os verdugos do povo. Para um pobre que cometia um delito não bastava a morte como punição, mas também a humilhação, a tortura, para demonstrar ao povo o que acontecia se não se respeitavam as leis da sociedade.⁴⁷ Essa era principalmente a realidade de Paris, uma necrópole assassina dos próprios habitantes comuns, considerados uma escória impossível de agüentar, que apenas pelos impostos que pagavam tinham algum valor.

⁴³ Charles Dickens. Op. Cit., pp. 133-134.

⁴⁴ Ibidem, p. 134.

⁴⁵ Ibidem, p. 135.

⁴⁶ Ibidem, p. 136.

⁴⁷ Dickens refletiu sobre o horror das sentenças: “*É terrível que a lei corte um homem em pedaços (...). Já é bem ruim que o mate, mas é terrível cortá-lo em pedaços.*” Ibidem, p. 77.

2.- *Feliz Ano Novo: A Narrativa da Necrópole Carioca*

Esse era o olhar crítico de Dickens ante um período histórico que considerava desumanizado e desapiedado. Mais de um século depois da publicação de *Um Conto de Duas Cidades*, um escritor brasileiro retomou esse olhar e o transportou à modernidade de uma cidade complexa como o Rio de Janeiro.

Rubem Fonseca surpreendeu a república das letras com 12 contos sob o nome de *Feliz Ano Novo*: retrato da sociedade carioca dos anos 70. Foi tal o choque, o espanto que causou com sua visão aguda, que o texto, pouco tempo depois de publicado, foi censurado pelo regime militar e teve de ser retirado de circulação em 1977. O livro foi proibido sob a alegação de fazer apologia da violência e conter cenas atentatórias à moral e aos bons costumes⁴⁸. Mas o principal motivo da proibição, segundo o professor Afonso Arinos de Melo Franco, foi o espelho que fez Fonseca da sociedade: “Sempre existiu tendência repressiva contra as obras de arte que espelham a realidade social. Assim, os problemas sociais são atacados na sua expressão artística e não na suas causas efetivas.”⁴⁹

A proibição gerou uma moléstia nacional, porque Fonseca, não sendo de esquerda, via como sua obra ficcional, mais crítica, estava sendo confiscada das livrarias e da editora. Fonseca, um criador sem engajamento político, estava sendo questionado por um regime que ninguém podia sequer questionar.

Por convicção, por teimosia ou por acreditar na justiça, Rubem Fonseca não descansou enquanto não ganhou a disputa com a censura. Acudiu aos tribunais e iniciou um processo judicial a favor de *Feliz Ano Novo*. Depois de 12 anos de processo, o livro foi liberado, fato inédito no histórico da Justiça brasileira: pela primeira vez uma obra ficcional ganhava de uma sentença real, abalada pelo poder de *facto*. “Foi uma decisão histórica para a defesa do direito de expressão artística neste país”, disse o jornalista e crítico literário Mário Pontes.⁵⁰

Não apenas se fez justiça com *Feliz Ano Novo*, e em relação ao direito de expressão, mas também quanto à qualidade de Fonseca como escritor. De “escritor proibido”, ele se transformou em escritor do povo, em um emblema da liberdade, de

⁴⁸ Cfr. Benício Medeiros. “Livro traz perfil literário de Rubem Fonseca: Dionísio da Silva analisa obras do escritor em ‘Rubem Fonseca, Proibido e Consagrado’”. In: O Caderno 2: O Estado de São Paulo, 1 de março de 1997.

⁴⁹ Ver: Afonso Arinos de Melo Franco. “O Ano Negro de *Feliz Ano Novo*”. In: Jornal do Brasil, 19 de janeiro de 1977.

⁵⁰ Mário Pontes. “Rubem Fonseca na Plenitude”. In: Jornal da Tarde, 7 de janeiro de 1995.

merecido reconhecimento popular.⁵¹ Aproveitando esse novo impulso, Rubem Fonseca decidiu aprofundar-se no gênero do romance policial, pelo qual se tornou mais conhecido, mas para alguns eruditos sua verdadeira plenitude ainda estaria na criação dos contos críticos da sociedade. Pois Rubem Fonseca conseguiu dar uma “densidade filosófica aos seus contos e flunar pelas avenidas universais da literatura, sem, contudo, dispensar-se dos passeios noturnos pelas inconfundíveis ruas do Rio de Janeiro”.⁵²

Feliz Ano Novo representa o universo do cinismo; da hipocrisia social, que põe em um mesmo nível de ação tanto os ricos quanto os pobres. Todos os protótipos da narrativa de Fonseca apresentam esse lado falso e ao mesmo tempo perverso que reflete a sociedade industrializada e desumanizada percebida pelo autor. Seus personagens são produto do vazio da tecnologização dos homens, onde cada um não apenas vela por sua individualidade, mas também pelo fim das individualidades alheias. Referindo-se a sua narrativa, Fonseca declarou: “Eu apenas medi a violência. Digamos que criei uma escala *Richter* para o crime.”⁵³

No primeiro conto, que dá título ao livro, seus protagonistas são os chamados “desclassificados da sociedade”, que não duvidam em acabar com a festa de ano novo de uns milionários escolhidos ao azar para assaltá-los. Um deles, Pereba, declara, antes do assalto: “*Eu queria ser rico, sair desta merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.*”⁵⁴

É tal a brutalidade do texto que o autor consegue criar uma atmosfera nauseabunda, o leitor fica preso às cenas de violência e sordidez, pois ele também acaba sendo atingido pelas ações escatológicas dos ladrões, que, não satisfeitos em assaltar os “favorecidos da sociedade”, acabam também descontando neles toda a raiva acumulada por anos de frustrações. A selvageria do narrador-personagem fica em evidência quando sobe ao quarto da dona da casa, que jazia morta – Pereba a liquidara minutos antes – ao lado de outro cadáver feminino. Ele começou a confiscar as jóias dessas mulheres, e relatou com cinismo: “*Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía.*

⁵¹ Esse reconhecimento popular foi dado graças à censura, porque a “censura era uma burrice”, explicou o escritor Guilherme Figueiredo: em última análise, “servia para aumentar as vendas, por baixo do pano, do livro censurado, e foi exatamente o que aconteceu com *Feliz Ano Novo*”. Ver: Benício Medeiros. Op. Cit., s/p.

⁵² Mário Pontes. Op. Cit., s/p.

⁵³ Entrevista de Rubem Fonseca. In: Zuenir Ventura. “O Inventor das Palavras”. Revista IstoÉ, 7 de dezembro de 1983.

⁵⁴ Rubem Fonseca. *Feliz Ano Novo*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 14.

Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha.”⁵⁵ O narrador, ainda revoltado pelo excesso de vida, pelo excesso de luxo e pelo excesso das oportunidades desses ricos, observava admirado a riqueza do quarto, o banheiro ainda perfumado – ele, que sempre teve de aturar banheiros fedorentos, estava em um resplandecente, como de revista, como de novela –, mas ainda havia um elemento que liberaria sua *hybris*: a cama da dona da casa. Uma cama excessivamente perfeita; macia, confortável. Ele, por certo, nunca tinha estado em uma casa igual, menos em uma cama igual. Sua raiva grotesca explodiu ante os excessos que pareciam insultá-lo: “*Voltei para o quarto (...), arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci.*”⁵⁶

Para o crítico Dionísio da Silva, o anti-herói Pereba encarna o paradigma dos excluídos da sociedade, que se caracterizam por um aspecto físico inconfundível. Esses “Perebas” da narrativa de Fonseca “não têm dentes, são pretos e pobres”.⁵⁷ Uma trindade profana que se torna a sina da marginalização. “Quem é preto, pobre e sem dentes é também um carente absoluto: tem fome, é doente, mora em barracos, sem as mínimas condições higiênicas, é analfabeto e – traço indispensável – é um insatisfeito sexualmente *ad aeternum*”.⁵⁸ São eles, os que vivem na periferia, os que conformam o epíteto de “povo brasileiro”.⁵⁹

Pereba e o narrador-personagem não se conformam apenas com o roubo, eles deixam correr solta a *hybris* acumulada. Além de Pereba ter violado e assassinado a dona da casa, o insaciável bando termina matando todos esses nobres milionários; nenhum deles devia ficar para contar a história, pois desta vez os que contariam o ocorrido nessa noite de *réveillon* seriam os que não possuem voz. Mas, tal como os reis de Nínive, os bandidos tinham de satisfazer completamente seus desejos bestiais, provocando mortes sangrentas, humilhantes, brutais. Essas mortes mostram não apenas a brutalidade dos personagens, mas também o nível de violência a que chegou a sociedade contemporânea. Matar se transforma, além de um meio para conseguir os bens materiais, em um passatempo do qual os criminosos se orgulham: “*Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou*

⁵⁵ *Feliz Ano Novo*, p. 18.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Dionísio da Silva. *O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983, p. 32.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 35.

*o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.”*⁶⁰

A violência narrada não se limita às ações dos personagens, como nos adverte Vera Lúcia Follain de Figueiredo; ela é consequência de uma violência do mercado, em que o desejo do consumo e o próprio consumo se transformam na cilada dos habitantes da cidade, impelidos a possuir tudo aquilo que o bombardeio publicitário dos *mass media* oferece⁶¹. Vera L. de Figueiredo ainda aponta que a violência da obra de Fonseca está associada à linguagem da sociedade moderna tardia, que sempre impõe um ponto de vista, anulando a multiplicidade de outros prismas, de outros discursos. O discurso da cidade se torna opressor e monopólico, existe apenas o discurso oficial da cultura de consumo, que entra na vida das pessoas, através da mídia, estabelecendo valores, modelos de conduta e “redefinindo inclusive a base das relações afetivas”⁶². No início do conto, Pereba e seus comparsas assistem televisão. “Um mundo encantado de festas de fim de ano maravilhosas surge aos olhos dos que não têm o que comer”, explica Figueiredo. “O assalto que realizarão na casa dos grã-finos será, de certo modo, uma resposta a uma agressão primeira. (...) As imagens da onipresente televisão afirmam a todo instante que a felicidade está na aquisição de bens e reforçam o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos.”⁶³

A violência latente, refletida nos assassinatos dos bandidos, não apenas atingem os milionários, mas também ao leitor, única testemunha dessa noite de horror, que vai lendo, atônito, nas páginas do conto, como um a um dos convidados vão sendo eliminados da história, apenas restam para contá-la o narrador, e suas comparsas, que, festejando os achados valiosos, ergue seu copo para desejar a Pereba e Zequinha: “[Que] o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo.”⁶⁴

Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo o que se torna impactante neste conto é o recorte que faz da realidade narrada, “a partir do ângulo de visão de quem “fotografa” a cena narrada. A violência do conto está em nos fazer olhar a cena do ponto de vista do Outro (...). O que agride o leitor de ‘Feliz Ano Novo’, é, então, ter de olhar a realidade pelo enquadramento que o Outro lhe imprimiu, ao mesmo tempo em que se sente

⁶⁰ “Feliz Ano Novo”, p. 19.

⁶¹ Vera Lúcia Follain de Figueiredo. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 42.

⁶² Ibidem, p. 36.

⁶³ Ibidem, pp. 36, 42-43.

⁶⁴ “Feliz Ano Novo”, p. 21.

completamente impotente, porque nela, na cena, nada pode recusar ou transformar, como não pode transformar a realidade a que ela se reporta.”⁶⁵

Em “Feliz Ano Novo”, Fonseca aborda a tese do fracasso das sociedades modernas, que intensificam as diferenças de classes, sobretudo no Rio, que ainda conserva os vícios herdados da Corte. Os ricos não se conformam apenas em ser ricos, lutam ainda para manter a exclusividade desse *status quo*, que só convém a eles, e os demais não importam. Mas os *outros* não pretendem ficar de braços cruzados, e é isso o que o autor quer retratar, essa raiva acumulada há muito tempo, tal como a raiva dos franceses exilados dentro de sua própria pátria, que se levantaram em 14 de julho de 1789. Essa raiva que explode na noite de Ano Novo – que sempre foi um privilégio dos ricos. Mas desta vez, no Ano Novo relatado por Fonseca, a noite é de festa apenas para os “desfavorecidos de sempre”, que conseguiram invadir o mundo proibido da riqueza e pô-la em xeque com sua selvageria. É o troco que eles dão a uma sociedade fechada, cruel e excludente. Mas, ao mesmo tempo, é a comprovação de um pensamento de Victor Hugo, que afirmou: “*No oprimido de ontem, o opressor de amanhã.*”⁶⁶ Esses oprimidos não duvidaram em oprimir assim que tiveram oportunidade, fortalecendo o círculo vicioso da desumanização das sociedades regidas pelo interesse de acumular riqueza e poder.⁶⁷

Para Malcolm Silverman, esse universo de Fonseca encerra a desesperada alienação do homem urbano, que se desintegra entre o conflito de classes, a violência e a hipocrisia social⁶⁸ da burguesia.

No conto “Abril, No Rio, Em 1970” podemos perceber o desejo dos que aspiram a chegar às grandes cidades, e dos que, morando na sarjeta, sonham e lutam para conseguir outro *status* de vida. Fonseca narra aqui as misérias dos homens simples que pretendem conquistar fama e dinheiro para sobreviver, jogando futebol em times

⁶⁵ Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Op. Cit., p. 32.

⁶⁶ Cit. In: Jean Baudrillard e Edgar Morin. *A Violência do Mundo*. Trad. Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Anima Editora, 2004, p.17.

⁶⁷ Antonio Candido ao analisar *Memórias de um Sargento de Milícias* assinala que no romance o autor “cria um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão (...). O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia”. O mesmo acontece com os personagens no conto “Feliz Ano Novo”, eles agem sem nenhum remorso pelas suas ações violentas e degradantes, eles se comportam como se a punição não existisse para eles, e é isso o que retrata Fonseca, punição e remorso não cabem na sociedade do Rio moderna, onde cada um age segundo seu instinto, voltado para uma brutalidade insaciável. Ver: Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 47-48.

⁶⁸ Malcolm Silverman. “A Sátira na Ficção de Rubem Fonseca”. In: *Moderna Ficção Brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 263.

inferiores, à espera de que alguém das altas esferas do esporte aprecie seus talentos ocultos e lhes dê uma chance. Eles sonham em jogar nos grandes times para depois chegar à seleção e sair para sempre da pobreza. “*Eu era órfão – diz o narrador –, minha mãe morreu quando eu nasci, meu pai era pobre, morreu logo depois, me deixando na pior, só podia acabar mesmo contínuo, ignorante, pé rapado.*”⁶⁹

Mas em pouco tempo esse ‘pé rapado’ descobriu que seu sonho podia, sim, virar realidade. Na partida de domingo, um empresário importante iria vê-lo jogar. Para isso treinaria bastante, ele tinha de alcançar seu sonho. Pouco tempo depois, esse sonho cresceu, agora não era apenas chegar às grandes cidades e jogar com os craques, e sim ter uma mulher grã-fina, como as que viu no treino do clube. “*Tinha um gramado que não acabava mais e umas mulheres diferentes da Nely, minha garota. (...) Acho que elas não andavam pelas ruas da cidade, andavam a cavalo ali, escondidas, só os bacanas viam. Aquilo é que era vida (...). [Pensei:] não eram as roupas, eram os cabelos e o cheiro, essa era a diferença entre a Nely e as moças que andavam a cavalo (...). Eram os cabelos e o cheiro e as roupas, puxa vida, eu queria ter uma mulher daquelas, mas o cara para ter uma mulher daquelas tinha que ser no mínimo da seleção.*”⁷⁰ O objetivo já não era apenas sair do buraco, mas ter uma mulher “civilizada” que cheirasse bem, não como as mulheres que ele conhecia.

O protagonista, Zé, apenas se deixava levar pelos sonhos diurnos que sua mente gerava. Esta era sua única ferramenta para agüentar sua infelicidade. Tinha de jogar bem para ter uma chance no clube Madureira, essa seria sua escapatória da miséria. “*Fiquei um tempo enorme acordado (...), pensando na chance, mas sem conseguir imaginar a coisa acontecendo, as jogadas sensacionais, o povo gritando gol. Se me chamassem eu treinava em qualquer time, do Rio, Belo Horizonte, topava o interior de São Paulo, Bahia, qualquer lugar; eu queria uma chance.*”⁷¹

Mas Zé viu seu sonho ir embora quando o time adversário venceu – o goleador inimigo levava sua chance de glória.

Existe um determinismo na visão de Fonseca que acaba por arruinar os sonhos dos que mal chegam a ter possibilidades de subir na vida. Trata-se de um pessimismo latente em relação às sociedades industrializadas, que na percepção do autor não geram possibilidades reais de melhora para as pessoas comuns. Quanto mais tecnológicas e

⁶⁹ “Abril, No Rio, Em 1970”, p. 46.

⁷⁰ Ibidem, p. 45.

⁷¹ Ibidem, p. 47.

comerciais as sociedades, mais miséria e falta de oportunidades para os que não podem satisfazer as exigências do mercado. *“A única vez que treinei num time profissional foi no São Cristóvão, num dia de chuva, o campo estava um lamaçal. Quem já viu apoiador render na lama? Joguei dez minutos, dez minutos, tinha um monte de sujeitos esperando a vez na fila, só pro meio campo, todos na mesma aflição que eu.”*⁷²

Fonseca não poderia sequer deixar passar uma luz de esperança, pois compreende que o determinismo das sociedades desumanizadas é mais forte, e o Rio não é exceção. A Cidade Maravilhosa é maravilhosa apenas para os que lucram com a diferença de classes, para os que precisam de serviços o tempo todo e podem pagar por isso, em mordomias palacianas difíceis de apagar – o vício que carcome as oportunidades de igualdade, liberdade e fraternidade sonhadas pela classe chamada baixa, pelo Terceiro Estado. No Rio de Fonseca existem os patrões e os empregados. E quem não chega a ser empregado está fora da aura mágica do dinheiro e do poder.

O que resta para as pessoas como Zé é apenas caminhar sem rumo pela vida, alimentando um sonho que nunca vai se concretizar, mas será seu alimento para continuar vivo nesse mundo abandonado pelo progresso. *“Começava a escurecer. Na sombra da tarde o campo ficava ainda mais feio. Eu estava sozinho (...). Fui andando, passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar ali a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem voltar, sem saber para onde ir.”*⁷³

Dando seqüência à morte de oportunidades dos menos favorecidos na necrópole carioca, o conto “Botando pra Quebrar” mostra a difícil situação de um ex-presidiário que pretende reinserir-se na sociedade. É um depoimento que avalia as condições de fragilidade em que vivem os que passaram algum tempo no “xadrez” e ficaram, por isso, marcados ante os homens livres, os que habitam fora das grades. Trata-se de uma denúncia social da falta de oportunidades que caracteriza a sociedade industrializada. *“Eu estava meio fudidão sem arranjar emprego (...), ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida (...). Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesses lugares que sempre dão para descolar algum, fui de porta em porta me oferecendo de faxineiro, mas tudo mundo escabreado pedindo referências, e referências*

⁷² “Abril, No Rio, Em 1970”, p. 47.

⁷³ Ibidem, p. 49.

*eu só tinha do diretor do presídio. A situação estava ruça, e eu quase entrando em parafuso.”*⁷⁴

Trata-se de uma análise sociológica da sobrevivência, da discriminação, dos relacionamentos conflitivos: “[Eu estava] *aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava para ela e a filha (...). Ela me pedia permissão para procurar um outro homem, um trabalhador que ajudasse ela. Eu passava os dias fora, com vergonha de ver ela suando sem parar na máquina de costura e eu sem dinheiro.*”⁷⁵

Quando o ex-presidiário consegue por fim um emprego, sua companheira já tinha arranjado um parceiro mais estável, mais seguro economicamente e com fortes probabilidades de virar seu marido. “*Fui correndo pra casa para dar a boa notícia para Mariazinha e ela nem me deixou falar, foi logo contando que tinha encontrado (...) um sujeito decente e trabalhador (...). Senti um vazio por dentro, e Mariazinha disse, pois é, com o seu passado você nunca vai arranjar um emprego (...). Mariazinha estava com o cabelo preso e com um vestido que eu gostava e me deu uma dor no coração quando apertei a mão dela, mas eu só disse adeus.*”⁷⁶

A discriminação não prejudica apenas os que estiveram em prisão, mas também todos aqueles que não se encaixem nos padrões da “civilização carioca”, que os contos de Fonseca transformam num paradigma da alienada civilização universal. O ex-presidiário, ciente de sua condição de excluído, não faz mais do que analisar a fauna poderosa que comanda a cidade e que determina as possibilidades de emprego, de subsistência, de entrar no jogo do mercado.

A partir do microcosmo de seu emprego como segurança de uma boate, o ex-presidiário descobre que as regras desse mercado são sempre excludentes. O dono da boate encomendou-lhe a sagrada missão de resguardar a tranquilidade dos fregueses e a harmonia do lugar, para isso ficaria de plantão na porta, evitando a entrada de certas pessoas nocivas como “*bicha louca, crioulo e traficante*”.⁷⁷ O trabalho de segurança lhe permitia ainda refletir sobre as pessoas que entravam no lugar, a maioria dava a impressão de muita riqueza, fato que o fez pensar que a riqueza não era honesta, pois ninguém ficaria tão rico assim ganhando um salário honesto: “*Mas aqueles caras para*

⁷⁴ “Botando pra Quebrar”, pp. 53-54.

⁷⁵ Ibidem, p. 53.

⁷⁶ Ibidem, pp. 53-55.

⁷⁷ Ibidem, p. 54.

*ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver era aqui o otário fodido, às suas ordens, obrigado.”*⁷⁸

Chegou, porém, um travesti siliconado para tirá-lo de sua reflexão. Como devia seguir as estritas normas do dono do local, barrou no ato a Madame. Esse era seu emprego: proibir os nocivos de entrar, mas a *senhora* em questão pertencia ao estreito círculo de amigos do dono. E a senhora era na verdade “um sujeito importante”. O ex-presidiário não tinha como saber que esse travesti era mais poderoso que o dono, um amigo próximo, e disse então:

*Pra mim travesti é travesti e quem mandou barrar foi o senhor mesmo (...), vamos ver se eu entendi bem, eu barro todos os viadões menos aqueles que são seus amiguinhos (...). E afinal, continuei, por que não deixar os outros viados, os que não são importantes, entrarem? São filhos de Deus também, e outra coisa, gente que tem raiva de bicha na verdade tem é medo de virar o fio.*⁷⁹

A lição aprendida pelo ex-presidiário foi que até nos microcosmos havia exceções às regras, pois sempre haverá alguém que tenha mais poder para dominar o outro, nessa cadeia de empregados e serviçais, e até pôr em perigo a existência desse outro.

A férrea luta de classes evidencia uma luta pelo espaço na cidade, que se torna o objeto de desejo dos personagens de Fonseca. Todos querem viver na cidade, no lugar onde os privilegiados conseguem suas mordomias. Todos querem sair da periferia, da marginalidade. Pertencer à cidade é o objetivo dos “Perebas”, evitar que isso aconteça é a missão sagrada das pessoas grã-finas, como os executivos.

Essa é a luta eminentemente violenta que se desata no conto “O Outro”, no qual se demonstra a tese defendida por Dionísio da Silva: “Matar é viver.” Para este crítico, os contos de *Feliz Ano Novo* costumam abrir-se com um problema que exige uma solução imediata. Essa solução praticamente sempre desemboca na violência, na morte de algum dos personagens.⁸⁰

⁷⁸ “Botando pra Quebrar”, p. 56.

⁷⁹ Ibidem, p. 56.

⁸⁰ Dionísio da Silva ressalta os depoimentos de um escritor, *alter ego* de Fonseca, no conto “Intestino Grosso” (p.135), que afirma: “*Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.*” O crítico assinala que a violência se transforma na opção escolhida pelo próprio autor para narrar; ele não apenas agride, fere ou mata os personagens, mas também atinge a língua portuguesa: Fonseca utiliza a língua para criar um padrão literário que aceite o uso de palavras

Em “O Outro”, encontramos a vida de um executivo à beira de um enfarte, “*que corria contra o tempo*”⁸¹ e devia enfrentar-se dia a dia com um mendigo que o perseguia para pedir dinheiro. O cardiologista tinha recomendado que caminhasse duas vezes por dia. A cada saída do serviço, ele se topava com o pedinte, descrito como um homem branco, forte, de cabelos castanhos.

*Na hora do almoço o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro. “Mas todo dia?”, perguntei. “Doutor”, ele respondeu, “minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor”. Dei a ele cem cruzeiros.*⁸²

Dias depois, o sujeito apareceu contando que sua mãe tinha falecido, o executivo tentou desfazer-se daquele fardo humano, custou-lhe cinco mil cruzeiros. A situação no escritório estava pior, tudo dando errado, e sua sensação de fragilidade e inutilidade tinha aumentado. Segundo o narrador, o mendigo, a cada dia mais assustador, teria chegado a insinuar que aconteceria alguma coisa ruim com ele se não o ajudasse.

*Todos os dias ele aparecia repentinamente, súplice e ameaçador, caminhando ao meu lado, arruinando minha saúde, dizendo “é a última vez doutor”, mas nunca era. Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria ver mais esse sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?*⁸³

O executivo decidiu se afastar por uns tempos do trabalho para não ter de ver mais o mendigo. Mas o determinismo nefasto fez com que ele encontrasse perto de sua casa o molesto pedinte. Que suplicava pela ajuda, afirmando que estava sozinho no mundo e tinha apenas a “ajuda do senhor”. O narrador não agüentou mais ao ver que o sujeito tinha invadido seu bairro, seu lar, toda sua vida. Foi para casa, com o mendigo seguindo seus passos, e ao chegar lhe disse que esperasse ali. “*Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então eu vi que era um menino*

indelicadas, segundo os critérios canônicos, como “fudido”, “puto”, “punheta”, “cafofo” ou “xoxota”. Ele não quer que seus personagens, que “muito raramente têm freqüentado as páginas literárias”, maquiem sua linguagem para cumprir com as regras literárias oficiais. A violência atinge o mundo ficcional, semântico e textual. Ver: Dionísio da Silva. Op. Cit., pp. 60-62, 65.

⁸¹ “O Outro”, p. 87.

⁸² Ibidem, p. 88.

⁸³ Ibidem, pp. 89-90.

*franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.”*⁸⁴

O garoto tinha invadido a esfera pública e privada de um homem que lutava para não ser consumido pela tensão, pelo excesso de trabalho, pelo avanço do tempo, pela obsessão por produzir e ser eficiente e útil sempre. Por tudo isso, o homem de negócios, bem sucedido, executou com firmeza o serviço de acabar com o moleque mendigo. Pois era sua vida a que, para ele, estava em risco. Ou era ele ou era toda a classe oprimida que ganhava a partida. Ganhou o homem bem-sucedido. Mas, no final do conto, fica uma pergunta no ar, uma atmosfera até de culpa, quase de remorso, pois na verdade o sujeito, descrito momentos antes como um “homem branco, forte”, não passava de uma ilusão; esse homem forte era um menino, mas um sujeito doente, estressado, como o executivo não conseguiu perceber isso; ele apenas via no mendigo a ameaça, a morte súbita que tanto queria evitar, a qualquer custo.

Quando dava as esmolas para o pedinte, ele mal olhava para ele, por isso nem tinha reparado que era na verdade um menino, ainda mais doente, ainda mais sofrido, ainda mais sozinho do que ele.

A morte – explica Ariovaldo José Vidal – é a tentativa desesperada de anular o conflito, mas ao mesmo tempo é o momento de epifania, de revelação, pois aquilo que era cada vez mais ameaçador era, na verdade, o mais indefeso.⁸⁵ O desfecho do conto evidencia então a falta de visão do narrador – que, tão imerso em seus próprios conflitos, não conseguia apreciar a realidade como ela era. Para ele, tanto seu coração – que o ameaçava com fortes taquicardias – como até um mendigo pedindo esmola na rua se transformaram em inimigos de seu estilo de vida. Vida de um homem de sucesso, que seria capaz de superar qualquer sensação de inutilidade, mas na verdade sabia muito bem que sua vida era como um poço vazio, sempre deixando-lhe uma sensação de culpabilidade.

Se o executivo-narrador lutava para não ser absorvido pelo sistema de vida que ele mesmo escolheu, a criança pedinte lutava para não ser absorvida pela falta de oportunidades. O garoto viu na primeira esmola do “senhor” uma chance futura para alcançar o bem-estar ou até, quem sabe, uma família. Ele assegurava estar sozinho no mundo e, certamente, não queria ficar assim. Seu outro, o executivo, estava sozinho

⁸⁴ “O Outro”, p. 90.

⁸⁵ Ariovaldo José Vidal. *Roteiro para um Narrador: Uma leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê, 2000, p. 146.

também, mas preferia continuar desse jeito, pois devia preservar, antes de tudo, sua individualidade e sua solidão, características das sociedades contemporâneas. Vera Lúcia Follain de Figueiredo explica: “Rubem Fonseca destaca, como marca da vida contemporânea, a solidão decorrente da dificuldade de comunicação efetiva com o outro, já que as relações humanas acabam se realizando segundo a mesma lei que rege a comunicação de massa, ou seja, a absolutização de uma palavra sob a máscara formal da troca.”⁸⁶

O resultado desse conflito é descobrir que na pólis moderna só existe espaço para um tipo de indivíduo, para um tipo de visão, para um tipo de discurso, sempre o mais forte, o que é respaldado pelo poder do dinheiro, que compra as ferramentas para possibilitar a defesa de seu lar, de seu emprego, de sua vida.

Vale salientar que, nestes contos selecionados, os protagonistas comandam a narração das histórias. O “Eu” é quem faz, é o autor da ação e, ao mesmo tempo, a memória do acontecido (tudo é narrado no passado). Mas também é a visão do autor. Ariovaldo José Vidal traz à tona uma observação de Antonio Cândido sobre o foco narrativo na tradição da prosa regionalista brasileira, que se ajusta ao narrador-personagem de Fonseca. Houve uma aproximação intensa entre a visão do autor e a visão de seu personagem, que mudou a forma de narrar na literatura contemporânea. “[O escritor] deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso permanente e desconvenção, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras).”⁸⁷

Essa fusão de visões permite dar maior credibilidade aos personagens, eles ganham uma dimensão metaficcional; o discurso narrativo alcança uma profundidade de discurso filosófico. Daí que as observações dos “Perebas” de Fonseca sejam tão cruas e abrangentes. Pois eles, como seres marginais, têm a distância suficiente para analisar as falências da sociedade e da cidade. Mas, ao mesmo tempo, tornam-se seres especiais, como escolhidos, pela mão mágica do autor, que os dota de uma consciência superior ao restante de seus pares. Tal como assinala Ariovaldo José Vidal, eles possuem uma

⁸⁶ Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Op. Cit., p. 39.

⁸⁷ Cit. In: Ariovaldo José Vidal. Op. Cit., pp. 150-151.

individualidade marcante, superior, inclusive, à dos grã-finos⁸⁸, como se pode perceber no conto “Abril, no Rio, em 1970” ou em “Botando pra Quebrar”. Os narradores têm compreensão plena da realidade dos privilegiados e de suas próprias realidades. A miséria e o sofrimento que eles vivem encontram eco na experiência do leitor, que recolhe essas vivências, no processo de leitura, para poder entender o motivo de suas ações, de seus excessos – como acontece com o narrador de “Feliz Ano Novo”, que de certa forma justifica seus excessos e os de seus companheiros afirmando que eles sempre estiveram “*fudidos*”. Como seres marginais, eles atuam como a sociedade espera, como seres sem cultura, sem requinte, sem decência e de uma violência extrema. Não poderia ser diferente, o estipula o discurso estabelecido, o oficial, o do “noticiário do crime”⁸⁹, mas nesse ponto, na *hybris* que provoca a própria condenação (*ate*), os marginais se igualam à indecência dos ricos, aos excessos dos homens bem-sucedidos, como o executivo de “O Outro”, que pela sua alienação acaba excedendo-se na eliminação do problema. Ao matar o mendigo, mata uma criança; o executivo se liberta do pedinte, mas não da culpa de matar uma criança, que poderíamos pensar “*per se*” inocente. Demonstra assim sua absoluta incapacidade de chegar a compreender esse outro. Essa é a principal carência que o mundo dominado pela tecnópolis, o mundo do progresso⁹⁰ e das metrópoles admiradas por sua grandeza, nos provoca: a falta de compreensão da natureza dos homens; a dificuldade de conhecer e de comunicar-nos verdadeiramente com o outro.⁹¹

A necrópole carioca fica retratada nessas mortes cruentas, estigmatizadas e, sobretudo, impiedosas, que foram provocadas pelo ódio arrebatador, que elimina toda possibilidade de existência da *dike*, do equilíbrio, da sabedoria e da justiça. A necrópole é uma necrópole assassina, filiada aos delírios de grandeza da arrogante Nínive e às injustiças da corrompida Paris.

Fonseca se encarrega de desmistificar a “cidade maravilhosa”, de despi-la para mostrar seus podres, suas falsas esperanças, sua efêmera ilusão, pois a cidade é, na verdade, uma miragem, onde o povo, essa grande aglomeração de “desdentados, pretos e pobres” – usando a tríade de Dionísio da Silva – apenas podem formular desejos, mas

⁸⁸ Ariovaldo José Vidal. Op. Cit., p. 152.

⁸⁹ Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Op. Cit., p. 42.

⁹⁰ Edgar Morin, lembrando Rousseau, diz: “Todo progresso, sobretudo se for material e técnico, traduz-se por uma regressão em um outro sentido.” Ver: Jean Baudrillard e Edgar Morin. Op. Cit., pp. 76-77. Essa regressão abrange as relações humanas, que se vêm enfraquecidas pela luta de interesses, obrigando os homens a lutar pelo bem-estar de sua própria individualidade e não pelo bem-estar de toda a humanidade.

⁹¹ Ver: Ibidem, p. 78, 90.

nunca conseguir materializá-los, pois o povo está excluído de qualquer tipo de satisfação.

Um “Passeio Noturno” pela Tecnópolis da Destruição

Para o sociólogo e historiador Harvey Cox, a sociedade passou por três estágios de evolução no que se refere à forma de aglutinamento humano. O primeiro deles foi a tribo, uma comunidade organizada sob os preceitos dos laços de parentesco, o respeito irrestrito pelas divindades locais e pelos direitos de sangue. Da tribo para a pólis, a sociedade teve uma mudança substancial: os laços de sangue deixaram de comandar a organização no interior da comunidade. As relações dos habitantes da pólis começaram a ter caráter terreno, o respeito irrestrito aos deuses se transformou em respeito às leis criadas pelos próprios homens. Começava o processo de secularização da sociedade, embora a pólis não se distanciasse da religiosidade. De fato Cox adverte que a fundação de uma pólis significou a fundação de um novo culto, foi um ato religioso revolucionário capaz de depor os deuses tutelares domésticos para criar os primeiros deuses tutelares da cidade. Era o triunfo da Cosmópolis (cidade dos deuses), do espaço e da centralização.⁹² Mas essa revolução religiosa suscitou uma revolução administrativa, o homem quis organizar sua cidade emulando a administração cosmogônica. A aparição da moeda e o desenvolvimento do alfabeto possibilitaram o estabelecimento dessa nova organização. A moeda e o alfabeto foram capazes de dar independência ao homem, que já não estava submetido às estreitezas da troca tribal nem da sabedoria do sacerdote ou do rei da tribo para comandar sua vida.

O homem da pólis conseguiu adotar uma vida cotidiana mais impessoal e racionalizada. À medida que a escrita se desenvolve, “a dependência do homem para com o feiticeiro ou para com o oráculo é solapada. O homem comum, agora, poderá começar a examinar, por si mesmo, os documentos. Livros e pergaminhos podem circular e ser lidos fora do círculo sombrio do fogo sagrado, onde se tinha de estar atento a cada sílaba do contador de histórias e submisso à função tradicional deste para se conhecer algo acerca do mundo. A escrita despersonaliza o acesso do homem à informação”.⁹³

⁹² Harvey Cox. Op. Cit., p. 20.

⁹³ Ibidem, p. 22.

A escrita se transformou lentamente em uma ferramenta de poder, primeiro como uma ferramenta para organizar o comércio, mais tarde para obter conhecimento e depois para organizar as leis da cidade, que determinam agora a vida dos cidadãos. A vida da pólis permitia até a inclusão de estrangeiros, coisa impensável na tribo. O estrangeiro era considerado um perigo, um bárbaro, e por isso sua presença nunca era bem vista. Já na pólis, se o estrangeiro demonstrava ser de utilidade para a cidade, era bem-vindo, embora – como no caso de Atenas – sem os direitos de um cidadão, mas sua presença podia chegar a ser motivo de respeito e até de poder.⁹⁴ Só com a chegada do cristianismo houve uma consciência de raça humana, sem menosprezar os estrangeiros, o que propiciou a base da universalização e das futuras metrópoles.

O grande salto da pólis – que Cox define como “cidade pequena” – foi dado pelo homem no momento em que começou a dominar a informação. Outrora, na tribo, ele era um ser pré-literário. Já na pólis, alcançou um estágio intermediário. O homem da pólis criou a imprensa, os livros, a revolução científica, a teologia racional, o capitalismo e a burocracia. Mas só alcançou seu ápice quando se transformou em um ser pós-literário, quando logrou o domínio sobre a imagem e a eletrônica. O que resultou em uma segunda revolução societária, a tecnópolis.

Com o surgimento da tecnópolis, o processo de secularização⁹⁵ chegou a seu apogeu. O homem se libertou da tutela religiosa, trocando os assuntos metafísicos pelos assuntos terrenos. Produz-se uma secularização cultural, política e social, apartando a influência religiosa dos assuntos humanos. Mas, assim como se afastou da divindade, o

⁹⁴ Harvey Cox assinala que Atenas e Roma nunca chegaram a ser cidades universais, porque nunca deixaram de ser parcialmente tribos. Em ambas existia a necessidade de manter a idéia de um passado comum, de uma tradição regida por seus deuses, mais do que pelos laços sangüíneos, daí que os estrangeiros não pudessem ser cem por cento cidadãos. Mas, com o advento do cristianismo, as cidades lograram a universalidade, porque todas se entregaram ao comando de uma divindade única. A religião se tornou universal e as cidades também. Os estrangeiros foram aceitos, pois houve uma compreensão superior, todos os habitantes da terra eram filhos de um mesmo Deus e se regiam pelo mesmo código, o Evangelho. Ver: Ibidem, p. 23-24.

⁹⁵ Cox explica que o termo secular provém do latim *saeculum*, que significa “esta idade presente”, mas ao mesmo tempo designa a concepção de “mundo”. Assim, *Saeculum* é uma palavra temporal, que traduz a palavra grega *aeon*, que significa “era” ou “época”. *Mundus*, por sua vez, traduz a palavra grega *cosmos*, significando o universo, a ordem criada. O sentido de secular ficou definido pela luta entre as concepções espaciais dos gregos (a história acontece no presente) e as concepções temporais dos hebreus (a história acontece no tempo estendido), que os medievais solucionaram com a união do espacial com o temporal. Mas a palavra secular na Idade Média denotava, no começo, algo inferior; as coisas “deste mundo”, em oposição às coisas eternas do “mundo religioso”. “A síntese medieval resolvia a tensão entre os gregos e os hebreus tornando o mundo espacial mais elevado ou mais religioso, e considerando o mundo da história como inferior ou ‘secular’”. Secularização então passou a significar a transferência do sacerdote do claustro para a cidade, para encarregar-se das coisas “deste mundo”, inclusive como um ato de fé bíblico, pois o setor mais “mundano” da Igreja Católica via na secularização um processo de formação religiosa superior, era levar Cristo aos desamparados, aos desprotegidos da classe baixa. Ver: Ibidem, pp. 28-30.

homem se afastou de sua comunhão com a natureza.⁹⁶ Ele se apoderou da natureza e se serviu dela para alcançar maior progresso na insaciável tecnópolis.⁹⁷

A tecnópolis é a “terra dos símbolos quebrados”, segundo o historiador Paul Tillich.⁹⁸ Os valores do homem secular foram dessacralizados e desmistificados de qualquer significação metafísica final. “Deixaram de ser valores e passaram a ser avaliações. O homem secular sabe que os símbolos pelos quais vê o mundo e os valores pelos quais toma as suas decisões são produto de uma história particular.”⁹⁹

Cox observa dois estilos na cidade secular, na tecnópolis: o *pragmatismo* e a *profanidade*. Por pragmatismo compreende o interesse do homem pelo funcionamento das coisas. Seu interesse não são os mistérios e sim os resultados que conseguirá na prática. A profanidade se refere, segundo Cox, ao “horizonte completamente terrestre do homem secular, à desaparecimento de qualquer realidade supramundana a definir sua vida. *Pro-fane* significa literalmente ‘fora do templo’ (...). Ao chamá-lo de profano não estamos sugerindo que o homem secular é um sacrílego, mas que é um a-religioso.”¹⁰⁰ Um homem profano é um homem deste mundo.

A responsabilidade do homem é maior na tecnópolis, sua sobrevivência depende de si mesmo. Mas ele não quer reconhecer essa responsabilidade, gerando um conflito dentro de si. A cidade é um reflexo desse conflito, da confusão e da insegurança. O homem é dono de sua vida e não sabe muito bem o que fazer com ela. Disfarça esse conflito com a mobilidade dentro da cidade. Ele nunca permanece fixo em um lugar, está em permanente movimento nas múltiplas vias, nos meios de transportes, no trânsito incessante, no deslocamento constante da casa ao emprego, do emprego ao bar, ao cinema, ao estádio, aos lugares onde possa anestesiar esse conflito interno. O homem da tecnópolis acaba sendo um prisioneiro de seu próprio progresso.¹⁰¹

⁹⁶ Nos tempos da tribo, a natureza estava viva, possuía seres do Quarto Reino (elfos, fadas, gnomos, ondinas) como representantes, para manter-se em contato com os homens e estes, por sua vez, respeitavam suas influências e seguiam seus conselhos.

⁹⁷ Na tecnópolis o homem alcançou a maturidade científica para relacionar-se com a natureza e compreender seu devir histórico. Mas, como assinala o filósofo francês Edgar Morin, os homens, na tecnópolis, “não adquiriram esse mínimo de aptidão para compreender o outro. (...) Paradoxalmente, em muitos casos compreendemos mais as civilizações longínquas ou estrangeiras do que nossos próprios vizinhos (...), pois a incompreensão reina primeiramente em nossa casa.” Ver: Jean Baudrillard e Edgard Morin. Op. Cit., p. 78.

⁹⁸ Cit. In: Harvey Cox. Op. Cit., p. 42.

⁹⁹ Ibidem, p. 42.

¹⁰⁰ Ibidem, pp. 73-74.

¹⁰¹ Ante isso Edgar Morin reage, lembrando que: “O desenvolvimento, com seu caráter fundamentalmente técnico e econômico, ignora o que não é calculável, mensurável, como a vida, o sofrimento, a alegria, a infelicidade, as qualidades da vida, a estética, as relações com o meio ambiente. (...) Ele não leva em conta as riquezas humanas não-calculáveis, como a generosidade, os atos gratuitos, a

A narrativa de Fonseca é, no fundo, um grito de alerta ante o problema do homem tecnopolitano, que se vê absorvido pela metrópole (a cidade-mãe)¹⁰² que com tanto afã construiu.¹⁰³ Desvencilhou-se dos antigos padrões que estancavam seu sonhado progresso, conseguindo criar, segundo o professor Renato Cordeiro Gomes, uma “cidade tentacular”,¹⁰⁴ cheia de redes capazes de mantê-lo alienado de si mesmo. Eis que surge o chamado de atenção da literatura contemporânea para os perigos da tecnópolis¹⁰⁵, pois o escritor reconhece que sua condição de observador, de crítico e até de “vidente” o põe em uma esfera distinta em relação ao homem tecnopolizado. O autor, de certa forma, quer abrir os olhos de uma sociedade que está prestes a cair no vazio da falta das raízes, no *nonsense* do movimento perene e na perda de sua individualidade; o grande perigo é que o homem forme parte de uma massa informe de gente, deixando de ser pessoa para transformar-se em um número de marketing, de ibope, de estatística. O grande perigo é a autodestruição. O filósofo Edgar Morin adverte: “Se os progressos científicos, técnicos, médicos e sociais são admiráveis, não se deve subestimar o terrível poder destrutivo e manipulador da ciência e da técnica. Pela primeira vez na história do homem, graças à ciência e à técnica, pode-se aniquilar irremediavelmente a toda a humanidade. A biosfera também está ameaçada de degradação: os perigos são os frutos de nosso progresso.”¹⁰⁶

Rubem Fonseca, sem intenção de querer transformar sua narrativa em um sermão antitecnópolis, constrói os personagens dominados pela *hybris* causada pelo progresso e pela obsessão de serem úteis o tempo todo, sem apresentarem nenhuma consciência dos prejuízos morais e éticos que causam para conseguirem a eficiência no sistema em que vivem. De certa forma, sua literatura questiona o emblema de Maquiavel, “*o fim justifica os meios*”. No caso dos personagens de Fonseca, o resultado justifica as ações, que nestes contos se mostram sempre violentas. Estes tomam a palavra e justificam seus procedimentos. A tarefa de avaliar fica para o leitor, que

honra, a consciência. O conceito cego do desenvolvimento varre os tesouros culturais compreendidos nas sociedades arcaicas e tradicionais.” Ver: Jean Baudrillard e Edgar Morin. Op. Cit., p.73.

¹⁰² Metrópole provém do grego *metra*, que significa útero, ventre, e *pólis*, que quer dizer cidade.

¹⁰³ Essa obsessão por estar no mesmo nível das grandes metrópoles do mundo tem provocado uma grande crise nas cidades latino-americanas, que, sem estar preparadas para as exigências do progresso dos países desenvolvidos, têm adotado os mesmos padrões de conduta, embora ainda estejam no processo da “cidade pequena”, com um pé na tribo e outro na tecnópolis. Mas, menosprezando as riquezas de suas tradições, elas anularam esse passado das relações humanas e condenaram toda tentativa de convivência entre os homens, transformando-se em receptáculos de seres carentes de rumo e entregues ao total domínio da técnica e da ciência.

¹⁰⁴ Renato Cordeiro Gomes. Op. Cit., p. 116.

¹⁰⁵ Ver: Harvey Cox. Op. Cit., p. 62.

¹⁰⁶ Ver: Jean Baudrillard e Edgar Morin. Op. Cit., pp. 75.

decidirá finalmente se se trata de uma condenação, uma apologia ou simplesmente uma imagem pitoresca da vida na cidade de fins do século XX.¹⁰⁷

O conto “Passeio Noturno” mostra a supremacia do homem tecnopolitano. No Rio de Janeiro percebido por Fonseca já não existe espaço para a tribo, essa forma de reunião comunitária protegida pelos laços de sangue e pelos deuses tutelares. Também não existe, no Rio de Fonseca, espaço para um *relligare* social, como na cidade pequena (pólis), muito menos um *relligare* espiritual. Os personagens não têm a capacidade de ligar-se uns com outros. Suas individualidades fazem com que vivam sempre em estado de solidão.

O anonimato e o isolamento são a característica principal desse novo homem. Suas relações são meramente impessoais, geralmente para satisfazer algum interesse.

Um executivo chega a sua casa depois de um dia enfadonho de trabalho. Ao chegar, observa que seus filhos não lhe dão a mínima atenção; sua esposa, jogando paciência e bebendo uísque, faz de conta que liga para as preocupações do marido: “*Sem tirar os olhos das cartas, [ela disse:] Você está com ar de cansado (...). Você precisa aprender a relaxar.*”¹⁰⁸ Mas a impressão era que a mulher ligava mais para o copo de licor. O álcool acabava preenchendo mais a sua atenção, muito mais do que o próprio marido. Deslocando-se dentro da casa, o homem procura tranquilizar-se, deixa passar o tempo até o jantar. Momento sagrado para uma família de bem. Momento oportuno para conseguir satisfazer os desejos.

*A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta.*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Antonio Candido lança essa pergunta para a narrativa de Fonseca, que bem pode estar criando, na verdade, um novo tipo de exotismo. Lembrando com isto a narrativa do século XIX e do início do século XX, que graças ao realismo e, posteriormente, ao naturalismo deram a conhecer tipos sociais geralmente marginais, como prostitutas, bandoleiros, ladrões. “Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco.” Ver: Antonio Candido. “A Nova Narrativa”. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 213.

¹⁰⁸ “Passeio Noturno”, p. 61.

¹⁰⁹ Ibidem.

O executivo, ainda intranquilo, convida sua esposa para dar um passeio de carro, mas era um convite meramente retórico, porque ela não ia perder um novo capítulo da novela das oito. Saiu sozinho, como de costume. Eis sua tranqüilidade e fugidia felicidade: passear pelas ruas da cidade em seu carro novo. Um carro importado, perfeito, indestrutível, à prova de qualquer pancada, de qualquer acidente.

*Ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas.*¹¹⁰

O carro, o companheiro metálico e veloz, o transporta ao mundo que esse homem bem-sucedido curte: o mundo da morte mórbida. A morbidez pela morte, pela destruição, o conduz a sua *ataraxia*, a sua paz de alma. No reino da morte – onde os que morrem são sempre os *outros*, os fracos, os desprotegidos, os arruinados –, o executivo de bem encontra sua felicidade.

Aqueles que andam a pé são sempre a caça e, tal como os reis assírios, ele é o caçador. Mas na verdade ele é um homem convertido em uma máquina de destruição. Assim como o *Moinsengneur* de Paris, que dentro do seu coche admitia que matar a ralé era até um bem para a sociedade.

Esse é o retrato do homem na tecnópolis de Fonseca, uma tecnópolis terminal, que vai acabando com a vida aos poucos. Uma cidade dos mortos “tecnopolizada”.¹¹¹

O homem-máquina escolhe a presa: uma mulher cheia de sacolas e pacotes, uma mulher classe C, que transita sozinha pela escuridão da noite. “*Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal.*”¹¹² Ele teria preferido um homem, assim representaria um desafio maior ou alguma dificuldade mais emocionante para esse grã-fino da tecnópolis. Mas a mulher é melhor do que nada, parece até um bom alvo para demonstrar, mais uma vez, que o carro importado é indestrutível. E para

¹¹⁰ “Passeio Noturno”, p. 62.

¹¹¹ Para Edgar Morin, a técnica permitiu domesticar as energias materiais, mas implantou maciçamente uma mentalidade fundada unicamente sobre o cálculo. Algo que convém perfeitamente às máquinas artificiais, mas, desgraçadamente, é aplicado às sociedades humanas, provocando a forte desumanização nas relações entre os homens. Estes, além de serem cada dia mais anulados pelo sistema, acabam sendo escravizados pelas sociedades industriais. Ver: Jean Baudrillard e Edgar Morin. Op. Cit., p. 67.

¹¹² “Passeio Norturno”, p. 62.

demonstrar, mais uma vez, que o ser humano, o ser desprotegido, é com certeza um candidato infalível para a morte.

*Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de subúrbio.*¹¹³

O carro tinha respondido maravilhosamente, como sempre, e estava intacto, sem nenhum risco que evidenciasse a violência de seu passatempo. Ele estava orgulhoso não apenas do carro, mas também de si mesmo, de sua perícia para matar. “*Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.*”¹¹⁴

O executivo voltava outro para casa, livre das preocupações, das tensões, da irritação constante que o faziam sentir-se insatisfeito com sua vida. Cada vez que dava seus “passeios”, ele recuperava sua *ataraxia*, seu centro, sua estabilidade. Tudo parecia mais iluminado, harmônico. Embora soubesse que o dia seguinte seria muito duro, como sempre, também sabia que tinha seu carro e seu passatempo para relaxar.

Em sua casa, todos estavam vendo televisão. Sua esposa, sem desligar-se da imagem do vídeo, elogiou seu bom estado de ânimo e com esse comentário se deu por satisfeita, já tinha cumprido com sua obrigação de “esposa dedicada”.

Rubem Fonseca nos entrega o relato de um executivo bem cotado pela sociedade, que age na escuridão e no silêncio da noite como um predador, que desfruta não apenas vendo como suas vítimas morrem, mas também como padecem no instante de terror em que são surpreendidas. Seus corpos completamente mutilados ficam abandonados nas solitárias ruas da desmistificada Cidade Maravilhosa.

Chama a atenção a vida dupla que o respeitável homem de família leva.¹¹⁵ Depois de horas de um intenso serviço, ele se relaxa matando pessoas a esmo. Fonseca

¹¹³ “Passeio Noturno”, p. 62.

¹¹⁴ Ibidem, pp. 62-63.

¹¹⁵ Essa vida dupla nos remete a *O Médico e o Monstro* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), do escritor escocês Robert Louis Stevenson, publicado em 1886. O romance apresenta o conflito do homem produto de uma alienada cidade burguesa, como a Londres do século XIX. O homem burguês

deixa lançada sua tese: a cidade camufla as verdadeiras intenções de seus cidadãos; camufla a bestialidade de seus habitantes. A cidade se disfarça de cidade, mas em seu íntimo ela se comporta como uma selva e seus habitantes, como bestas.

No caso dos ladrões do conto “Feliz Ano Novo”, suas ações não causam espanto, pois, como já foi dito, é o comportamento que a sociedade lhes atribui. Aparece uma *coda* impossível de eliminar: “Não poderia ser de outra forma, é a ralé.” De alguma forma, os Perebas agem da forma como todos esperam. Já no caso dos executivos dos contos “O Outro” e “Passeio Noturno I e II”, eles estão alienados pelo excesso de tensões, como a tensão para manter-se nos empregos bem pagos, agüentando as diversas pressões, especialmente a de ser eficiente o tempo todo; a tensão para manter o padrão de vida da família, as aparências dentro da sociedade, os luxos – e, em último caso, a tensão para manter uma ilusão de sanidade mental.

No conto “Passeio Noturno II”, a situação é similar, mas o executivo desta vez mata porque não consegue satisfazer seus desejos sexuais. De certa forma, matar é uma espécie de prazer. Se no “Passeio Noturno I” o erotismo é negado pela rotina, pela falta de interesse, pelo vazio entre o casal; no “Passeio Noturno II” Ângela, a mulher que chega perto desse executivo assassino, faz o jogo de sedução e, no final, rejeita-o e sai de seu carro. O homem não aceita uma resposta negativa e, ao não conseguir libertar suas paixões sexuais, se serve então dela para satisfazer suas paixões mórbidas pela morte. *“Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. (...) Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva.”*¹¹⁶

Novamente vemos que o executivo se protege na escuridão para liberar a raiva que tem acumulada. É possuído pela *hybris* e sua vítima não tem escapatória. Além do

(Dr. Jeckyll), que sofre transtornos psicopatológicos desatados pela dualidade entre o bem e o mal, acaba liberando seu lado maléfico com uma poção que criou para purificar-se de seu lado negativo. Enquanto homem burguês, Jeckyll devia ter uma retidão vitoriana perante a sociedade, mas enquanto homem descontrolado (Mr. Hyde), dirige sua fúria (sua *hybris* no conceito grego) contra a sociedade. Para o escritor português Jorge de Sena, o romance de Stevenson é uma “ilustração do maniqueísmo inerente à tradição agostiniana-calvinista”; a própria sociedade inglesa se apresenta como um Mr. Hyde que mata, mas não morre. Cfr. Jorge de Sena. *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Cotovia, 1989, pp. 325-326. No caso do executivo de Fonseca, seu transtorno é plenamente consciente, sua dualidade é uma aparência, pois ele na verdade não é um ser dual, não é um ser que tenha algum conflito interno, ele é simplesmente um homem transformado em uma máquina destruidora; um produto da alienação originada pelo colapso da tecnópolis carioca.

¹¹⁶ “Passeio Noturno II”, p. 71.

mais, o narrador se justifica: “*Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro.*”¹¹⁷

Para Dionísio da Silva, o alto funcionário é invulnerável à violência da cidade, ele na verdade é que gera essa violência. Mas nos dois contos ele não mata para acabar com seus inimigos, ele mata para sobreviver a si mesmo. Ele é “inimigo de si mesmo e, antes de dormir, tem de dar alguma satisfação à violência que é gerada em silêncio”.¹¹⁸

A conclusão que podemos colher das leituras dos contos de Fonseca é que no fundo o progresso da tecnópolis matou o senso comunitário do homem, que passou a viver apenas para si, a tal ponto que se transformou num prisioneiro de si mesmo. A tecnópolis criou assim uma nova espécie, a dos “prisioneiros”, a dos escravos da alienação. Exemplo disto é a epígrafe do livro *Os Prisioneiros*, de Fonseca, que Dionísio da Silva nos lembra: “*Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.*”¹¹⁹

A violência na narrativa de Fonseca se transforma em uma instituição, segundo Dionísio da Silva, que invade os relatos e os conduz para a destruição. Tanto na estrutura profunda como na de superfície, a violência é a geradora das ações dos personagens. Mas o crítico reconhece que existe uma violência real e uma violência simbólica.¹²⁰ Esta última existe na estrutura profunda, nas redes invisíveis produzidas pela tecnópolis, nas bases do progresso asfixiante.¹²¹

Juntamente com a violência, podemos perceber a presença da demência e do comportamento absurdo que regem as ações dos personagens. Eles vivem em uma necrópole, eles matam, apenas matam, vivem para matar e não possuem mais sentido que o da luta pela sobrevivência. Uma classe social extrema elimina a outra.

Não é como na necrópole egípcia, em que a morte é vista como uma vida eterna, como um passo para a imortalidade, com um sentido metafísico de evolução. Na necrópole de Fonseca, a morte em si é o objetivo de seus personagens doentios.

¹¹⁷ “Passeio Noturno II”, p. 71.

¹¹⁸ Dionísio da Silva. Op. Cit., p. 72.

¹¹⁹ A epígrafe é atribuída a Lao-tsé, Taote Ching, 600 a.C. Ver: Ibidem, p. 73.

¹²⁰ Dionísio da Silva faz a ressalva de que Fonseca não inventou a violência. Ele criou um modo de narrar violento e teve a violência como eixo criativo. Ver: Dionísio da Silva. “Violência nos Contos de Rubem Fonseca”. In: Jornal do Brasil, 16 de Dezembro de 1978.

¹²¹ O problema é a preponderância da tecnocracia sobre os homens, esse tem sido o grande conflito da sociedade do século XX, que por estar rendida aos pés dos avanços tecnológicos, desumanizou o mundo. Ver: “Rubem Fonseca: Feliz Ano Novo, um desperdício de (raro) talento”. In: Jornal da Tarde, 8 de novembro de 1975.

É uma necrópole do despudor, os personagens não sentem vergonha nem remorso por suas ações brutais.¹²² É, ao mesmo tempo, o reflexo do estrago do capitalismo, da sociedade de consumo, que se acostumou a absorver o excesso. Um de seus excessos favoritos é a violência, que se transformou em um dos pratos principais dos tecnopolitanos, em um objeto de desejo dos meios de comunicação.¹²³

O bombardeio da violência em todos os aspectos da existência – em casa, na rua, na escola, no trabalho – pode levar a crer que ela é o “padrão de comportamento” dentro dessa sociedade sem salvação. Essa seria a grande *hamartia*, a maldição, dessa cidade nefasta: existir dentro de uma ilusão de progresso para cair na cilada da destruição.

A necrópole tecnopolizada de Fonseca é o lugar onde seus habitantes estão condenados à alienação, à explosão da *hybris* – seja ela gerada pela ausência de oportunidades iguais para os marginalizados da cidade ou pela ausência de satisfação dos que possuem todos os confortos. Seus habitantes estão presos à inconformidade, nada material nem espiritual nem emocional os reconforta, passam sua existência atormentados pelos próprios desejos. Trata-se, assim, de uma cidade abismal, na qual seus “habitantes”, na verdade, não habitam, eles apenas caem. No final da queda, encontram a morte sem retorno, sem Além, sem possibilidades de redenção.

¹²² Isso fica evidenciado na naturalidade com que narram suas ações. Hudinilson Urbano adverte que a emotividade com que o eu-narrador conta suas ações é o que causa a proximidade com o leitor; este é envolto pela atmosfera de cumplicidade. O anti-herói *lembra* esse episódio de sua vida e o atualiza no processo narrativo, mas a carga emotiva é descarregada na violência lingüística, nos vocábulos obscenos, que ele usa e exagera, porque em sua linguagem ele consegue compartilhar essa frustração que o atormenta. Ver: Hudinilson Urbano. *Oralidade na Literatura (O Caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000, pp. 146-147.

¹²³ Ver: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. “A Palavra como Arma: O romance Policial de Rubem Fonseca”. In: Folha de São Paulo, 29 de julho de 1984.

A Cidade da Redenção

1. As Cidades do Apocalipse

Uma das primeiras exegeses do Apocalipse é encontrada no *Diálogo com Trifon*, de Justino, o Mártir¹, que em 135 d.C. escreveu a primeira análise sobre as Sagradas Escrituras e o Apocalipse, aceitando o livro profético como parte do Novo Testamento².

O livro do Apocalipse – atribuído pela Igreja ao apóstolo João, o Evangelista – foi objeto de discussão por muitos séculos, por ser considerado um livro não canônico e de autoria duvidosa³. Mas entre os séculos II e III d.C. os cristãos o incluíram como parte do Novo Testamento, como um livro de registro das visões de João, como um livro profético e escatológico da humanidade e, finalmente, como o livro de aliança entre o novo homem, simbolizado no ser cristão, e a nova cidade, a Nova Jerusalém, concebida como o reino de Deus na Terra.

O termo “apocalipse” provém do grego *apokalypsis* e significa literalmente “levantando o véu”. Seria, portanto, considerado o Livro das Revelações de Cristo para os homens. Mas, contraditoriamente a seu papel de objeto revelador, o Apocalipse se

¹ Justino, o mártir, nasceu em Flávia Neápolis (na atual cidade palestina de Nablus, na Cisjordânia) por volta do ano 100 d.C. e morreu em 162. Foi considerado um dos primeiros apologistas cristãos e utilizou todos seus conhecimentos em filosofia (ele teve formação nas escolas pitagórica, platônica, estóica e aristotélica) para criar a primeira escola filosófica cristã em Roma, dedicada a expor a verdade evangélica das Sagradas Escrituras segundo a filosofia a partir do conceito grego de *logos*, isto é, da razão e do conhecimento. Em consequência de sua conversão para o cristianismo e seu questionamento ante o paganismo romano, foi perseguido, torturado e morto após o julgamento feito pelo prefeito romano Júnio Rústico no ano 162, durante o reinado de Marco Aurélio.

² No *Diálogo com Trifon*, o apologista discute com um judeu errante se algum dia vai chegar a Jerusalém redimida e Justino confirma que ela vai chegar, porque é parte da justiça divina. O reino da Nova Jerusalém seria o triunfo do bem na terra, seria o reino de paz e esplendor que duraria mil anos. Além de anunciar filosoficamente a chegada do Reino de Deus, ele analisa desde a perspectiva do *logos* a importância da presença de Cristo no mundo, pois Cristo, concebido como Deus feito homem, representa – na visão de Justino – a sabedoria do Pai de Tudo, a sua inteligência, o seu poder e a sua glória na Terra. Para o pesquisador espanhol Fernández Ubiña, *Diálogo com Trifon* apresenta as diferenças entre as doutrinas judaica e cristã, o que gerou uma rejeição profunda entre elas e a separação final do cristianismo de sua origem judaica. Ver: J. Fernández Ubiña. “Justino y Trifón. Diálogo e Intolerância entre Judíos y Cristianos a mediados del siglo II”. Em: MEAH, sección Hebreo 53, Universidad de Granada, 2004, pp. 123-152.

³ Tem sido muito discutida a autoria do Apocalipse. Os teóricos divergem entre si, pois em momento nenhum o João do Livro das Revelações menciona que ele seja um apóstolo, ele simplesmente se limita a mencioná-los, sem incluir-se. As diferenças de estilo e escrita também são apontadas para argumentar que João, o Evangelista, não é o autor do apocalipse. Outra teoria indica que o apóstolo João, que divulgou o cristianismo na Ásia Menor, era muito famoso entre as comunidades primitivas cristãs, que teriam transcrito suas palavras para criar o Apocalipse e foram conhecidas como comunidades “joaninas”. Ver George Ladd. *Apocalipse: Introdução e Comentário*. Trad. Hans Udo Fuchs. São Paulo: Vida Nova, 2004, p. 8. E, Ugo Vanni. *Apocalipsis*. Trad. Alfonso Ortiz García. Navarra: Verbo Divino, 1982, pp. 18-19.

transformou em um dos livros mais herméticos e misteriosos da Bíblia, gerando uma série de interpretações possíveis, que ao longo dos séculos vêm modificando sua exegese inicial⁴.

Podemos perceber na história da exegese do Apocalipse duas correntes interpretativas opostas: uma exotérica⁵, defendida pela doutrina da Igreja, e outra esotérica, defendida pelas comunidades cristãs primitivas, às quais teria pertencido João, um dos sacerdotes mais conhecidos pelas comunidades cristãs da Ásia menor.

Para George Ladd, o Apocalipse foi escrito sob a dominação do imperador romano Domiciano, por volta dos anos 81-96 d.C.⁶. Ladd assinala que Domiciano exilou João na ilha de Patmos, onde este escreveu a profecia dos últimos tempos, transcrevendo a palavra divina – simbolizada em uma “*espada afiada de dois gumes*” (Ap. 1: 16) que acabaria com os homens infiéis, os quais podemos reconhecer como os herdeiros da casta amaldiçoada, como descendentes de Caim. Essa palavra divina daria aos homens bons, aos homens redimidos pela fé em Cristo, a Nova Jerusalém, a Cidade de Deus.

Mas é importante destacar que o Apocalipse seria um registro das atrocidades feitas pelos imperadores romanos, desde a morte de Cristo até as perseguições iniciadas por Nero no ano 64 d.C.⁷, que só terminariam em 313 d.C. com o Édito de Milão, promulgado por Constantino I, que declarou que o Império Romano promoveria a tolerância religiosa e a legitimação do cristianismo. Portanto, o Apocalipse pode ser considerado uma radiografia histórico-social dos primeiros cristãos, uma denúncia dos sofrimentos dos seguidores de Cristo, que viam na *parúsia*, isto é, no segundo advento de Cristo à Terra, o fim dos tormentos e o fim do poder da besta, figura que simbolizaria a dinastia dos monarcas romanos desde Nero até Valeriano (último imperador que promoveu perseguições contra os cristãos).

Na perspectiva canônica do Apocalipse, ou perspectiva exotérica, João teria

⁴ Neste estudo do Apocalipse pretendo apenas esboçar duas correntes interpretativas que têm suscitado maior atenção, com o objetivo de analisar a profecia escatológica, isto é, das “últimas coisas” (do grego *eschatós*, que significa final) que acontecerão para a Humanidade, como a chegada do reino de Deus, simbolizado na cidade celeste, a Nova Jerusalém. Deste modo, poderemos estabelecer pontos de comparação com o conto do escritor chileno Carlos Iturra, “El Apocalipsis según Santiago”.

⁵ Exotérico (do grego *exoterikós*, que se refere ao externo, exterior) está ligado aos escritos aristotélicos ensinados ao povo. Exotérico, de modo geral, refere-se aos ensinamentos filosóficos destinados ao grande público e não a um grupo seleto de estudantes. Já os ensinamentos denominados esotéricos são divulgados apenas entre os membros de doutrinas filosóficas ou religiosas, que preservam seus princípios afastados do vulgo ou povo.

⁶ George Ladd. Op. Cit., p. 9.

⁷ Ibidem, pp. 9-10.

recebido a visita de um anjo que lhe mostrou, por meio de sinais, as visões proféticas de Deus. João afirma: “*Eu estava exilado na ilha de Patmos, por causa da Palavra de Deus e do testemunho de Jesus. No dia do Senhor, o Espírito tomou conta de mim, ouvi uma voz forte como trombeta, que dizia: ‘Escreva num livro tudo o que você está vendo.’*” (Ap. 1: 9-11)⁸ João não apenas teria tido visões de um tempo que estava prestes a chegar (Ap. 1: 1, 2), como também teria sido impelido, pela Palavra de Deus, a informar sobre o advento do Juízo Final e do Reino Celeste às sete igrejas ou comunidades cristãs do Ásia Menor – Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodiceia –, para que corrigissem suas falhas.

Tais cidades históricas começaram a ser evangelizadas pelo apóstolo Paulo, no século I. Elas eram para João as representações da futura igreja que devia prevalecer no mundo, portanto, era mister purificá-las de qualquer influência pagã. Interessante é frisar que essas cidades pagãs tinham sincretizado o culto helênico com o romano, o que para João acabou sendo um estímulo, pois ele sabia que com suas visões conseguiria chegar aos pagãos; ele conhecia bem cada uma dessas cidades, por isso tinha convicção de que elas se converteriam se soubessem das profecias. Essas cidades pagãs simbolizavam no Apocalipse o berço da igreja cristã, elas constituíam em seu conjunto a grande Igreja Universal.

Éfeso (antiga Apasa ou Abasa) foi fundada no século XI a.C. pelos colonos atenienses, mas fazia parte da Federação Jônica. No século V a.C. é dominada pelos persas e depois por Alexandre, que lhe restitui sua independência no século II a.C., mas em pouco tempo perderia sua autonomia sob o domínio romano. Éfeso era conhecida no mundo antigo como um centro cultural forte, onde floresciam escolas filosóficas, religiosas e de artes mágicas⁹. O culto mais famoso era dedicado a Ártemis (Diana para os romanos), a deusa virgem da caça, da terra, da fertilidade e do meio ambiente. Éfeso foi reconhecida por João como a cidade que aprendeu a distinguir os verdadeiros profetas dos falsos, que soube descobrir a verdade da aparência. Mas que teria pecado na falta de amor entre seus habitantes. Ela era “*a cidade que abandonou seu primeiro amor.*” (Ap. 2: 4), o amor ao próximo, ao outro, por isso João advertia seus habitantes para que se redimissem, para que fossem dignos das dádivas divinas e pudessem ganhar como prêmio “*comer da árvore da vida que está no paraíso de Deus*”. (Ap. 2: 7)

⁸ O Novo Testamento e o Apocalipse utilizados neste estudo são da *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990.

⁹ Ver. George Ladd. Op. Cit., pp. 30-33.

Esmirna (antiga Izmir), uma das cidades mais antigas, data do terceiro milênio a.C.. Fundada pelos Eolianos, foi conquistada pelos jônicos no século VII a.C., transformando-se em uma das principais cidades da Federação Jônica, onde teria nascido e vivido Homero. Disputava a supremacia pela Ásia Menor com Éfeso, mas sob domínio da Líbia, no século VII a.C., deixou de ser importante e só com o poderio de Roma, no século I a.C., Esmirna recuperou o brilho do passado. Daí que seus habitantes tenham adotado rapidamente o culto ao imperador romano. Esmirna contava com uma colônia judaica muito agressiva contra os cristãos, e João via nessa agressividade uma manifestação do poder demoníaco. Era esse, aparentemente, o principal “crime” da cidade, albergar judeus hostis que denunciavam cristãos ante o poder romano¹⁰. Mas João, em suas visões, tinha compreendido que os próprios habitantes de Esmirna eram fiéis à Palavra de Deus, por isso estes seriam poupados da segunda morte. Eles, no Juízo Final, ganhariam a “*coroa da vida*” (Ap. 2: 10-11). A primeira morte era a morte física, do corpo; a segunda se refere à condenação à morte eterna da alma.

Pérgamo (hoje conhecida como Bergama) era a cidade fundada por Pérgamos, filho de Andrômaca¹¹. Esteve sob domínio persa e macedônico e só em 263 a.C. conseguiu sua independência, graças ao rei Eumenes I. Mas por volta do século II a.C. Roma acabou com a soberania da cidade e a anexou a seus domínios. Pérgamo era conhecida na antiguidade como um centro cultural, destacando-se sua biblioteca, a segunda mais importante do mundo, onde se desenvolveu o pergaminho. Mas também era famosa por seus recursos médicos. Daí que Asclépio ou Esculápio, o deus da cura, tenha sido seu principal patrono. Com a dominação romana, esse culto pagão se estendeu para as figuras do império, como Augusto e a deusa Roma. Devido a esse paganismo arraigado, era difícil que a igreja cristã pudesse acabar com seus costumes e crenças, por isso a mensagem de João foi severa: em Pérgamo também mora o mal, lá foi negada a verdadeira fé, pois “*muita gente por aí segue a doutrina de Balaão*”. (Ap. 2:12-14). Balaão era um profeta que punha “pedras” no caminho para que o povo de Israel tropeçasse, para que prejudicasse seu caminho de fé, incitando-o à idolatria e ao profano. João os exortou a converter-se antes que fosse tarde demais. Mas, ao mesmo tempo, prometeu-lhes, caso se convertessem e mantivessem sua fé viva, “*o maná*

¹⁰ George Ladd. Op. Cit., pp. 34-35.

¹¹ Andrômaca (cujo nome significa “a batalha do homem” em grego) era princesa de Tebas e casou-se com Heitor durante a Guerra de Tróia. Depois das mortes de Heitor por Aquiles e do filho pequeno de Heitor, Astíanax, por Neoptólemo (conhecido também como Pirro e filho de Aquiles), Andrômaca foi capturada por Neoptólemo e se transformou em sua esposa e serva, com quem teve Pérgamos.

escondido”. “*Darei também uma pedrinha branca a cada um. Nela está escrito um nome novo, que ninguém conhece; só quem recebeu.*” (Ap. 2: 17) Para George Ladd, a pedra branca simboliza a absolvição por um júri (enquanto uma pedra preta seria uma condenação), mas também simboliza o bilhete de entrada para os festivais públicos, o que significaria, no contexto do Apocalipse, a admissão na festa messiânica.¹²

Tiatira, uma das cidades menos importantes da Ásia Menor, anteriormente chamada de Akhisar (hoje Tepe Mezarligi), era conhecida por seus tecidos. Tiatira não era um centro religioso nem político e, mais interessante, também não rendia muito culto ao panteão romano nem a seu Estado. Ladd aponta também a escassa presença de judeus nessa cidade¹³ – portanto, a evangelização cristã não teria muitos impedimentos para desenvolver-se. Mas João, transmitindo as palavras do Filho de Deus, diz: “*Conheço a tua conduta: o amor, a fé, a dedicação, a perseverança (...). Mas há uma coisa que eu reprovoo: você nem sequer se incomoda com Jezabel, essa mulher que se diz profetisa. Ela ensina e seduz meus servos a se prostituírem.*” (Ap. 2: 19-20) Tiatira era uma comunidade fiel em sua fé e em seu amor a Deus, mas pecava por passividade em relação aos falsos profetas, como Jezabel – que, pervertendo os ensinamentos, confundia os servos e os afastava do caminho verdadeiro. No entanto, Cristo já tinha sentenciado que Tiatira devia expulsar todos os falsos profetas, caso contrário doenças e tribulações assolariam quem os seguisse. A morte seria o castigo final para os descendentes da prostituta Jezabel, um castigo exemplar, para que o orbe soubesse que a imoralidade não seria tolerada. Os fiéis de Tiatira, se continuassem sendo fiéis a Cristo, receberiam a autoridade sobre as nações, livres de sofrimentos e penúrias. “*Pois também eu recebi do Pai esse poder. Vou dar ao vencedor também a estrela de manhã.*” (Ap. 2: 28) Ou seja, a promessa do novo reino cristão, anunciado pelo próprio Cristo como prêmio a todos os fiéis que suportaram não apenas castigos e injustiças, mas as tentações da própria escuridão.

Sardes foi a capital do reino da Lídia até o século VI a.C., quando foi dominada pelos persas. No século I a.C., Sardes ficou reduzida a uma cidade industrial romana. O culto de destaque era para a deusa Cibele, a grande mãe da fertilidade, e para o imperador romano. Ladd indica que o povo de Sardes desfrutava de uma vida luxuosa e dissoluta, o que termina refletindo a profunda apatia espiritual em que seus habitantes se

¹² George Ladd. Op. Cit., p. 39.

¹³ Ibidem, p.40.

encontravam mergulhados¹⁴. Essa era justamente a admoestação que fez Cristo, através da escrita de João, ao dizer: *“Você tem fama de estar vivo, mas está morto. Preste atenção, muita atenção para não deixar morrer o resto que ainda está vivo.”* (Ap. 3: 1-2). O povo de Sardes estava voltado para a matéria, o brilho da aparência, simbolizado no luxo, o que evidenciava o pouco interesse pela vida espiritual e a tendência para a hipocrisia – simulava-se ter uma vida como comunidade cristã, o que na verdade era uma falsidade. Cristo os exortava a assumir integralmente a sua doutrina. Mas estava ciente de que existiam verdadeiros cristãos, de *“vestes brancas”*, que se mantiveram fiéis, não se deixaram contaminar pela letargia da cidade. *“O vencedor vestirá a roupa branca. E o nome dele não será apagado do livro da vida. Faço questão de dizer o nome dele diante de meu Pai e dos seus anjos.”* (Ap. 3: 5) Esses vencedores, esses cristãos firmes em sua fé, seriam recebidos no reino de Deus, daí que seu nome não seria apagado, isto é, seu nome e vida continuariam depois de subjugar a morte.

Filadélfia era a antiga cidade Alasehir (na atual Turquia), fundada pelo rei de Pérgamo, Eumenes II, para honrar seu irmão Attalus, que se converteria em seu sucessor. *Philadelphos* significa “amor ao irmão” e por esse fato em sua fundação, João a inclui na Igreja Universal. Mas a pequena cidade na verdade era pagã, rendia culto a Dionísio e ao Estado romano, e contava com uma forte comunidade judaica. O grande problema que Cristo via nesta igreja era essa hostilidade dos judeus em relação aos cristãos; os primeiros não se cansavam de refutar a doutrina do Messias cristão. Daí que no Apocalipse Cristo afirme que tais judeus eram mentirosos, pois eles negavam sua divindade. Cristo frisou que era Ele que possuía a “chave de Davi”, que era Ele que detinha o verdadeiro poder sobre o reino celeste; era Ele que decidia quem entrava ou não no reino de Deus. Cristo sabia que a comunidade de Filadélfia não possuía muita força, mais reconheceu nela a fidelidade dos que venceram os ataques dos seus inimigos. Falando à cidade, Cristo afirmou: *“Sei que existem por aí alguns que se dizem judeus; são mentirosos, da sinagoga de Satanás. Vou entregá-los a você. Uma vez que você guardou a minha ordem para perseverar, eu também guardarei você da hora da tentação. Eles vão ter que ajoelhar aos seus pés e reconhecer que eu amo você. (...) Segure firme o que você tem, para ninguém tomar sua coroa. Ao vencedor, farei dele uma coluna no templo do meu Deus; gravarei o nome da Cidade do meu Deus: a Nova Jerusalém, que desce do céu, de junto do meu Deus. Gravarei no vencedor o meu novo*

¹⁴ G. Ladd. Op. Cit., p. 44.

nome.” (Ap. 3: 9-13). Para George Ladd, o novo nome de Cristo simboliza a sua segunda vinda, ou *Parúsia*, que manifestará sua glória e grandeza no momento da revelação final para a humanidade¹⁵.

Laodicéia (antiga Dióspolis) foi uma das principais cidades do Império Selêucida, governo que dominou a região depois de Alexandre. O rei Antíoco II, entre os anos 261 e 245 a.C., rebatizou a cidade em homenagem a sua esposa Laodice. No ano 188 a.C. caiu sob domínio do rei de Pérgamo e, em 133, sob domínio romano. Era famosa por sua atividade comercial de tecidos como lã e algodão e por sua imensa riqueza. Segundo George Ladd, a cidade contava com uma escola de medicina conhecida pela pomada para tratamento dos ouvidos e pelo “pó frígio”, usado para fabricar colírio¹⁶. No livro das revelações de João, Laodicéia é criticada por sua conduta indiferente para com os assuntos espirituais. Possuía um cristianismo pouco comprometido com a doutrina. No texto de João, a cidade tomou a voz e respondeu: *“Eu sou rica! E agora que sou rica não preciso de mais nada.”* (Ap. 3: 17). Cristo refutou-a dizendo que era uma cidade cega, pobre, nua e miserável. Mas deu-lhe a chance de ficar realmente rica, se aderisse a sua doutrina e permanecesse fiel a ela. *“Quer mesmo ficar rica? Então compre o meu ouro, ouro puro, derretido no fogo. Quer se vestir bem? Compre minhas roupas brancas, para cobrir a vergonha da sua nudez. Está querendo enxergar? Pois eu tenho colírio para seus olhos. Quanto a mim, repreendo e educo todos aqueles que amo. Portanto, seja fervorosa e mude de vida!”* (Ap. 3: 18-19) Cristo ainda anunciou que, se Laodicéia conseguisse vencer as tentações – se conseguisse, na verdade, vencer sua indiferença e comprometer-se realmente com a Palavra Divina –, com o advento do reino celeste ela teria um assento reservado junto a seu trono.

Se Cristo, por meio de João, pretendia exortar essas cidades-berço do cristianismo ocidental a continuar sendo leais, também queria mostrar-lhes o que aconteceria caso não se mantivessem fiéis a sua Palavra. Cumprindo, assim, o projeto que Deus, seu pai, tinha traçado para a humanidade. Pois Ele, como *Alfa* e *Ômega*, era o princípio e o fim da história do homem na terra. O Apocalipse era a chegada desse fim para os que não pudessem vencer a si mesmos, com suas tentações e seus vícios; já para os que conseguissem manter-se firmes nos ensinamentos do Filho do Homem, começaria uma nova vida, eterna e livre do pecado, no reino divino.

¹⁵ George Ladd. Op. Cit., p. 50.

¹⁶ Ibidem, p. 50.

João testemunha, por meio das visões, as profecias dos tempos finais, simbolizadas nos sete selos, nas sete trombetas e nos sete flagelos¹⁷, que atingem apenas os homens que desviaram sua consciência do bem e se entregaram às falsidades do anticristo. A ira de Deus cairia sobre eles por meio de terremotos e visões sinistras, como a lua sangrando ou as estrelas caindo sobre a terra. Mas, antes da liberação da ira divina, João viu que os anjos marcaram os homens que se mantiveram fiéis a Cristo. Quando todos estivessem marcados na fronte com o símbolo da salvação, se desataria o Juízo de destruição sobre os que estivessem marcados com o sinal da besta. Aqueles que não se arrependessem nem no momento do Juízo Final e se mantivessem na falácia sofreriam não apenas a primeira morte, a física, com suplícios e angústias, como também a segunda, a de sua alma. A sétima trombeta era o anúncio da *parúsia* de Cristo, sua nova chegada e o confronto final entre o Reino de Deus e o reino do mal¹⁸.

¹⁷ A finalidade deste estudo é analisar a presença das cidades dentro do Apocalipse. Por isso, a análise de tais profecias desviaria, de certa forma, esta pesquisa concisa sobre as cidades. Mas esboçarei a interpretação canônica para os selos do livro do Apocalipse, cuja abertura João testemunhou no momento da grande revelação.

Os primeiros quatro selos correspondem à história do homem dominado pelo mal ou pelo excesso. João vê que Cristo, o Cordeiro, abre os quatro primeiros selos e surgem quatro cavalos na terra – o primeiro é branco, o segundo é vermelho, o terceiro é preto e o quarto é amarelo –, com seus respectivos cavaleiros. Para George Ladd, os cavalos vermelho, preto e amarelo indicariam guerra, escassez e morte em forma pestilenta e violenta. Mas existem divergências em relação ao significado do cavalo branco: para alguns exegetas, apesar do simbolismo de pureza e bondade do branco, no caso desse cavalo o significado seria diferente, indicaria o mesmo grau de destruição maligna que os outros três. O que estaria explicado pelo cavaleiro que porta um arco e conclama a lutar por mais conquistas. Levando em conta a presença desse arco, Ladd assinala que o cavalo branco simboliza esse desejo de conquistar que leva o homem a disputar com seus semelhantes, sem medir as consequências de sua ambição. Já outros intérpretes vêm nesse cavalo e em seu cavaleiro o símbolo do triunfo de Cristo, mas esta perspectiva ficaria fora de contexto nas profecias dos selos que assolariam a humanidade. Quando João testemunhou a abertura do quinto selo, viu as almas dos que tinham morrido no martírio por ter defendido até o fim a Palavra de Deus. Essas almas clamavam por justiça, para que fossem castigados os que agissem com maldade e salvos os que davam a vida por Ele. Deus afirma que em breve a justiça será feita e todo seu povo estará reunido para acabar com a maldade na terra. O sexto selo mostra o dia do julgamento, manifestado em diversos fenômenos naturais, como terremoto, escuridão do céu, colapso no movimento gravitacional, sangue na face da lua. Estes fenômenos deixavam claro que a ira de Deus estava desatada em toda a sua criação. O sétimo selo, trazido por um anjo, simboliza o Deus vivo, que permitirá distinguir os homens bons dos ruins, marcando sua fronte. Os homens marcados para a salvação seriam 144.000, todos eles das diversas tribos do povo de Israel. João depois afirma ter visto muita gente de todas as partes do planeta, vestindo branco e com uma palma na mão. Estes eram os arrependidos de seus pecados. Aparecem os anjos com sete trombetas e o som de cada uma delas anuncia a chegada do fim. Com cada trombeta e cada taça da ira é derramada uma praga sobre a terra. As pragas são manifestações da ira de Deus contra uma civilização que o traiu, ao abandonar seus ensinamentos e seguir o anticristo. Com os sete flagelos, Deus extravasa sua ira, que se volta contra os homens marcados com o símbolo da besta. Portanto, os flagelos e as pragas só atingem os que não possuem a marca da salvação. Ver: George Ladd. Op. Cit., pp. 72-92.

¹⁸ Essa batalha está simbolizada na aparição no céu de uma “Mulher vestida como sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. Apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo. Tinha sete cabeças e dez chifres (...). Com a cauda ele varria a terça parte das estrelas do céu, jogando-as sobre a terra. O Dragão colocou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, pronto para lhe

As visões de João vão se desenrolando até antecipar a queda da soberba cidade da Babilônia, no dia do Juízo Final. Um anjo anunciou a queda da Babilônia: “*Aquela que embebedou todas as nações com o vinho do furor da sua prostituição.*” (Ap. 14: 8) Em seguida, João viu como sete anjos verteram suas taças com a ira de Deus sobre a criação, todas elas destruiriam aquilo que estava contaminado com sete flagelos. Os quatro primeiros anjos verteram as taças na terra, no mar, nos rios e fontes, e no sol – para queimar os homens. Já o quinto anjo verteu sua taça no trono da besta e seu reino ficou coberto pelas trevas e seus homens se consumiram na dor. O sexto anjo verteu sua taça no Eufrates para que o rio secasse e se sentenciasse a hora da batalha final, o Armagedon¹⁹, entre as forças pagãs, escravizadas pelo mal, e as forças cristãs, resguardadas pela Verdade, o Evangelho, a Palavra de Deus²⁰. O sétimo anjo verteu a taça no ar. A terra tremeu como nunca e se produziu a queda de Babilônia.

A Grande Cidade se partiu em três pedaços, e as cidades das nações caíram; Deus se lembrou então da Babilônia, a Grande, para lhe dar o cálice do vinho do furor da sua ira. (...) Caiu do céu sobre os homens uma chuva de pedra (...). E os homens blasfemaram contra Deus por causa dessa praga de granizo, pois seu flagelo é muito grande. (Ap. 16: 19-21)

Babilônia, a poderosa cidade construída na margem do Eufrates, era historicamente inimiga dos judeus. No ano de 597 a.C., Nabucodonosor II subjugou o povo de Israel e o exilou de Jerusalém para levá-lo como escravo a seus domínios. O exílio foi denunciado no Antigo Testamento pelos profetas judeus Jeremias, Ezequiel e Daniel, que viveram o cativeiro na Babilônia. Mas em 587 a.C., ante uma revolta dos judeus, o rei babilônio arrasou Jerusalém e seu templo, provocando a indignação dos

devorar o Filho (...). Nasceu o Filho da Mulher, para governar todas as nações com cetro de ferro. Mas o Filho foi levado para junto de Deus e de seu trono.” (Ap. 12: 1-6) A mulher, segundo o cânone, representa por um lado Eva dando à luz a humanidade, mas também Maria, que dá à luz Jesus. O Dragão simboliza o mal que quer apoderar-se da humanidade, quer acabar com o Messias que salvará o mundo de cair na escuridão eterna. João então vê a batalha do passado, a batalha travada pelo arcanjo Miguel e seus anjos contra o Dragão. Miguel vence o Dragão, que é expulso para a terra. Aqui, transformado em serpente venenosa, conseguiu a expulsão do homem do paraíso. O Dragão é Satanás, que foi vencido pelo anjos de Deus, mas habita entre os homens, tentando-os para que se destruam uns aos outros. João vê que o Dragão começa a perseguir a Mulher Solar para que não dê à luz esse Filho, que salvará a humanidade. É então que João vê que o Dragão entrega seu poder a uma besta. A terra inteira caiu nas tentações dessa besta e começou a adorá-la, afastando-se de Deus.

¹⁹ *Har megiddon*, em hebraico, refere-se ao lugar onde está o Monte Megido. Um campo de batalha famoso na história de Israel. Ver: George Ladd. Op. Cit., p. 160.

²⁰ Entenda-se por Palavra de Deus a vontade divina manifestada. Na Bíblia, a palavra de Deus é sempre um mandado, uma ordem. É, portanto, uma palavra invencível e determinada que cumpre seus decretos. A palavra é comparada à espada (pelos seus gumes, que cortam tudo aquilo que é contra o bem) e ao fogo (pela intensidade, que purifica o que está contaminado). Ver: George Ladd. Op. Cit., p. 28.

poucos israelitas que restaram na terra de Judá. Eles acabaram assassinando Gedalias, governador designado por Nabucodonosor, e fugiram para o Egito por temor às represálias, abandonando por completo o reino de Israel. Em 537 a.C., os judeus puderam retornar a Jerusalém, graças a Ciro, o Grande, que se apoderou da Babilônia.

João viu na Babilônia não apenas a cidade déspota que subjugava os povos estrangeiros, mas também a cidade que encarnava os vícios da humanidade. Daí que a cidade fosse comparada à prostituta, porque perdeu toda dignidade entregue ao pecado, à idolatria, à falta de amor pelo próximo, em suma, entregue – segundo João – aos mandatos do senhor das trevas. George Ladd explica: “Babilônia representa a capital da civilização apostata dos últimos dias, o símbolo da sociedade humana organizada política, econômica e religiosamente em oposição e desafio a Deus (...). Babilônia enganou e seduziu *todas as nações* pela atração e fascinação da sua riqueza e da sua luxúria; mas esta taça de prazer sensual transbordará, transformando-se na taça da cólera de Deus.”²¹

Babilônia era o *simul* com a Roma imperial que subjugava os povos, perseguia os que não adotavam o culto a seus deuses nem a seus monarcas e enaltecia costumes cruéis e imorais²². Portanto, as duas cidades mereciam um castigo fatal exemplar, para deixar claro ao homem que Deus castigava tudo aquilo que não estava em harmonia com seu Evangelho.

Nessa visão apocalíptica de João, podemos ver semelhanças com o Antigo Testamento, que acreditava em uma divindade punitiva e vingativa. João retoma essa forma de perceber a força do bem, mas ainda assim observa que até o último momento Cristo, pelo amor incondicional à humanidade, deu aos pecadores a oportunidade de arrepender-se. Essa sutileza na linguagem de João nos permite ver um Cristo determinado a purificar a terra, mas tentando resgatar até a alma mais dissoluta. O livre arbítrio dessas almas é respeitado até o fim. Se essas almas desistissem de seguir o bem, teriam a resposta dessa fúria que não vem de Jesus Cristo, mas de um Pai-Deus cansado pelo mau uso de sua criação.

Na sétima taça – que correspondia ao sétimo flagelo –, João apresentou essa ira

²¹ George Ladd, p. 144.

²² Para Santo Agostinho, Roma é uma cidade arruinada por causa da sedução de seus habitantes pelos “espíritos perversos”, o que terminou provocando sua condenação e queda. Agostinho ainda assinala que Roma atribuiu sua ruína ao florescimento do cristianismo. Mas ele sentencia que a própria cidade ímpia provocou seu mal, “pois na segurança não vedes a paz da república, mas a impunidade da desordem; a prosperidade depravou-vos e a adversidade encontra-vos incorrigíveis”. Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte I. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003, p. 63.

que vinha de Deus. Ele verteu sua ira na capital da besta, Babilônia. Era uma ira que evidenciava sua glória e poder, manifestados em relâmpagos, vozes, trovões e terremotos, fenômenos da natureza divina, que se servia da natureza terrestre para conseguir seus objetivos, castigar os que não acreditavam Nele. No tempo em que João escrevia o seu Livro Revelador, os homens estavam muito ligados às manifestações da natureza. Interpretando cada fenômeno natural como um sinal divino. Isso tanto o paganismo quanto o cristianismo tinham em comum. O homem ainda não se sentia superior à natureza, ainda era dominado por ela e a respeitava com temor.

Para Geoge Ladd²³, o resultado dessa teofania foi o colapso completo da civilização humana, atesta. Babilônia caíra como as cidades que a seguiram, como a imperial Roma, que com o abuso do poder invadiu todas as cidades do orbe. Roma se espelhava na Babilônia. Esta era considerada cidade maligna por ter causado o exílio dos judeus e aquela porque causou flagelo e morte aos seguidores de Cristo. As duas simbolizavam o poderio nefasto da besta; manifestação do príncipe das trevas ou anticristo. E as duas simbolizavam a mulher vendida, despojada de toda bondade e dignidade, a meretriz que escravizava com sua sensualidade o homem, entregue ao desenfreno, ao amor pelo luxo e riqueza, à falácia. George Ladd indica que a figura da prostituta como cidade apresenta a “deturpação de todos os valores para obter ganho comercial”²⁴, que seduziu as cidades mais fracas, com atrativos laços mercantis, para depois subjugar-las. Babilônia e Roma eram as cidades pecadoras, que seduziram a humanidade com seus falsos profetas e suas falsas promessas.

Um dos Anjos das sete taças veio me convidar: “Venha! Vou lhe mostrar como será julgada a grande prostituta, que está sentada à beira de muitas águas. Os reis da terra se prostituíram com ela. Os habitantes da terra ficaram bêbados com o vinho da sua prostituição. (...) Aí eu vi uma mulher sentada sobre uma Besta de cor escarlate, cheia de títulos blasfemos. (...) A mulher estava toda enfeitada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão um cálice de ouro cheio de abominações, que são as promessas da prostituição. Na frente da mulher estava escrito um nome misterioso: “Babilônia, a Grande, a mãe das prostitutas e das abominações da terra.” (Ap. 17: 1-5)

Babilônia e Roma se sintetizaram na visão de uma chamada Babilônia

²³ George Ladd. Op. Cit., p. 161.

²⁴ Ibidem, p. 163.

Escatológica, a cidade que receberia o castigo final e da qual se narrou seu fim no Apocalipse. João a descreveu como a Cidade-Prostituta, que estava embriagada com o sangue dos seguidores e testemunhas de Cristo, ostentando um sadismo doentio que lhe dava, além do prazer, uma sensação de poder. Mas o anjo revelou para João que na verdade a Babilônia Escatológica, que simboliza todas as cidades pecadoras, acabou caindo pela própria vaidade, ela provoca sua queda pela própria degeneração, por idolatrar a si mesma. Foi tanto o que ela se venerou que acabou se destruindo. A besta que dominava essa cidade era um reflexo desse fim anunciado, da sua escatologia. Mas era ao mesmo tempo o símbolo dos monarcas déspotas e impiedosos que caracterizaram a natureza belicosa da Babilônia bíblica e da Roma Imperial²⁵ e provocaram, com seus caprichos e excessos, a degradação deles próprios e de seus seguidores. E o que foi pior, se alienaram acreditando ser deuses e exigindo um culto fiel e único. Segundo Ladd, esses monarcas rebaixaram a divindade, considerando-se o próprio Deus²⁶.

A Cidade Escatológica se deixou dominar pelos desígnios da Besta. Não teve forças nem autonomia para livrar-se dela, estava presa a sua vontade, que só conduzia à destruição. A Cidade Imunda e seus habitantes, alucinados por sua aparência dourada (simbolizada pelo *cálice de ouro*) e sua falsa realidade de deleite pagão, caíram nas redes da Besta. Mas ao aceitar as tentações dessa cidade, esses habitantes apagaram seus nomes do Livro da Vida, do livro onde estavam escritos os nomes dos que entrariam no Reino de Deus, na Cidade Redimida, na Nova Jerusalém. Como diz o anjo: *“Os habitantes da terra vão ficar admirados ao verem a Besta. São esses que desde a fundação do mundo não têm seu nome escrito no livro da vida. Ficarão admirados porque a Besta existia, não existe mais, mas vai aparecer de novo. (...) Todos juntos farão a guerra contra o Cordeiro. Mas o Cordeiro os vencerá, porque o Cordeiro é Senhor dos senhores e Rei de reis. E com ele vencerão também os chamados, os escolhidos e os fiéis.”* (Ap. 17: 8-14)

O anjo ainda assinalou a João que os próprios seguidores da Babilônia, dessa

²⁵ “A besta tinha sete cabeças e sete chifres” (Ap. 17:3). A leitura canônica dessa visão interpreta as sete cabeças como os reis de Roma que perseguiram os cristãos, dos quais caíram cinco: Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero. Um está prestes a cair (Vespasiano), e outro não durará muito (Tito). Mas o anjo explica que haverá uma oitava besta ou anticristo (conhecido como *Nero redivivus*), que ressurgirá do Abismo para ser destruída por Cristo e estaria encarnada no imperador Domiciano. Embora esta interpretação ainda esteja em discussão, é a que tem prevalecido por mais tempo na história da exegese exotérica. Para conhecer mais sobre esta discussão, ver: George Ladd. Op. Cit., pp. 166-169.

²⁶ Ibidem, p. 165.

Mulher-Cidade, se voltaram contra ela e a destruíram, pois era isso o que a própria Besta esperava, apenas destruição. E Deus se encarregou de que as multidões que se mantinham fiéis à cidade pagã se revoltassem contra ela. O mal reinou nessa cidade até que nem ela o agüentou e clamou por sua destruição. Foi a última morada de espíritos imperfeitos e malvados²⁷. Um outro anjo apareceu na profecia exortando os seguidores de Deus a sair a tempo dessa morada ignominiosa, porque estava prestes a cair a grande praga sobre ela: morte, luto e fome. “*Ela será devorada pelo fogo, porque o Senhor Deus que a julgou é forte.*” (Ap. 18: 8)

Apenas uma hora durou o julgamento da Babilônia Escatológica, tudo o que ela possuía ficou destruído e os que viviam dela, arrasados lamentando a perda, como reis, mercadores e marinheiros que viram como as riquezas viraram cinzas. Mas não se lamentavam pela ruína da cidade, e sim pela sua própria ruína. “*Ai, ai, ó Grande Cidade! Você vestia linho puro, roupas de púrpura e escarlata. Você se enfeitava com o ouro, pedras preciosas e pérolas! Bastou uma hora para a sua riqueza virar nada!*” (Ap. 18: 15-17) George Ladd explica que a Grande Babilônia parecia ser uma cidade poderosa e indestrutível, diante dela a igreja de Deus parecia insignificante. Em sua vaidade de pretender ser uma Cosmópolis, acreditou ainda ser superior à própria divindade²⁸. Mas Deus teve a palavra final; executou a última sentença contra a cidade mundana, e destruiu totalmente essa Babilônia Escatológica.

Na interpretação esotérica – que contempla os estudos teosófico e antroposófico²⁹ – podemos ver que o Apocalipse forma parte de uma iniciação cristã. Para Steiner, o homem havia perdido a comunicação com a divindade, tinha descido ao plano físico e perdido a conexão com o supra-sensível. Antes do tempo religioso, que

²⁷ George Ladd afirma que o anúncio da destruição da Babilônia é um eco das profecias de Isaías, que João recolhe e atualiza no Livro da Revelação: “Quando a cidade estiver assolada, ela não será mais a prostituta da civilização, e não será mais habitada por príncipes e comerciantes; ficará tão desolada que ninguém quererá pôr os pés em suas ruas. Ela se tornará *morada de demônios, covil de toda espécie de espírito imundo.*” (Is. 19:19-22). Ver. George Ladd. Op. Cit., p. 174.

²⁸ Ibidem, p. 177.

²⁹ O arquiteto, filósofo e escritor austríaco Rudolf Steiner (1861-1925) reconhece a teosofia e a antroposofia como ramos da chamada Ciência Espiritual, que contempla os estudos da Ciência Oculta ou Esoterismo (*eso*, em grego, significa “aquilo que está oculto para a vista”) para a explicação da cosmogonia do homem. A antroposofia é o estudo cognitivo que conduz o espírito do homem a conhecer o espírito do universo e que levou a Steiner a distanciar-se da inicial teosofia. Interessante é destacar que Steiner foi estudioso da área de ciências exatas, mas foi capaz de complementá-la com sua visão metafísica dos princípios naturais. Criador da *Euritmia* ou arte do ritmo harmônico, no início do século XX (1911), postulou que essa arte do movimento provocaria mudanças positivas na educação espiritual e racional do homem. Steiner a considerou a “arte da alma”, suas manifestações estariam na poesia e na música erudita, que extraem os sentimentos mais profundos do ser humano.

ele reconhecia como o predomínio histórico do judaísmo, do cristianismo e do islamismo, existia uma profunda compenetração entre o homem, a natureza e Deus³⁰. O homem pressentia a divindade em tudo o que fazia, tornando sua realidade uma manifestação do poder de Deus. Quando o homem perdeu o paraíso, o que perdeu, na verdade, foi essa comunicação direta com Deus, e foi necessário criar o *relligare* para recuperar esse contato com o mundo espiritual³¹.

O homem religioso deixou de ter uma visão metafísica das coisas, o que criou uma espécie de barreira invisível entre o mundo supra-sensível e o sensorial. O mundo sensorial exterior “se estendia como um véu, como a grande *maya*”³² ou ilusão sobre o mundo metafísico. O homem de certa forma ficou preso nesse véu ilusório em que se transformou a realidade sensível. Mas uma memória coletiva, que resgatou a fase de transição do homem pré-religioso para o religioso, possibilitou o desenvolvimento da interioridade para alcançar, por meio da contemplação, os mundos espirituais. Eis que surgem os iniciados da Humanidade. Indivíduos que, por um estado especial de concentração, conseguiam arrancar o véu da *maya* e ver com seus próprios olhos o mundo real do espírito.

De certa forma, o iniciado devia superar a barreira do mundo físico para ascender às esferas do conhecimento metafísico. Mas, com o nascimento de Jesus Cristo, o iniciado já não teria de ascender ao mundo supra-sensível, pois o princípio crístico ingressou na humanidade. Cristo desceu ao mundo sensível para ajudar na evolução espiritual do ser humano. Para Steiner, todas as visões proféticas do passado, dos primórdios, anunciavam esse princípio crístico, conhecido como “Eu Sou”³³. Era essa consciência do próprio ser o que permitia uma maior compreensão do amor. Enquanto os homens tinham uma consciência coletiva, o amor fluía apenas para o que o

³⁰ No tempo pré-religioso – explica Steiner – o homem vivia entre seres espirituais, e assim como hoje não temos qualquer necessidade de ser convencidos da existência das pedras, das plantas ou dos animais, tampouco o homem daquela época primordial necessitava de provas para ser persuadido da existência de seres espirituais. Ele vivia entre espíritos e deuses, e por isso não precisava de religião. Rudolf Steiner. *O Apocalipse de João: A revelação bíblica da iniciação cristã*. Trad. Mariângela Motta Schleyer, Karina Glass e Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 2003, p. 23.

³¹ Ibidem, p. 19.

³² Ibidem, p. 24.

³³ *Eu Sou* é o nome da entidade divina, do princípio crístico do homem, a consciência que o liga à divindade. O homem é a coroa da Criação por poder dizer “eu sou” a respeito de si mesmo, é a comunicação com a própria alma do ser. No Antigo Testamento ainda não se tinha consciência de si mesmo, os homens apenas possuíam uma consciência coletiva, de povo. Moisés foi o primeiro, segundo Steiner, a ter o nível de percepção do “eu sou”; ele teria dado os primeiros passos para que o homem tivesse a noção de ser único na Criação. Já no Novo Testamento, com a presença de Jesus Cristo, o homem toma consciência de seu ser e estar em um plano divino universal. Ver: Rudolf Steiner. Op. Cit., p. 28-29.

povo amava. Só quando Jesus trouxe aos homens o espírito individual é que o amor se libertou de obrigações raciais ou culturais e logrou uma maior expansão. O cristianismo trouxe ao mundo essa consciência de amor fraternal; seguindo o Evangelho de Jesus, os homens se sentiram impelidos a continuar sua obra de amor incondicional e universal, no plano físico³⁴.

A iniciação cristã busca desvendar o futuro no mundo supra-sensível para agir a tempo de reverter, no plano físico, os excessos – ou *hybris* – humanos. Assim o iniciado poderia estabelecer metas para ajudar a humanidade em sua evolução, para alcançar uma consciência superior de seu estar no mundo sensorial.

No Apocalipse está contido o mais profundo do que Steiner chama de cristianismo esotérico, reconhecendo que a leitura desse livro tem sido mal compreendida pela corrente exotérica, que fez uma leitura linear das palavras de João. O exoterismo supôs um tempo de luta entre as forças do bem e as do anticristo, antes da esperada segunda chegada de Cristo, ou parúsia. Assim essa vertente criou a atmosfera para o chamado milenarismo, que esperava para o ano mil os acontecimentos descritos no Apocalipse. Além da confusão e da sensação de caos que reinou entre os cristãos que não compreenderam a estrutura profunda do Apocalipse, gerou-se um sentimento de culpabilidade e castigo, como se todos estivessem condenados *per se*, desvirtuando-se os ensinamentos positivos de João. Os exotéricos que esperaram o ano mil se deram conta de que nada do que estava escrito no livro de João tinha acontecido, então decidiram interpretar suas palavras como parte de um projeto simbólico, que acusava, na verdade, as autoridades que causaram grande dano aos primeiros cristãos³⁵.

Steiner explica que quem transmitiu o conteúdo do Apocalipse foi levado à solidão em uma ilha, que desde sempre tivera uma atmosfera sacra – Patmos era considerado um lugar de antiga cultura de mistérios. O conteúdo do Apocalipse emanou de um estado de consciência superior, alcançado graças à contemplação de João, que posteriormente logrou sua iniciação até subir ao plano metafísico. A iniciação é aquilo que no mundo dos sentidos não se pode ver nem ouvir, não se pode perceber mediante

³⁴ Ver: Rudolf Steiner. Op. Cit., p. 30

³⁵ Só Gioachin da Fiore no século XII teve a epifania de compreender o Apocalipse como um livro da iniciação de João, em que através de seu próprio êxtase ascendeu ao mundo supra-sensível e viu aquilo que já tinha acontecido: o fim do mal com o advento do Filho do Homem. Fiore criticou duramente a Igreja Católica do seu tempo, devido à alienação que fazia do significado das Escrituras e, especialmente, do Evangelho e do Apocalipse, objetando inclusive a figura do papa, que para ele e seus seguidores se transformou no ser mais próximo do anticristo. Fiore se transformou no profeta da Itália no século XII. Ver: Ibidem, pp. 39-41.

os sentidos exteriores, mas sim pela chamada via mística do cristianismo, que conduz à “revelação arcana de João”. Por isso, o que realmente se tem no Apocalipse de João é a narrativa de uma iniciação cristã³⁶. O Apocalipse representa os graus que o iniciado tem de superar para chegar ao nível espiritual, ao Reino de Deus. O ponto de partida – assinala Steiner – é o mundo físico, que está simbolizado nas sete cartas, as cidades que constituem as primeiras comunidades cristãs. “Depois das sete cartas vem o mundo dos sete selos, o mundo das imagens do primeiro grau da iniciação³⁷. Depois vem o mundo em harmonia das esferas, o mundo conforme é percebido por quem é capaz de ouvir espiritualmente; isto é representado pelas sete trombetas. O mundo seguinte, onde o iniciado percebe entidades, é representado pelo que, nessa etapa, aparece sob forma de seres despojando-se dos invólucros das forças oponentes ao bem. O oposto do amor divino é a ira divina.”³⁸ O que pode ser compreendido como um processo de purificação, a alma se liberta de uma vez do invólucro da matéria que traz consigo a degradação.

As fases da iniciação da alma humana se sintetizam nos passos descritos no Apocalipse: as sete cartas correspondem ao plano físico, de onde parte o iniciado; os sete selos correspondem ao mundo astral-imaginativo; as sete trombetas correspondem ao chamado mundo *devachânico* ou morada divina; e, finalmente, as sete taças da ira ou os sete flagelos correspondem àquilo que deve ser depurado no homem, para alcançar a

³⁶ A iniciação, explica Steiner, é o desenvolvimento das forças e faculdades latentes em toda a alma. Desenvolvimento que começa com as atividades no mundo sensorial, durante o estado de vigília. Tudo o que o homem realiza no mundo dos sentidos fica armazenado no chamado corpo astral; dependendo do tipo de informação que tal corpo recebe, este se forma para a iniciação ou para o estancamento ou letargia espiritual. Assim, as meditações, as visualizações ou os exercícios físicos que têm por fim alcançar um estado de paz no plano material – como se fosse um treinamento da alma – vão depurando o corpo astral até que este possa viajar ao mundo supra-sensível, junto do chamado corpo etérico, que o conduz a esse mundo espiritual. Primeiro se percebe o mundo através de imagens, depois de sons, de música (como a chamada “música das esferas”), é aí que a iluminação se completa, cai o último véu, e o iniciado consegue ver seres espirituais superiores. Ver: Rudolf Steiner. Op. Cit., pp. 42-49. Este mesmo processo de iniciação era o que os santos místicos logravam através da *via purgativa*, da *via epifânica* ou *iluminativa* e, finalmente, na *via unitiva*, em que entravam em contato com a divindade e alcançavam assim o êxtase. Pensemos na iniciação de Santa Teresa de Ávila, Fray Luis de León ou San Juan de la Cruz no século XVI.

³⁷ O iniciado ascende ao mundo imaginativo, onde aprende a reconhecer os “sete selos”, que correspondem a: quatro almas de grupo (que representam os quatro estágios do homem antes de lograr sua plenitude no mundo sensorial), o arco-íris que envolvia o homem, o homem, e o número doze, que representa os doze signos do zodíaco. Os selos mostram a evolução da criação divina, desde o nascimento do tempo e da existência, simbolizado em Saturno, que deu o movimento ao resto dos corpos celestes, distinguindo-se sete ciclos saturnianos que vão dando ritmo à dança cósmica. O tempo se desdobra em sete dias (*manvatara*) e cinco noites (*pralaya*), que conformam o relógio cósmico. A criação vai se desenrolando nos selos até chegar ao Filho do Homem, o ser mais elevado que pisou a terra, Jesus Cristo. Ver: Ibidem, pp. 50-62.

³⁸ Ibidem, pp. 48-49.

esfera onde está o Reino de Deus, a mais alta espiritualidade que o homem tem a seu alcance³⁹.

As cidades das sete cartas, na visão esotérica, representam as etapas de evolução humana no planeta, as sete etapas culturais do homem. Éfeso mostra a primeira civilização da época pós-atlântica, que corresponde a um tempo de transição e representa a civilização cultural hindu, a que possuía maior lembrança dos tempos antediluvianos. Daí que o cristianismo de Éfeso apresente matizes hinduístas.

Éfeso estava voltada ao mundo extra-sensorial, renegando o mundo material. Ante isso, Cristo a exorta, por meio de João, a recuperar “o primeiro amor”, isto é, a valorizar o ser e o estar na Terra, a cultivar a semente divina no plano físico. Mas também existia nessa cidade um grupo de pessoas alheias ao mundo espiritual, que se entregavam ao gozo da vida sensual, carnal, mundana, os chamados “Nicolaitas”, que eram chamados a equilibrar seus costumes, a não negligenciar seu espírito com as coisas da *maya*, das aparências.

Esmirna representa a segunda civilização cultural, a persa primitiva. Cristo diz a esta cidade que ele é o princípio e o fim da vida. Ele morre na vida material, mas revive na vida espiritual. Portanto, os que seguem seu Evangelho não apenas vencem a morte na realidade sensorial, como também fazem votos no plano metafísico para uma nova vida. Com isso a vida é concebida como um *continuum*, que transcende um mundo para chegar a um outro melhor. Mas a advertência é para os que não seguem os ensinamentos do espírito, que correm o risco de ficar presos na matéria, no véu da *maya*, sem desenvolver o lado espiritual, que é fundamental para superar a própria morte física e ascender ao mundo supra-sensível. Não subir ao mundo supra-sensível e ficar entre o plano físico e o metafísico corresponde a essa “segunda morte” citada no Apocalipse.

Pérgamo corresponde à terceira civilização, formada pelas culturas egípcias, caldaicas e babilônicas. Começa nestas culturas o reconhecimento de um íntimo no homem, de que existe nele um elemento interior que se defronta com o exterior. Assim ele começa a descobrir que possuía um nexo dentro de si para se comunicar com aquilo que está fora. Mas ainda era um conhecimento de alguns, daqueles que eram iniciados nas artes ainda ocultas para o vulgo. Como os sacerdotes de Thot, no Egito, que criaram uma das primeiras escolas para o conhecimento da alma humana. Para conseguir

³⁹ Rudolf Steiner. Op. Cit., p. 49.

entender a “*palavra afiada de dois gumes*” (Ap. 2: 12)⁴⁰, vale dizer, a palavra divina, os cristãos adotaram para interpretar o texto bíblico as análises hermenêuticas, dedicadas a Hermes-Thot. No entanto, assim como existiam aqueles que conheciam os caminhos da alma para a evolução, existiam os que utilizavam o conhecimento para o mal da terra, para o estancamento do homem. Daí que Cristo exemplifique com essa cidade o erro de ter caído nas tentações do profeta Balaão⁴¹, que conduziu à destruição dos povos, com suas falsas promessas e aparências de felicidade. Para quem abandonar as promessas dos falsos profetas, Cristo promete o *Maná Oculto*, que é o alimento divino, o estímulo para iniciar a purificação da alma e assim alcançar a iluminação no mundo espiritual, onde reina a harmonia.

Tiatira representa a quarta evolução cultural, e é onde surge o Redentor, para purgar as almas humanas e desta forma ajudá-las a continuar sua ascensão no mundo do espírito. Jesus Cristo é o guia deste tempo, que desceu ao plano físico para mostrar que a evolução deve integrar tanto o plano físico quanto o metafísico. Steiner explica que: “A divindade se faz homem, se faz carne, se faz pessoa; a época em que o homem desceu até o grau de personalidade; em que, nas obras dos escultores gregos, as divindades individualizadas aparecem como personalidades, e, na figura do cidadão romano, a personalidade aparece na cena do mundo. Essa época devia receber, ao mesmo tempo, o impulso pelo fato de o divino surgir em figura humana. O homem descido à Terra só podia ser salvo com o aparecimento do próprio Deus como homem.”⁴² É o tempo em que a centelha divina, Eu Sou, encarna no plano exterior e se converte no guia da humanidade: “*Eu sou aquele que sonda mentes e corações.*” (Ap. 2:23) Além de oferecer essa consciência individual, que permitirá ao homem ascender ao plano metafísico, Cristo sabe que tem o poder, concedido pelo Pai, de entregar à humanidade a “Estrela de Amanhã” (Ap. 2: 28), que para Steiner se refere à evolução planetária, ao crescimento da humanidade, mas também do planeta Terra, que no amanhã terá uma frequência vibratória harmônica como a do planeta Mercúrio⁴³.

Sardes corresponde à quinta cultura pós-atlântica, à época do próprio Steiner,

⁴⁰ Rudolf Steiner indica que essa espada afiada é o símbolo da palavra hermética dos antigos sacerdotes. Ver: Ibidem, pp. 76-77.

⁴¹ Steiner assinala que a “‘Doutrina de Balaam’ [ou Balaão] não é senão a doutrina da magia negra, a doutrina dos devoradores dos povos. (...) Os devoradores dos povos são os praticantes da magia negra, os quais só agem servindo à própria personalidade”, eles acabam com a vida na ilusão de controlar a magia, e não só acabam com seus congêneres, mas também consigo mesmos. Ver: Ibidem, p. 77.

⁴² Rudolf Steiner. Op. Cit., pp. 77-78.

⁴³ Ibidem, pp. 78-79.

que a reconhece como uma época embriagada de materialismo. O chamado é o de voltar a cultivar o espírito do homem para agilizar a evolução da humanidade, que está travada em uma batalha provocada por *maya*, pela ilusão na realidade externa que tem controlado o homem, deixando de lado o verdadeiro que é *Brahman*, o absoluto e eterno e que reside em *ātmā*, a alma do ser. Cristo exorta os homens de Sardes a recuperar o caminho do Absoluto para alçar-se à vida espiritual.

Uma vez que o homem consiga superar as ilusões da *maya*, poderá morar na cidade de Filadélfia, que é a sexta civilização cultural da humanidade e ainda está por chegar, segundo Steiner. Em Filadélfia se poderá habitar em um mundo guiado pelo amor e a sabedoria. O homem terá encontrado o *eu* em um nível superior e a abertura de consciência será definitiva. Por isso Cristo diz: “Coloquei para sua gente uma porta que ninguém mais poderá fechar.” (Ap. 3:7) A porta é o nível superior de consciência, que uma vez alcançado não se perde mais. É, para Steiner, o reconhecimento do próprio *eu* na alma⁴⁴.

Laodicéia é a sétima civilização cultural. Corresponde ao tempo em que os iluminados se agruparão em torno de Cristo, separando-se daqueles que não conseguiram superar a si mesmos. Será o tempo da transformação planetária e humana; um tempo cósmico que separará os que conseguiram chegar ao mundo de *Brahman* dos que ficaram no mundo da *maya* e recusaram o princípio crístico.

Babilônia corresponde a uma entidade que, no livro de João, encarna a cidade. É, portanto, como se a cidade recobrasse uma personalidade e por suas ações seria castigada, assim como por seus habitantes, que foram acabando com ela devido aos maus atos, aos maus pensamentos, aos maus sentimentos. A Babilônia ganha sua condenação: desaparecer da criação divina. Steiner explica que a Babilônia sintetiza toda a ignorância e falsidade dos que, presos na *maya*, não conseguem compreender que aquilo que fazem só provoca extinção. A Babilônia concentra todos os homens que fizeram um pacto com as forças da matéria degradada. “E assim vemos, em um futuro longínquo, duas forças contrapondo-se: de um lado os que se deixam integrar aos habitantes da grande Babilônia, e de outro, os que se elevam acima da matéria, aqueles que, como homens, se unem ao que se apresenta como o princípio do Cordeiro. De um lado vemos separar-se, na Babilônia, o que existe de mais escuro, guiado por todas as

⁴⁴ Rudolf Steiner. Op. Cit., p. 81.

forças opostas ao Sol, por *Sorat*⁴⁵, a besta de dois chifres; e de outro vemos a humanidade que se desenvolveu a partir dos eleitos unidos ao Cristo (...): de um lado as bodas do Cordeiro e de outro as da Babilônia. Da Babilônia decadente. Vemos a Babilônia afundar no abismo e, despontando para o uso das forças da magia, vemos os eleitos que se uniram ao Cordeiro.”⁴⁶ Os eleitos são os que conseguiram sair da cilada do mundo sensorial e ascender ao mundo espiritual, simbolizada na gloriosa cidade de Nova Jerusalém.

2. “El Apocalipsis según Santiago”, de Carlos Iturra

Steiner, no começo do século XX, alerta com seu ensaio sobre o Apocalipse para o perigo de deixar-se levar pelo mundo sensorial, pelo mundo da matéria. Ele nos convida a perceber, na comunhão com nosso interior, o mundo de *Brahman*, do espírito, que é o que os grandes iniciados, como Jesus Cristo, pretendiam mostrar à humanidade. Mas, justamente na época em que Steiner desenvolve sua pesquisa na Ciência Espiritual (1911), o materialismo, o cientificismo e o positivismo tomam conta da vida humana, sendo o espírito relegado apenas para a religião e as artes ⁴⁷. A ciência, qual dogmatismo excludente, decide o que deve ser considerado verdadeiro, e aquilo que não se ajuste a seus parâmetros de comprovação fica fora do que ela considera realidade, relegado apenas ao plano ficcional ou ao plano psíquico. Ante essa condição histórica em que se vê inserido o homem, reage C. S. Lewis, fazendo uma reflexão sobre a obsessão do homem do século XX, que tem como objetivo dominar a natureza, conquistá-la. Mas esse poder que o homem pretende exercer sobre a natureza é, na

⁴⁵ *Sorat* é o adversário do Sol, que é compreendido como a divindade da luz, da inteligência, do espírito. Em oposição à Luz, *Sorat* é a citada besta do apocalipse e a encarnação do anticristo. É ele que puxa e seduz o homem para cair no abismo da matéria, para extraviá-lo na densa névoa da *maya*. Na batalha final, ou *pralaya*, *Sorat* será desterrado do planeta e sua destruição será definitiva. O número 666 indica o fim de *Sorat*. Steiner explica que esse número mágico apresenta, na verdade, a evolução humana em três períodos de seis tipos de evoluções diferentes. Portanto, não teria em si nenhuma conotação negativa para a humanidade, pelo contrário, o número 666 indicaria a evolução definitiva do homem e a expulsão de *Sorat* da terra seria seu fim. Ver: Ibidem, pp. 201-207.

⁴⁶ Ibidem, p. 206.

⁴⁷ Carl Gustav Jung também discorre sobre “o pressuposto de que só é ‘verdadeiro’ aquilo que se comprovou ou se comprova como sendo uma realidade *física*. (...) O conceito de ‘físico’ – explica Jung – não constitui o único critério de uma verdade, pois há também verdades *psíquicas* que não se podem explicar, demonstrar ou negar sob o ponto de vista físico.” Jung ainda acrescenta que os enunciados religiosos “se referem a objetos que é impossível constatar sob o ponto de vista físico”. Eles são uma demonstração da autonomia do espírito em relação à ordem física e, de uma certa independência psíquica em relação às realidades físicas. A *alma* – conclui Jung – é um fator autônomo, e os enunciados religiosos são uma espécie de “confissão da alma”. Ver: C. G. Jung. *Resposta a Jó*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 1-2.

verdade, “um poder exercido por alguns homens sobre outros, com a natureza como instrumento”⁴⁸.

Lewis adverte que o poder sempre será exercido por uma minoria cada vez mais reduzida. E cada novo poder conquistado *pelo* homem é sempre um poder *sobre* o homem. Portanto, o desejo da ciência de conquistar a natureza não passa de uma ilusão, pois, na medida em que pretende dominá-la, o próprio homem se torna mais fraco e dependente dos avanços tecnológicos, esquecendo sua natureza básica. Em cada vitória científica, o homem se torna o vencedor, mas ao mesmo tempo o escravo da ciência⁴⁹. Por outro lado, os que têm o poder de conduzir a ciência detêm também o poder de exercer domínio sobre os homens. Para Lewis, essa dominação humana é a abolição do próprio homem.

“*Toda obra reflete o espírito da época em que foi escrita*”, afirmava o escritor e pesquisador chileno Jaime Hagel, referindo-se aos contos que caracterizaram a narrativa chilena dos anos 80. Hagel batizou esse espírito como a “era do ogro”, completamente dominada pelo golpe militar de 1973 – que deu início à ditadura que se estenderia até 1990.

Hagel compreendia que os autores nacionais não podiam dissociar-se da “era do ogro”, pois tinham ficado – sem escolha – presos à atmosfera desesperançadora e sem horizontes dos anos da ditadura. “Sua adolescência terminou repentinamente com as fogueiras dos livros e o implacável ferrolho militar”, explicava por sua vez o escritor Camilo Marks⁵⁰. Por esse desencanto que os escritores viveram, a geração dos 80 é considerada a de maior ruptura da história literária chilena.

O escritor Carlos Iturra representa essa “era do ogro” no conto “El Apocalipsis según Santiago”, publicado em 1987 em seu primeiro livro, *Otros Cuentos*.

Iturra retratou não apenas a sua geração truncada pela ditadura – pelo ogro –, mas também a abolição do homem descrita por Lewis, em um período de extermínio, destruição e dor que dizimou os habitantes de uma cidade chamada Santiago⁵¹ e em um

⁴⁸ C. S. Lewis. *A Abolição do Homem*. Trad. Remo Mannarino Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 53.

⁴⁹ Ibidem, p. 57.

⁵⁰ Jaime Hagel cit. in: Camilo Marks. “Una generación encontrada: comentario a *Andar con Cuentos y Contando el Cuento*”. Em: *La Época*, Santiago, 22 de março de 1992, pp. 6-7.

⁵¹ Para o poeta, escritor e pesquisador Jaime Quezada, uma das correntes que surge da chamada Generación Diezmada (Geração Dizimada), à qual pertence Carlos Iturra, é a corrente apocalíptica ou preocupada com as situações do futuro, ela incorpora à literatura, por exemplo, a temática da preservação

tempo duvidoso em que os que dominavam a urbe eram os militares.

Santiago, qual Babilônia Escatológica, se encontrava na batalha final de seus dias, era o dia irônico de “festas pátrias”: 18 de setembro, aniversário da instauração da Junta Nacional de 1810, que seria considerado o início da independência; no dia seguinte, 19 de setembro, ironicamente, são celebradas as “glórias do exército”, uma data que acabou associada à ditadura militar.

A narração do *Apocalipsis* de Iturra começa com uma pausa nas explosões e o regresso da escuridão como tônica da história. Somos situados no ambiente tenebroso e espantoso, à espera dos personagens: dois seres completamente marginalizados pelo mundo, esquecidos até pelos militares. Um homem e uma mulher, sobreviventes da morte, moradores de uma ponte do Rio Mapocho, que relembram sua única viagem ao paraíso: Cartagena, cidade litorânea do Chile que, no passado, foi o principal balneário da aristocracia *criolla*⁵². Na época em que eles viajaram, a cidade já havia perdido o *glamour*; eles refletem essa mudança social que traçou o novo destino de Cartagena, já sem o antigo requinte, mas ainda conservando uma aura de lugar de repouso, descanso, que lhes devolve uma certa alegria de vida. Cartagena se revela como o paraíso perdido, em oposição ao inferno de Santiago, onde eles habitam. No entanto, a lembrança dessa viagem mítica não se transforma apenas na atualização de um *locus amoenus*, mas também na atualização da figura do filho ausente. Ao rememorar a viagem para o litoral, eles se lembram do tempo em que a família estava completa e unida. “*Eu estava grávida do Peirito*”, dizia ela. “*Que será do Peirito*”⁵³, continuava o velho. Peirito era o objeto da saudade, o filho perdido, do qual já nada sabiam e de quem não gostavam muito de falar para não ficarem mais abalados.

de nosso ecossistema, voltando o olhar para nossa natureza – revalorizando e reincorporando esses elementos com um sentido apocalíptico do temor da destruição de nosso meio ambiente, do homem, da humanidade. Ver: Ricardo Gómez López. “Jaime Quezada: El larismo al apocalipsis” (Entrevista). Rayentru, no. 5, abril-maio, 1994, pp. 2-7.

⁵² Fundada em 1901, Cartagena, no litoral central chileno, viveu uma época de ouro até os anos 60, quando começou a decadência econômica e as famílias ricas originárias de Santiago que se haviam instalado no balneário partiram para lugares mais exclusivos. Foi nessa ocasião que famílias de camadas menos favorecidas começaram a viajar constantemente para o balneário, transformando sua reputação de espaço para grã-finos em espaço para as classes populares. Ver: Roberto Pérez-Ruiz. *Cartagena Ayer y Hoy*. San Antonio: Fundación Creando Futuro, 2002.

⁵³ Carlos Iturra. “El Apocalipsis según Santiago”. Em: Diego Muñoz Valenzuela e Ramón Díaz Etérovic. *Andar con Cuentos: Nueva Narrativa Chilena* (1948-1962). Santiago: Mosquito Editores, 1992, p. 121. Em virtude do realismo que Iturra quer transmitir na linguagem de seus personagens, os moradores do Rio Mapocho, preferi traduzir para o português seu idioleto, para estabelecer, em alguns casos, uma comparação entre a fala informal dos velhinhos no castelhano do Chile e no português do Brasil. Assim como preferi traduzir os trechos analíticos sobre o último concerto do Teatro Municipal, para facilitar sua compreensão.

Mas acabada a lembrança, recomeça o inclemente retumbar das bombas. E os velhinhos, escutando de longe, escondidos nas encostas do rio, não entendem como elas seguem caindo na cidade, pois “já [estava] tudo estragado”⁵⁴. Não resta nada mais na cidade, a não ser sujeira e decomposição. A pouca água do rio reflete essa imundice, são os restos de uma cidade sitiada⁵⁵.

Iturra justapõe à vida desses sobreviventes da morte cidadina um segundo texto, erudito, solene, técnico. Trata-se de uma narração situada numa época futura em relação à dos velhinhos, sobre a análise de uma gravação encontrada nas ruínas do Teatro Municipal de Santiago. A gravação contém parte do concerto que estava sendo tocado pela orquestra da cidade como uma das celebrações oficiais das Festas Pátrias no momento em que uma bomba destruiu o edifício. Temos, portanto, dois textos que formam parte de “El Apocalipsis según Santiago”: o primeiro, que corresponde a um tempo presente da narração, remete à vida dos moradores do Rio Mapocho enquanto a cidade é bombardeada pelos militares. O segundo, correspondente a um tempo futuro – que o autor nos entrega como *possível* –, remete a uma análise crítico-musical do concerto do Municipal.

Iturra justapõe não só narradores diferentes, como também tempos de narração distintos, mas complementares. O texto crítico futuro descreve o momento em que a cidade foi surpreendida pelo “*furacão de fogo*”⁵⁶, quando os sons das bombas se misturam aos da execução de um programa de música erudita, a Abertura Leonora e uma sinfonia de Bruckner, que é chamada de “Quádruplo Zero” pelo segundo narrador. Mas também é um tempo de reinventar o passado e, graças ao estudo da gravação incompleta, esse narrador logra atualizá-lo. Ele, de certa forma, preenche o vazio deixado pela gravação. Tal como se estivesse fazendo uma palestra, ele indica:

“As 650 pessoas mortas no Teatro Municipal de Santiago durante as celebrações oficiais de Festas Pátrias daquele ano se encontravam, no momento do furacão de fogo, quase exatamente no centro do mesmo, o que permite presumir que mal chegaram a perceber um resplendor incandescente antes... da volatilização. O programa dessa noite, a cargo da sinfônica local dirigida por Van der Suthland, compreendia duas obras:

⁵⁴ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 121.

⁵⁵ Esse era o retrato que fazia Iturra da Santiago real de 1973, quando os militares tomaram o poder e o Mapocho se transformou num rio de corpos de vítimas das forças do regime, como retratou Díaz-Etérovic em *La ciudad está triste*. Ver: nota 125 do estudo “A Cidade como Labirinto”, no Capítulo II.

⁵⁶ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 122.

*a Obertura Leonora e a sinfonia de Bruckner, descoberta nos arquivos de Sankt-Florian no ano de 1956, que se conhece como “Quádruplo Zero”, conforme a numeração de Linz. O Hino Nacional que iniciou a noite não está recolhido na gravação, hoje tão famosa.”*⁵⁷

O segundo narrador afirma que o concerto começou com o hino nacional, mostrando conhecer bem o que tinha acontecido no momento da gravação. Ele não apenas sabia o motivo histórico do último concerto da cidade de Santiago – as festas pátrias –, como também as diversas versões da sinfonia de Bruckner, especialmente a versão da gravação famosa e a da partitura original, as quais compara incessantemente para ratificar a grande execução da sinfônica do teatro municipal de Santiago no momento do bombardeio.

Pela explicação desse narrador-palestrante, sabemos que estava sendo executado o primeiro movimento da sinfonia de Bruckner quando aconteceu o desastre.

*“Pois bem, ninguém ignora que os três últimos movimentos da sinfonia não chegaram a ser executados, mas repete-se que ao ocorrer a hecatombe já havia terminado o primeiro, o que é um erro grave; não tinha terminado ainda. A confusão é compreensível: esse movimento inicial termina de forma enganosa e a verdade não figura íntegra na referida gravação, que se conservará nos porões sob morros de pedras e terra.”*⁵⁸

Quando o segundo narrador afirma que a gravação se conservará sob pedras e terra, indica que ela permaneceu sob os escombros até ser descoberta no futuro da outrora cidade, que, no momento da descoberta da gravação, era só ruínas. Todo o tempo o narrador-palestrante fala em pretérito perfeito, mas só nessa parte específica sobre a gravação é que se indica a relação da descoberta com o futuro da cidade. Essa relação com os diversos estados do tempo dentro do discurso mostra a preocupação do autor pelo devir do tempo, como se quisesse anulá-lo e criar um discurso atemporal, que seja capaz de conjugar todos os tempos em um único tempo, ou em um presente contínuo⁵⁹.

⁵⁷ “El Apocalipsis según Santiago” p. 122.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ De fato esse desejo de anular o tempo ou de criar um estado atemporal, ou até de brincar com a lógica do tempo, percorre sua narrativa, como se percebe também em seu último livro de relatos, *Pretérito-Presente*, editado em 2005, que continua essa reflexão sobre o tempo: aquele que já não está, aquele que

As aspas indicam o começo e o fim do texto erudito, como se fosse um texto que alguém estivesse citando ou lendo. Com o fechamento das aspas, é retomada a narração sobre os velhinhos, moradores do rio, que ficara suspensa. O narrador deste primeiro texto continua seu comentário, assinalando que após quarenta e um anos de “*andar juntos*” não existe amor nem ódio, que ambos se transformaram em “*um animal de duas cabeças, quadrúpede, bissexual; já assexuado. Faminto.*”⁶⁰ Os militares também retomam suas andanças pelas ruas da cidade, qual donos dela, inquietando os personagens, que ansiavam por alimento, mas só tinham cinco sacos de lixo para remexer em busca de algo para comer. A saída talvez fosse, propõe ela, procurar comida nos bairros a oeste do rio, como Maipú. Mas o perigo de sair do refúgio da ponte era grande: “*Como Maipú é só campo quase, te descobrem na hora e te metem uma bala. Mas no centro dá para se esconder em qualquer parte*”,⁶¹ comentou Peiro. No entanto, o centro de Santiago também não parecia muito auspicioso, chamas fulgurantes surgiam de seu interior, como se fosse o inferno.

A busca incessante por comida, entre o lixo das sacolas e os restos lançados pelo rio, era seu único afazer. A fome parecia o único ser vivo.

A noite tenebrosa avança, e o leitor é novamente surpreendido por uma nova análise da célebre gravação do último concerto em Santiago. O texto descreve a errática presença do público, imerso no medo, rodeado de um clima de suspense, enfatizado pelo grito de uma mulher – que, supõe com ironia o segundo narrador, torceu o pé quando se dirigia ao banheiro. Conclui o narrador que ninguém podia afirmar que a idéia de juntar-se, em tais circunstâncias, para ouvir música tinha sido boa. Os assistentes estavam temerosos, não sabiam se conseguiriam chegar a suas casas ou seriam bombardeados⁶².

“O estudo dessa gravação tão tristemente significativa evidencia o clima de tensão que imperou aquela noite. A sala, semivazia, (...) apresentou em sua noite final um esplendor moderado – espetáculo de gala em cidade sitiada sob ultimatum –, mas também padeceu o influxo do medo reinante

está e aquele que está por vir. O pesquisador alemão Ewald Weitzdorfer justamente aponta para a saída do tempo da ordem lógica, o que contribui para diversas possibilidades do passado, que graças às atualizações dos personagens ou do narrador, consegue alcançar o presente e modificá-lo ou o presente pode projetar-se no futuro longínquo, o que provoca uma fissura temporal e espacial dos acontecimentos. Somos, de certa forma, lançados fora dessa ordem cronológica, “atravessados por uma espécie de navalha cósmica, que nos leva fora do tempo, ou seja, à loucura”. Ver: Ewald Weitzdorfer. “Pretérito Presente”. (Resenha). *Alpha*, no. 21, dezembro de 2005, pp. 270-271.

⁶⁰ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 122.

⁶¹ Ibidem, p. 123.

⁶² Ibidem, p. 124.

que se manifestou desde que se desligaram as luzes. (...) Em mais de uma ocasião os bronzes da orquestra receberam o reforço das sirenes e (...) o efeito dos timbales cresceu com as explosões. (...) Peter van der Suthland está claramente desconcentrado. Ele limpa seu suor, desce do pódio para recolher a batuta... (...) A gravação começa com uma precária Leonora, vaga, quase incoerente, próxima do caos. As cordas desafinam (...) mais que o resto dos instrumentos, salvo o oboé, a cargo de uma novata que essa noite atuava com a orquestra pela primeira vez: ‘Silvia Lutz, vinte e três anos’, descrevem – ou acusam – os programas resgatados.”⁶³

A análise do narrador continua em função da sinfonia de Bruckner, com o primeiro movimento, que devia durar 24 minutos exatos, segundo a partitura do compositor ou “*pela impecável versão Jasha Horestein*”⁶⁴. O narrador mostra ser um profundo conhecedor das obras de Bruckner, especialmente da que ele chama de “Quádruplo Zero”, que possui um caráter de fim dos tempos, apocalíptico. Daí que faça o seguinte esclarecimento: um minuto e meio antes do fim do movimento, sobreveio a hecatombe e o silêncio da orquestra. Ele aponta então o erro que se comete ao dar por concluído um movimento que, pela partitura, não terminou, mas foi encerrado abruptamente por vontade alheia à do maestro Van der Suthland e à da orquestra. “*Basta confrontar – afirma o narrador – a partitura original com a gravação recém-descoberta nas ruínas de Santiago para advertir que a esta lhe falta o que imprpropriamente se poderia denominar coda; ou, em qualquer caso, final. Vejamos.*”⁶⁵

Ao terminar a frase com “vejam”, o narrador revela que está compartilhando sua descoberta com alguém mais, como se estivesse dando uma cátedra sobre a citada gravação, que de fato se apresenta no discurso como matéria de estudo, de reflexão, devido a sua descoberta recente, o que lhe dá um ar de achado arqueológico de alguma cultura abruptamente sumida do mapa. De tal descoberta, o narrador faz decerto um trabalho comparativo musical, mas também faz uma análise da ocasião em que a sinfonia de Bruckner estava sendo executada na desaparecida cidade de Santiago, dando a essa execução uma dimensão até mesmo épica.

O primeiro narrador continua sua observação dos personagens, que como passatempo selecionavam o lixo da lixeira enquanto meditavam sobre a própria morte

⁶³ “El Apocalipsis según Santiago”, p.124.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, pp. 124 - 125.

que os rondava. Era preferível, pensavam eles, morrer de fome a morrer baleado ou na explosão de uma bomba. O velhinho adverte: *“Não te disse que quando fui pro centro me deparei com um monte como de cinqüenta presuntos, uns em cima dos outros, e tudo cheio de sangue, a calçada, tanto que a gente escorregava...”*⁶⁶ Na verdade, esclarece o narrador, ele não tinha chegado ao centro, apenas tinha andado por uma periferia central, indo pelo leito seco do rio até a antiga estação de trem, a conhecida estação Mapocho, que estava reduzida a um *“enorme esqueleto de ferros retorcidos”*⁶⁷. Percorreu a zona do Mercado Municipal, sempre em busca de comida; até levava – se fosse preciso – alguns tesouros que haviam encontrado no lixo, como brincos e algumas moedas de ouro, nesse perambular de anos que tinham em suas costas. Mas, por mais que ele andasse, não achava nada para comer, a única coisa que havia – aparentemente – em toda a cidade era uma solidão aterradora. As lojas estavam fechadas ou tinham sido saqueadas. Restavam ruínas de vários edifícios solenes, como a Igreja de Santo Domingo, que – conta o narrador – havia desmoronado sobre os fiéis em um dos bombardeios.

Essa ida ao que o velhinho reconhecia como o centro tinha sido um passeio desolador e angustiante; por mais que caminhasse, mais via que estava só e que sua velha patroa era a única para lhe fazer uma paupérrima companhia.

A cidade evidenciava o estado de guerra em que os sobreviventes se encontravam, mas isso para a mulher não era argumento para apaziguar sua fome, o Peiro tinha de sair para procurar comida. Tal como o caçador dos tempos primitivos, ele devia caçar o alimento entre as ruas de um lugar inabitável.

No fim, as únicas coisas que os dois famintos tinham eram as sacolas do lixo, a lembrança da mítica viagem a Cartagena, quando ela estava grávida do Peirito, e a esperança de encontrar comida.

A lembrança da viagem a Cartagena fica suspensa. O segundo narrador surge para fornecer a seu leitor virtual um estudo comparativo das versões da sinfonia “Quádruplo Zero”:

“Deve-se recordar que seu esquema geral corresponde a um allegro-agitato, onde se representa o Juízo Final...; um adágio, uma marcha fúnebre pelas ilusórias belezas do mundo; um scherzo, interpretado por alguns como a Ressurreição da carne

⁶⁶ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 125.

⁶⁷ Ibidem.

e por outros como o passo pelo Purgatório, e um lento final, que todos coincidem em que é o Paraíso. (...) O que nos interessa é o allegro-agitato, cuja beleza ficou célebre na tão intensa quanto inacabada versão de Santiago.”⁶⁸

A explicação do movimento da sinfonia é completa. Este começa com uma introdução lenta que – adverte o narrador –, na versão de Santiago, é interpretada rápida demais, devido às circunstâncias em que se encontra envolta a execução da obra: a chegada das forças militares. Em seguida vem “*um amplo emaranhado crescente de sons, inicialmente evocador de brincadeiras infantis, mas subitamente transformado em uma fuga, em uma desesperada corrida contra a morte onde se sugere o destino de toda a humanidade. (...) Quiçá por seu caráter de fuga desesperada, com a morte que pisa os calcanhares, os instrumentos entram com tanta força nesta aparição inicial da melodia, que beiram o caos (...). Toda essa magnificência terrível dura não mais de um minuto*”⁶⁹. A versão de Santiago se torna incomparável e alcança dimensões heróicas e fatídicas, como assinalou uma crítica alemã estudiosa da gravação, ao evidenciar a tragédia que arrasou a cidade. O narrador expressa que apenas essa versão logra ser fatídica tal como exige a partitura; é a mais genuinamente sinistra das versões do primeiro movimento da “Quádruplo Zero”, pois vive efetivamente o terror, a desolação, a angústia dos últimos momentos, quando o fim está próximo⁷⁰.

O primeiro narrador nos subtrai novamente do texto erudito e nos atualiza nas vivências e reflexões dos moradores do Mapocho. Eles tinham achado uns ossos de frango e poderiam por fim tomar uma sopa. Mas nem a sopa de ossos nem as futuras sacolas de lixo que pudessem encontrar amenizavam a nostalgia que sentiam pelo filho Peirito. O paraíso chamado Cartagena era a lembrança do filho adorado.

Mas a expulsão desse paraíso era o fato de não saber nada dele; o velhinho rogava para que tivesse morrido tranquilo, mas ela tinha esperança de que estivesse a salvo, pois o filho era esperto, tinha saído mais inteligente do que eles. No entanto, o Peiro pai refuta: “*Pra que ia viver, pra que o matassem em toda esta zona? Pra toda esta porcaria? Ah droga, sentiu?, essa sim que é bomba, minha alma!*”⁷¹

⁶⁸ “El Apocalipsis según Santiago”, 126.

⁶⁹ Ibidem, p. 127.

⁷⁰ Cfr. Ibidem, p. 128.

⁷¹ Ibidem, p. 128. Em castelhano lemos: “*¿Pa qué iba a vivir, pa que lo mataran en tóo este hueveo? ¿Pa toa esta lesera? ¡Ah cresta, ¿sentiste?, ésa es bomba mi alma!*” Tal como se o personagem estivesse recitando versos para estimular a dança nacional do Chile, a “cueca”. Antes de começar a dança se dizem alguns versos para estimular os dançarinos. Não deixa de ser uma ironia do autor em relação ao dia de

Eles eram as únicas almas ainda viventes naquela área da cidade que já tinha morrido; os novos donos dela, os militares, ainda verificavam se havia algum perigo para eles. Assim deram, certa noite, com o esconderijo dos moradores do rio, iluminado e aquecido por uma fogueira.

– São mendigos, capitão! – gritaram para o alto, enfocando-os.
A mulher se levantou com um pau na mão.
– Lava esse seu focinho primeiro, porque a gente é vagabundo, mas não mendigo! Pedi algo procê?
Os soldados se dispuseram a disparar.
– Deixem pra lá – ordenou alguém. – Deixem pra lá. E vocês apaguem esse fogo, ou vão ser atingidos por um tiro de canhão.
– Não apago nenhuma porcaria – resmungou a velha, enquanto os soldados retomavam sua marcha.⁷²

O escritor e pesquisador chileno Jaime Quezada destaca que o descarnado realismo que logra Iturra em seus contos, especialmente em “El Apocalipsis según Santiago”, não anula os personagens com a falta de consciência sobre si mesmos⁷³. No caso desses vagabundos, eles ainda são capazes de defender sua dignidade ante os donos da cidade sitiada. Sem importar-lhes se serão mortos, eles têm uma consciência de seu valor dentro do que restou da escala social urbana. Eles se declaram vagabundos, mas não mendigos; a sutil diferença é que eles não pedem coisa alguma para ninguém, são capazes de sobreviver graças a seu próprio esforço.

Esse realismo na narração de Iturra está marcado pela linguagem dos moradores do rio, que dão um toque neopicaresco ao conto⁷⁴. Eles falam um linguajar de marginais, que manifesta as carências culturais, sociais e econômicas em que cresceram e viveram. Comportam-se como se sempre houvessem sido vagabundos, como seres errantes apenas em busca de comida.

A velha sempre se queixando de fome e o velho lembrando do seu Peiro, mas sem conseguir falar dele, para não entristecer mais a sua “patroa”. No entanto, era o único que ele queria fazer: lembrar dos bons tempos, de quando o filho estava para

Festas Pátrias que estão vivenciando os personagens. O tragicômico é que eles não estão celebrando os casais que dançariam a cueca, mas se referindo às bombas que estão caindo no que resta da cidade.

⁷² “El Apocalipsis según Santiago”, p. 129.

⁷³ Cfr. Jaime Quezada. “Lo cotidiano y lo apocalíptico”. Crítica a *Otros Cuentos* de Carlos Iturra. Ercilla, 27 de janeiro de 1988, p. 36.

⁷⁴ Já o nome do personagem Peiro, uma deformação de Pedro, indica a adaptação que eles fizeram da língua padrão para criar seu idioleto, que reflete a forma como eles vivem, pensam e sonham.

nascer, da época em que estiveram em Cartagena e “*dançaram tanto essa vez que se meteram na boate*”⁷⁵, recordar quando visitaram uma irmã que tinha terrenos por ali, como comiam pêssegos até ficar inchados, como dormiam até o meio-dia. Mas os resmungos da velha não o deixavam em paz. “*Pobre velha*”, comentou o Velho. O narrador continuou sua reflexão: “*Faminta que nem lagarto. Velha. Com certeza, doente. ‘Se numa dessas ela morre, vou ficar mais abandonado que um cigarro’, pensou, pela milésima vez.*”⁷⁶

Por esse amor rotineiro que sentia pela sua velha, decidiu sair em busca de algo para comer, afinal era 18 de setembro, Festas Pátrias, e eles mereciam celebrar a data, embora fosse, na verdade, uma “*Pobre Pátria*”⁷⁷.

A velha sentiu um friozinho, um vento gelado que vinha de algum lugar, não queria ficar sozinha, mas o velho Peiro não queria ver morrer de fome a sua companheira de toda a vida e saiu em busca da salvação. Ela gritou: “*Eu vou esquentar a agüinha.*” Foram as últimas palavras dela que o velho haveria de escutar⁷⁸.

O segundo narrador continua sua dissertação sobre a gravação, constatando que “*‘a intensidade, a sinceridade, a verdade’ da execução não passaram (nem passam) inadvertidas para os ouvintes*”⁷⁹, pois todos contribuíram para dar o máximo dramatismo à sinfonia. Tanto os instrumentistas quanto o maestro e o público se sincronizaram para alcançar a atmosfera da sublime tragédia. Bruckner é internalizado totalmente nesse último concerto do Teatro Municipal de Santiago.

Nesse primeiro movimento acontece o próprio apocalipse, tanto musical quanto cidadão: a *hybris*, o caos, o julgamento, a morte e a redenção. Cada intervenção instrumental representa uma parte do processo apocalíptico, que nos tira do tempo da narração do texto erudito para situar-nos no contexto do Livro da Revelação de João, produzindo-se o fenômeno da intertextualidade⁸⁰, engenhosamente elaborada por parte

⁷⁵ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 129.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, p. 130.

⁷⁸ Cfr. Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, p. 129.

⁸⁰ A intertextualidade – conceito cunhado por Julia Kristeva (1967), derivado do dialogismo e polifonia de Bakhtin – entendida como a relação que um texto literário mantém com outros textos, sejam estes literários ou não, supõe, pois, uma comunicação entre experiências literárias distintas. O teórico espanhol José Enrique Martínez-Fernández explica que o prefixo latino *inter* alude a reciprocidade ou a entrelaçamento. A intertextualidade, portanto, evoca a partir do texto, concebido como tecido ou rede, qualidades de outros textos. Ela se transforma no lugar em que se cruzam e se ordenam enunciados que

de Iturra – que vê na sinfonia de Bruckner a possibilidade de vincular o processo do Juízo final⁸¹, a queda e a ressurreição com a hecatombe que arruinaria Santiago durante o golpe militar.

Santiago, julgada como Babilônia, recebe seu castigo, a destruição, mas – e eis a metáfora da salvação – a gravação resgatada das ruínas do seu principal teatro será o elemento de redenção da cidade, pois graças a ela Santiago não será esquecida pela história humana, garantindo seu triunfo sobre a temida segunda morte, a que destrói completamente a alma do ser na Criação⁸². A gravação do último concerto de Santiago logra purificar a cidade pecadora, logra purgar seu passado⁸³, enaltecendo sua firmeza – na execução da obra como metáfora da força da cidade – até o último dia⁸⁴.

“O terrível poderio de Bruckner se soma à sensibilidade daqueles executantes para tecer a rede de ferro que aprisiona e subjuga todos os que estão no Teatro (...). No ponto culminante deste tema lento as cordas e percussão tremulam e tremem como um oceano, em cujo céu (...) as madeiras evocam quantos sonhos de beleza, bondade, justiça, têm passado pelos

provêm de distintos discursos. Contemplada como uma propriedade ou qualidade de todo texto, a intertextualidade é concebida como um tecido de textos. Daí que o texto remeteria sempre a outros textos, numa realização atualizadora, transformadora ou transgressora. Mas, para que se reconheça o fenômeno da intertextualidade, é necessário que existam dois alicerces fundamentais: a interação entre o conhecimento apresentado no texto e o conhecimento armazenado na memória e, ao mesmo tempo, uma participação ativa do leitor na interpretação e compreensão dos textos relacionados – segundo a “teoria da recepção” de Riffaterre –, pois, se o leitor não chegar a reconhecer a marca intertextual, sua relação entre o texto que a atualiza e o texto que a antecede, o intertexto ficará inativo até que algum novo leitor o reconheça. Ver: José Enrique Martínez-Fernández. *La Intertextualidad Literaria (Base Teórica y Práctica Textual)*. Madrid: Cátedra, 2001, pp.10, 37, 44, 45, 61,199.

⁸¹ Talvez por essa intertextualidade com o Apocalipse bíblico é que Iturra chame de “Quádruplo Zero” a sinfonia de Bruckner, que na verdade nunca compôs uma obra que tenha recebido esse nome (embora tenha composto uma sinfonia que denominou Número Zero e, como mero exercício, uma que seria apelidada de Duplo Zero). Assim, no conto, o termo “Quádruplo Zero” pode ser considerado uma alusão aos quatro cavaleiros do Apocalipse, sancionadores da humanidade: doença, guerra, fome e morte. Todos esses males estão presentes no apocalipse de Santiago, os três últimos explicitamente. O primeiro, a doença, estaria presente na enfermidade da Velha, como também a tristeza, solidão e abandono dos moradores do Mapocho.

⁸² Lembremos que no Apocalipse a morte tinha dois processos. O primeiro deles era a morte física, a do corpo e da matéria; o segundo, a morte da alma do pecador que, sem ter chegado a arrepender-se de seus pecados, preferiu continuar até o Juízo Final com sua teimosia em adorar falsos deuses ou em negar o verdadeiro Deus. Com a segunda morte, a alma desaparecia por completo dos registros do Livro da Vida. Tal como acontecia na cosmologia egípcia, que via na segunda morte o término da verdadeira vida, a do mundo espiritual. Na segunda morte o nome verdadeiro da alma era apagado dos registros do Cosmos.

⁸³ O golpe militar veio castigar não apenas Santiago, como todo o país que escolhera como governante um médico socialista, Salvador Allende. O castigo incluiu o bombardeio do próprio palácio de governo para não deixar dúvidas sobre a força inexpugnável dos militares, alinhados sob as ordens de uma junta da qual surgiria o ditador Augusto Pinochet.

⁸⁴ De certa forma, poderíamos pensar que a resistência de Salvador Allende ao não querer abandonar o palácio de La Moneda no momento do bombardeio é refletida pela resistência que a orquestra sinfônica do Chile teve ao não abandonar o palco e continuar com o programa do concerto, embora isso significasse a própria sentença de morte, como no caso de Allende.

adormecidos cérebros dos homens. Todos os paraísos, perdidos ou por perder-se, chegam a dizer seu nome nas nuvens antes que se apague sobre o horizonte a remota indiferença solar dos sopros. (...) E, por último, a estremecedora fuga, as trombetas e o tema “fatídico”, o que acontece aos dezessete minutos de execução e cinco e meio antes de seu abrupto término. (...) Nesse momento, a morte, a verdadeira morte, já estava a caminho do Teatro e da cidade, voando através da garoa, ainda sobre o mar, com o som de um chicote rasgando o ar.”⁸⁵

A morte fica prenunciada no texto suspenso da análise crítica do concerto. Mas já vinha a caminho desde as últimas palavras que Peiro escutou de sua companheira, que o esperaria com agüinha quente para preparar o jantar.

Peiro, que tinha saído em busca de comida, chegou ao lixão sem se preocupar com o perigo que assolava a cidade, afinal já não restara ninguém, o perigo já não poderia intimidar alguém, já não havia a quem mais atemorizar. A única companhia nesse momento para ele eram desperdícios, cascas podres e papéis; a garoa tinha cessado. O narrador descreve então o perfil dessa cidade moribunda que Peiro percorria:

Atrás do esqueleto da Estação Mapocho viam-se as fracas chamas de um edifício que estava ardendo desde cedo; e via-se Também, como a luz de uma vela, o fogo que a velha alimentava lá debaixo da ponte. A Cordilheira dos Andes, nevada, aparecia e desaparecia, como se de vez em quando se disparasse um flash sobre um quadro em um quarto escuro, e também então, no cume do monte San Cristóbal, via-se a estátua da Virgem, gravitando na metade do céu.”⁸⁶

Peiro continuava com sua tarefa incansável de procurar alguma coisa comestível entre a imundície do lixo. A frustração ia crescendo, assim como sua tristeza por não poder encontrar nada para sua velha. Mas, para sua “sorte” – tal como notou narrador –, escorregou em algo e perdeu o equilíbrio. Um “*droga, vou me...*”⁸⁷ escapou de sua garganta e ele caiu de costas num monte de cascas decompostas. Foi o momento da grande epifania, da revelação do alimento desejado, era o momento de sua salvação: “*E isto, Virgem Santa, um sanduíche de carne! (...) E uma garrafa de vinho.*”⁸⁸ A felicidade existia para Peiro, que com uma mão agarrava seu seboso escapulário e com a outra desenterrava o tesouro de Baco, um verdadeiro banquete.

⁸⁵ “El Apocalipsis según Santiago”, pp. 130-131.

⁸⁶ Ibidem, p. 131.

⁸⁷ Em castelhano lemos: “¡Chucha que me voy..!”. Ver: Ibidem, p. 131.

⁸⁸ Ibidem, p. 132.

*Alguém escondeu aqui batatas cozidas e tudo. Velha – exclamava, com a boca cheia, abarrotando-se até o nariz –, que grande Festa Pátria vamos ter, velha! Ali havia comida suficiente para um regimento e, embora coberta de lixo, parecia brilhar com luz própria.*⁸⁹

Mas a realidade era outra: a queda tinha sido fatal. A morte física do velho foi revestida de indignidade. Ele rolou por um penhasco e caiu em um charco de lama. Seu rosto mergulhou no barro putrefato, “*como a sola de um sapato distraído no excremento de um cachorro*”⁹⁰. O cadáver nem tinha esfriado e o chuvisco voltou para assistir ao triste fim da cidade e de seus habitantes.

A crueza da narração deixa um amargor incômodo no leitor, que testemunha impotente essa miséria que acompanha o fim não apenas do vagabundo, mas da cidade transformada em ruínas. No entanto, e apesar da morte indigna, Peiro morre acreditando ter encontrado o paraíso: um lixão já não com desperdícios e sim com manjares com que seu paladar nem sequer sonhara.

A morte física tinha roubado toda sua decência, mas a redenção de Peiro foi instantânea, quando viu feliz todo o brilho desse banquete que o aguardava. Naquele lugar, cruzando o limite do lixão, estava o verdadeiro paraíso ao qual era preciso chegar com a sua companheira de toda a vida.

A narração de Iturra deixa entrever que Peiro morre acreditando em uma ilusão, em *maya*, que acaba sendo contrastada com a cruenta realidade do relato, mas não deixa de ser uma visão parcial da realidade, pois embora Peiro tenha morrido e, em estado de inconsciência, tenha visto o banquete, essa visão faz parte de uma certa verdade, a verdade daquele que passou o limite entre vida e morte e entrou em outra dimensão espaço-temporal, que não é possível medir com parâmetros materiais. Isso lembra São João, quando via as profecias dos anjos, e a conseqüente redenção, o triunfo do bem e o advento do reino de Deus. O mesmo acontece com Peiro: ele ao morrer vê seu paraíso, seu reino divino, um lugar abarrotado de comida, como sempre sonhara, e isso faz parte da realidade pressentida pelo personagem, da *verdade* do próprio Peiro, não da visão do narrador. É Peiro que desfruta do banquete além-morte e espera que sua velha venha

⁸⁹ No texto original: “*Papas cocidas (...). ¡Vieja – exclamaba, con la boca llena, atiborrándose hasta las narices –, medio dieciocho que nos vamos a dar, vieja! Ahí había comida como para un regimiento, y aunque la cubría la basura, parecía brillar con luz propia.*” Ver: “El Apocalipsis según Santiago”, p. 132.

⁹⁰ Ibidem.

participar desse interminável festim.

Harvey Cox explica que a verdade no Antigo Testamento era uma questão de fidelidade, era verdadeiro aquilo que cumpria com o prometido, o que era transmitido pela palavra hebraica *emeth*⁹¹. Já no Novo Testamento, a verdade era manifestada pela palavra grega *alethéia*. Jesus Cristo se transforma em *alethéia*, ele é, portanto, a verdade, e seus seguidores devem praticá-la. A verdade é o amor ao próximo, à humanidade. Peiro conjuga em seu agir ambas as visões: a fidelidade de *emeth* e a prática de *alethéia*. Ele é fiel a seu sonho de encontrar comida para sua velha e para ele, assim como por amor a ela não deixa de procurar, na imundície, algum alimento que o mantenha com vida. Para o narrador, Peiro morre na ilusão, na *maya* – conceito estudado por Steiner –, acreditando ter encontrado um banquete.

Na visão de Peiro, a *maya* é destituída por *emeth* e *alethéia*, por fidelidade ao sonho e por amor a sua velha⁹². Tanto que, na inconsciência que acusa o narrador, Peiro logra alcançar seu sonho, logra chegar à verdade que sempre buscou: o alimento. A verdade de Peiro, desde o ponto de vista da fidelidade, do eco bíblico, destitui a visão dessacralizada do narrador que acredita em *maya*⁹³.

⁹¹ Cox indica que a palavra *emeth* “designa alguma coisa com que se pode contar, algo que é fidedigno. (...) Deus é citado como verdadeiro por fazer aquilo que promete. Liberta os escravos do cativo e é, assim, fiel a seu povo. O cumprimento do prometido é o critério da verdade.” Harvey Cox. *A Cidade do Homem*. Trad. Jovelino Pereira Ramos e Myra Ramos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 79.

⁹² Para Santo Agostinho, a verdade está intimamente ligada à liberdade, que é a busca de todo ser, segundo Agostinho, que vê na liberdade a missão do cristão. Assim ele expressa: “Não vás para fora, volta-te para dentro. É no interior do homem que mora a verdade. (...) A verdade é daqueles que nunca cessam de libertar-se da escravidão para a liberdade de uma verdade redentora.” Portanto, podemos perceber que Peiro não pára de tentar libertar-se do jugo da fome, da escravidão da miséria, até que na morte ele encontra sua redenção, encontra o banquete, alcança a sua verdade: o alimento. Ver: Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte I. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003, p. 20.

⁹³ Podemos perceber então, lembrando a figura do demiurgo na doutrina gnóstica (deriva de gnosticismo, movimento religioso cristão que floresceu entre os séculos II e III d.C.), que o narrador fica prisioneiro – na visão do personagem – da ilusão ou *maya* criada pelo demiurgo, o criador da matéria, que é seu único instrumento para escravizar os homens. O demiurgo (de *demos*, povo, e *érgon*, artesão ou criador) que provém da filosofia de Platão era compreendido inicialmente como um artesão que imitava a perfeição das Idéias para criá-las, de modo imperfeito, na matéria. Mas essa concepção do demiurgo como artesão foi degradada pelo gnosticismo, que via em sua figura uma divindade inferior que pretendia capturar a divindade total na matéria, para dominá-la. Segundo o gnosticismo, o *Pleroma* (“Região da Luz”) era composto pelos *aeons* (entidades arquetípicas, como Pensamento, Graça, Poder, Verdade, Começo, Amor, entre outros), que nasciam sempre como uma entidade feminina e uma masculina (ou *Sizígias*). Mas, quando nasceu Sofia, não nasceu seu par *telos* (perfeito), e o resultado desse nascimento foi o demiurgo, um semicriador que encarna a falta de perfeição e de sabedoria. Corresponde ao Deus arrogante do Velho Testamento. O demiurgo não é malvado *per se*, mas é ignorante e, por essa falta de conhecimento da Luz, ele comete erros graves na criação. Criou todo o mundo inferior, a matéria, para que este se curvasse ante ele. Os homens teriam sido criados por ele para ser seus escravos. Mas, ante esse desvio da energia, a parte feminina do *Tao* ou *Pleroma*, encarnado em Sofia, apiedou-se dos homens e enviou a seu parceiro amado o seu par *telos*, o Cristo, para que conduzisse os homens para a Região da Luz. Cristo é então o décimo terceiro *aeon* que nasceu de *Pleroma*, o parceiro de que Sofia precisava para

O *allegro-agitato* do primeiro movimento da sinfonia “Quádruplo Zero” estava próximo ao final e a análise dissertativa mostrava que a repercussão do som da orquestra capturava a audiência, as 650 pessoas que estavam aquela noite no concerto comemorativo do 18 de setembro, e os 120 músicos que faziam o mágico som, se desenvolviam ante as indicações de Van der Suthland, que dirigia o concerto para o esperado *tutti fortissimo* do movimento, com o qual a sinfonia de Bruckner se tornou tão intensa. As trombetas redobravam o clamor dos sopros e da percussão, repetindo o tema fatídico do movimento, qual apocalipse galopante, mas que não é mais que um anúncio do silêncio enganador, esse que faz acreditar que é o final do *allegro-agitato*, mas na verdade é o silêncio que antecede o *fortissimo* da coda que os oboés se encarregam de anunciar, após a repetição sussurrante do já referido tema fatídico. O fraseio do oboé representa esse doce e suave entrar na morte, mas também – segundo o narrador – pode ser considerado um pedido de misericórdia a Deus, para que os livre da morte. Quando chega o silêncio dos oboés, termina a gravação de Santiago.

“Mas não por absolutos tais silêncios deixam de ser enganosos: enganam antes de tudo porque o movimento não termina com o último deles, como tem feito acreditar a versão de Santiago; ele é seguido por uma coda na qual tudo que ocorre, por quase dois minutos, é um tutti-fortissimo; e enganam porque durante esse silêncio final (esta versão não registra nem sequer um suspiro) os cento e vinte músicos da orquestra, não menos tensos que os arcos das cordas, esperavam a indicação de Pieter Van der Suthland para tocar raivosamente: seu silêncio, na última censura, é o dos canhões, junto aos quais os soldados esperam a ordem de ‘Fogo!’”⁹⁴

A *coda* da sinfonia de Bruckner expressa toda a potência e genialidade do compositor; nela as trombetas explodem repetindo 14 vezes o tema final, como se fosse uma máquina mortífera pronta para atacar. “Paradoxalmente, isto é o que falta na versão de Santiago. No oboé parece apenas representar-se certa conformidade; ou um

entregar Luz, como conhecimento ou *Gnose*, aos homens e assim redimi-los de uma criação escravizadora. Mas o demiurgo tentará impedir de todas as formas que essa luz chegue aos homens, o que está simbolizado no Apocalipse, quando a besta tenta impedir o nascimento do filho da Mulher Solar. Pois a luz da Mulher Solar, que é Sofia, destrói toda a ilusão ou *maya* criada pelo demiurgo no mundo inferior material.

Para Santo Agostinho o demiurgo viria a ser o anjo caído, aquele que desfruta enganando os homens. Ele explica que, no instante em que o homem foi criado, se tornou vítima do engano do anjo caído. Este, “desde seu princípio infiel à verdade, expulso da bem-aventurada sociedade dos santos anjos, obstinado em sua revolta contra seu Criador, se mostra soberbo, orgulhoso do poder particular e próprio que o engana, sedutor, desabusado, porque não poderia fugir à mão do Onipotente”. O anjo caído se engana primeiro para enganar os outros. Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte II. Op. Cit., pp. 33-34.

⁹⁴ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 133.

pedido de clemência.”⁹⁵ A última coisa que a audiência escuta é o murmúrio do oboé, um rogo suplicante e angustiado.

Mas é justamente essa ausência da *coda* original o que define o movimento na versão de Santiago, com total dramatismo, pois ele vive o pressentimento da morte com as trombetas e o anúncio da morte, com os oboés; e a própria Morte com o tiro de canhão dos militares, que é a *coda* real do último concerto da cidade de Santiago.

A faísca da vida chegava a seu fim. A velha, ainda refletindo sobre o filho Peirito, se conformava pensando que ele devia estar bem, mas a inquietação pelo marido afastou de imediato a tênue sensação de alegria que lhe dava pensar em Peirito. “*Com certeza esse véio de merda encontrou algo e tá comendo sozinho, aquele sujo; e eu guardando sopa de mato praquele infeliz.*”⁹⁶ O tempo avançava para aumentar seu desespero, mas ela não pretendia ir procurar seu velho, era orgulhosa também, supunha que ele ia voltar, embora pairasse no ar um certo receio.

Apoiada no muro, ajeitou-se como pôde para dormir, ainda restavam algumas chamas para aquecê-la. Esquentou suas mãos, mas o exíguo calor do fogo não afastava a preocupação: “*Peiro, Peirito. Ai, Senhor...!*”⁹⁷ Tentou olhar para o centro da cidade, torcendo o pescoço, buscando algum sinal de Peiro. Tal como a esposa de Ló, a mulher transformada em sal⁹⁸, foi surpreendida pelo último lampejo da hecatombe, e só teve tempo de dizer: “*Ai, Senhorzinho, se...*”⁹⁹, antes de sua morte.

“O Apocalipse segundo Santiago” é o retrato em diversos planos de três realidades distintas, como se fosse um quadro que apresenta várias dimensões dentro de um mesmo cenário. O conto engloba três micromundos que Iturra faz questão de distinguir para mostrar como, nas diferenças sociais, temporais e espaciais, a morte acaba sendo o denominador comum. Primeiro nos encontramos, *in ultimas res*, com a vida de dois vagabundos, moradores do rio Mapocho, que passam suas horas finais tentando lutar contra a fome e a solidão. Depois, somos imersos em um relato futurista do descobrimento da gravação do último concerto santiaguino e, finalmente, temos a própria cidade de Santiago como micromundo apocalíptico que aos poucos vamos

⁹⁵ “El Apocalipsis según Santiago”, p. 134.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

descobrimo, graças às intervenções do narrador, encarregado de seguir os passos de Peiro, o morador do rio.

Esse ‘fim dos tempos’ é uma luta pela sobrevivência e dignidade humana e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o fim do homem, sobre sua destruição, que se produz no momento em que os militares tomam conta da cidade; no momento em que o poder das armas, da tecnologia da destruição, anula o poder da natureza humana, a própria vida. Tal como assinalava em seu ensaio C. S. Lewis, no momento em que o poder da ciência tecnológica logre dominar o homem, este terá selado sua condenação, pois pretender anular o outro é anular a si mesmo. Lewis afirma que os homens que se entregam à manipulação da ciência ou da técnica para dominar o outro perdem automaticamente sua porção de humanidade, sua ligação com a natureza divina e inteligente (ou *Tao*)¹⁰⁰: “Eles não são homens em absoluto (...), eles caíram no vazio. (...) [Eles] são artefatos. A conquista final do homem mostrou-se a abolição do homem.”¹⁰¹ É o que podemos ver em “El Apocalipsis según Santiago”, em que os militares – mediante o uso de armas e bombas produzidas graças aos conhecimentos técnicos e científicos – acabam com a vida da cidade e de seus habitantes.

No entanto, a essa abolição do homem retratada no conto de Iturra podemos opor o sentido de pertencimento e de união que demonstram os personagens vagabundos, que lutam até o fim para manter-se com vida, e tentam até o fim valer-se por si mesmos, sem perder a dignidade que lhes resta. Esses personagens dão a dimensão humana que os militares, dominadores da cidade, perderam ao matar seus conterrâneos.

Os moradores do Mapocho não perdem o sentido de família que é próprio ao homem. Eles, apesar da miséria, ainda sentem pertencer um ao outro. A lembrança do filho se traduz como o grande laço de amor entre eles, o grande vínculo e o estímulo para continuar unidos, embora muitas vezes o narrador acuse mais a presença do costume entre eles do que do amor. Mas, ainda assim, o amor pelo filho Peiro acaba mantendo com vida a esperança da sobrevivência. É a luta pela sobrevivência do próprio conceito de família, que em tempos da tecnópolis se debilita cada vez mais.

No final do conto, a preocupação, o carinho por sua velha, faz com que Peiro saia pela última vez a procurar alimento para ela. Ele tem uma morte nauseabunda, mas

¹⁰⁰ Lewis reconhece no *Tao* o princípio gerador da inteligência divina universal, é “a harmonia com a natureza” da criação. Ver: C. S. Lewis. Op. Cit., p. 16.

¹⁰¹ Ibidem, p. 61.

a redenção chega no momento em que ele logra ver o paraíso: um banquete só para eles dois. Ainda no momento da morte, seu último pensamento foi para sua velha, que por fim teria o que comer. Já ela fica esperando seu regresso como se fosse uma dona de casa preparando tudo para o jantar, simbolizado no fogo que faz para esquentar a água, e é justamente nessa cena do “cotidiano” que ela demonstra o amor por Peiro. Apesar da pobreza, da falta de alimento e de teto, eles ainda conservam o sentido do lar¹⁰². Ela morre esperando o marido chegar.

A gravação do último concerto de Santiago é, em oposição a essa dimensão humana apresentada pelos vagabundos, a dimensão científica que investiga friamente uma descoberta histórica¹⁰³ que marcaria um antes e um depois na recepção da sinfonia que o narrador chama de “Quádruplo Zero”, de Anton Bruckner. O narrador desse relato entrega com absoluta erudição uma análise do ocorrido aquela noite no fatídico concerto da outrora cidade de Santiago, que virou ruínas depois da hecatombe provocada pelos militares. Temos nessa análise o jogo temporal que o autor quer estabelecer para desafiar o leitor a não fazer uma leitura linear. Pois o tempo da narração aponta para um futuro possível, dentro de um presente narrativo. De certa forma, justapõe passado, presente e futuro dos acontecimentos em um mesmo plano narrativo, para que repensemos nossa percepção do tempo. Enquanto o “apocalipse” está prestes a acontecer em Santiago, vemos como vivem os vagabundos, numa linha de ação narrativa intercalada à do narrador sobre a orquestra, que evidenciava grande atribulação pela atmosfera de fim dos tempos que pairava no teatro. Esta última ação remete a um futuro, ao futuro da cidade em ruínas, a um tempo pós-apocalíptico.

O apocalipse, portanto, é narrado em três tempos, que não se organizam em ordem linear, e sim como presente, futuro e passado. A narração obedece a uma ordem ilógica e de ruptura da linearidade temporal, numa tentativa de demonstrar que o tempo não responde necessariamente – na escrita – a um processo cronológico exato, e sim a

¹⁰² A imagem da Velha preparando o fogo desse lar improvisado faz-nos refletir justamente sobre a figura da deusa grega Héstia, protetora das famílias, que se reuniam em torno do fogo sagrado dos laços sanguíneos e emocionais. Assim podemos ver que a Velha é um símbolo de Héstia que está por morrer nesse apocalipse prestes a acontecer. Mas, mesmo assim, as idéias do lar, do fogo e da mulher se misturam, criando um princípio de sobrevivência em meio ao caos em que a cidade estava imersa.

¹⁰³ A contraposição dos dois discursos – o científico e o neopicaresco, representado nos costumes e na linguagem dos velhos moradores do Mapocho – reforça a tese de que a morte, como apocalipse, não discrimina, chega a todos por igual. Mas também reforça a idéia de que ninguém tem pleno domínio de sua própria vida. De certa forma, Iturra questiona a ilusão de sermos “donos de nós mesmos”, pois sabe que basta que uns poucos se sintam com direitos sobre os outros para acabar com a existência dos homens – com a própria natureza humana, diria C. S. Lewis.

um processo de superposições temporais e espaciais, gerando uma organização estrutural específica.

Daí que ao presenciar a hecatombe nos distintos planos superpostos da enunciação, Iturra consiga o que já se disse alguma vez sobre sua obra: “um efeito desolador de fazer evidente a suprema insegurança sobre o sentido das coisas.”¹⁰⁴ O fim dos tempos acaba minando as certezas da linearidade temporal, do mundo físico e do metafísico, ante os quais a morte aparece como a única realidade inquestionável, a única certeza que atinge a todos por igual. Isto fica demonstrado pela morte do vagabundo Peiro e pela morte das 650 pessoas dentro do teatro – simbolizada no silêncio da orquestra e do público na gravação encontrada nas ruínas de Santiago – e, finalmente, pela morte da velha. Morte que se revela como um símbolo, um reflexo da própria extinção da cidade, que ao mesmo tempo se descobre para nós como uma mulher, uma mãe sem filhos – isto é, uma cidade sem habitantes, despojada, ultrajada, faminta, suja e doente. Uma mulher-cidade em ruínas, condenada a perecer sob o último clarão de luz do fim.

Iturra nos traz o eco do intertexto bíblico¹⁰⁵, apocalíptico, tanto do Livro da Revelação de João quanto do fim da esposa de Ló, “a mulher convertida em sal”, para mostrar-nos que, pelo menos na realidade de Santiago, não existe a possibilidade de esperar o Reino de Deus, a Nova Jerusalém, nem de fugir a tempo da destruição da cidade nefasta, Sodoma.¹⁰⁶ Santiago é castigada como a Babilônia Escatológica, mas, ao

¹⁰⁴ Cfr. “Pretérito Presente de Carlos Iturra” (resenha). Santiago: La Nación, 25 de julho, 2005.

¹⁰⁵ A partir do título “El Apocalipsis según Santiago”, Iturra ativa nossa memória coletiva e nos situa em uma nova leitura do Apocalipse bíblico. O título de um livro (que é chamado por Genette de *paratexto*) “é uma porta de entrada do mesmo e origina um ‘horizonte de expectativa’ determinado. (...) [O título] constitui uma espécie de informação catafórica ou condensadora da mensagem íntegra que prenuncia e à qual remete”. A partir da teoria de Hoek se desenvolveu uma semiologia do título, na qual se estuda a relação entre o título e a obra (co-texto) como um diálogo entre dois textos. Assim, em relação com a obra, o título, explica Martínez Fernández, não é uma mera porta ou mero prenúncio do que vamos encontrar, pois essa porta se abre para trás e para a frente. Age não só como catáfora, mas também como anáfora, remetendo a um título anterior, e desde o primeiro contato com o título podemos intuir assunções, negações e réplicas com a tradição próxima e longínqua. O paratexto intertextual contribui para a cumplicidade entre o autor e o leitor. Ver: Martínez Fernández. Op. Cit., pp. 136-140. Sobre a teoria de Hoek, ver: L. H. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*. Haya: Mouton, 1980.

¹⁰⁶ Martínez-Fernández explica que existe uma relação dialógica e dinâmica, que está determinada pela assimilação e o intercâmbio, entre o autor, a obra e o público, dentro da Estética da Recepção. Essa relação ajuda na realização da intertextualidade. Assim, podemos perceber que Iturra resgatou da memória coletiva dois textos emblemáticos da exegese bíblica: o Apocalipse ou Livro da Revelação de João e o trecho da história da destruição de Sodoma e Gomorra (Gênesis 19: 26) que se refere à transformação da esposa de Ló em estátua de sal. Dois ecos ou intertextos, como indica o teórico espanhol, que evidenciam a *recepção produtiva* – segundo a teoria da pesquisadora alemã Maria Moog-

contrário desta, tem, na descoberta da gravação do Teatro Municipal, uma possibilidade de redenção. Através dessa gravação, a cidade ganha um caráter universal. A música e a história como resgate da memória, do passado, acabam redimindo a cidade em ruínas.

É o registro sonoro do concerto que acaba ancorando essa Santiago na memória coletiva da humanidade futura. E é a memória que permite à cidade, de certa forma, ressuscitar por meio da análise da gravação – análise feita em um mundo possível, que é a civilização pós-apocalíptica vislumbrada por Iturra.

3. A Cidade Redimida: A Nova Jerusalém

Segundo o Apocalipse, quando o sétimo anjo tocou a trombeta, produziu-se o grande anúncio da segunda vinda de Cristo, a *parúsia* – a nova chegada que marcaria o confronto final entre o Reino de Deus e o reino do mal¹⁰⁷. Após esse som apocalíptico, apareceram a arca da aliança e, no céu, a Mulher Solar – o paradigma da nova humanidade que surgia para dar vida ao novo homem, livre do mal.

Uma mulher vestida como o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. (Ap. 12: 1-2)

Grünewald – do escritor chileno, que, estimulado pela força das imagens evocadas por tais relatos bíblicos, cria um novo texto, uma nova obra, a partir desses paradigmas. Assim como ocorre com a *recepção produtiva* que Iturra faz da sinfonia de Bruckner a partir de sua experiência estético-musical, ao criar um segundo texto literário, com alusões a análises musicais. Iturra logra traçar, com suas referências a textos bíblicos, um paralelismo intencional paródico, assim como também estabelece uma dimensão extra-literária, em função dos condicionamentos históricos do Chile no momento do golpe militar de 1973, o que possibilita que “toda obra possa ler-se desde outra obra”: seja *O Apocalipse de São João* lido desde “El Apocalipsis según Santiago” ou vice-versa. Ver: Martínez Fernández. Op. Cit., pp. 65-69, 141-143.

Moog-Grünewald distingue três tipos de recepção: a passiva (que corresponde à maioria anônima e silenciosa dos leitores), a reprodutiva (que corresponde à crítica, ao ensaio, ao comentário, que colaboram na transmissão da obra literária) e a produtiva (que corresponde aos escritores que a partir de textos alheios, sejam literários ou não, criam uma nova obra, produzindo – nas palavras de Martínez Fernández – uma recepção inovadora. Ver: Maria Moog-Grünewald. “Investigación de las influencias y de la recepción”. Em: Manfred Schmeling (org.). *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona-Caracas: Alfa, 1984, pp. 69-100.

¹⁰⁷ Santo Agostinho explica que o mal não possui natureza alguma; a perda do ser é que se apropriou do nome do mal. E é essa perda do ser, que é ao mesmo tempo a perda da divindade, o que gera a degradação da humanidade. A perda de si é o que produz o mal. Mas, quando o homem for capaz de recobrar-se a si mesmo, terá condições de habitar a Cidade de Deus. Cfr. Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte II. Trad. Oscar Paes Leme. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 29. Podemos compreender também que essa “perda do ser” é provocada pela força do demiurgo, que afasta toda luz dos homens para envolvê-los na névoa da *maya*. Mas quando Sofia envia sua Gnose, sua luz, começa o despertar humano para recuperar o ser, a consciência de que os homens pertencem também a Pleroma, a Deus.

Mas a visão profética de João viu-se obscurecida pelo surgimento de um Dragão no céu, tentando impedir, sem sucesso, que a Mulher Solar desse à luz o novo homem. O filho dessa mulher nasceu para governar todas as cidades, todas as nações. O Messias foi levado para o trono celeste, enquanto a Mulher foi protegida no deserto.

Houve uma batalha entre o arcanjo Miguel e o dragão, que foi vencido pelo ser angélico. Enfurecido pela derrota, o dragão, que simbolizava o príncipe das trevas, o sedutor dos habitantes da terra, foi atrás da Mulher Solar para matá-la. *“A Serpente não desistiu: vomitou um rio de água atrás da Mulher, para que ela se afogasse. Mas a terra socorreu a Mulher: abriu a boca e engoliu o rio que o Dragão tinha vomitado. Cheio de raiva por causa da Mulher, o Dragão começou então a atacar o resto dos filhos dela, os que obedecem aos mandamentos de Deus e mantêm o testemunho de Jesus.”* (Ap. 12: 15-17)

Produz-se a manifestação do Evangelho, vale dizer, sentenciamos à morte o mundo dominado pelo mal. Depois da queda do Dragão, a cidade idolátrica, a Babilônia Escatológica, é destruída. Cai também a Grande Cidade, Jerusalém, que crucificou Jesus e se transformou em um *topos* de falsidade e injustiça, capaz de assassinar inocentes e enaltecer o poder ímpio.

Jesus Cristo comanda o julgamento terrestre e seus anjos se encarregam de separar o que é justo e reto daquilo que está decomposto, daquilo que provoca dano e miséria. Os anjos derramaram as sete taças da ira sobre a terra e tudo aquilo que não tinha a marca da salvação pereceu. Bastou apenas uma hora para destruir o mal que existia no mundo.

João viu então que no céu as forças divinas desfrutaram a vitória, pois, além de ter sido destruído o mal, foi instaurada uma nova ordem, uma harmonia celeste no plano terrestre. Estabeleceu-se uma nova Aliança entre Jesus e a humanidade; o casamento entre a força divina e a força humana, simbolizado na chegada da cidade celeste: a Nova Jerusalém. E por mais que a serpente tente desviar o novo homem e sua nova cidade, ela será vencida mil e uma vezes, porque está escrito que o Bem sempre a vencerá. O príncipe das trevas será expulso definitivamente da terra e habitará em um lago infernal, de fogo e enxofre, consumindo-se eternamente.

O profeta também assistiu ao julgamento dos mortos e à abertura do Livro da Vida. Muitos deles foram julgados por seus atos, outros por não aparecerem no registro

desse livro, e em ambos os casos condenados ao mundo infernal, que seria sua segunda morte.

Depois da separação do joio do trigo, João presenciou em sua visão o aparecimento de um novo céu e de uma nova terra.

Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, uma Jerusalém nova, pronta como esposa que se enfeitou para seu marido. Nisso, saiu do trono uma voz forte. E ouvi: “(...) [Deus vai morar com os homens]. Eles serão seu povo, e ele, o Deus-com-eles, será o seu Deus. Ele vai enxugar toda lágrima dos olhos deles, pois nunca mais haverá morte, nem luto, nem grito, nem dor. Sim! As coisas antigas desapareceram!” Aquele que está sentado no trono declarou: “(...) Eu sou o Alfa e Ômega, o Princípio e o Fim. Para quem tiver sede, eu darei de graça da fonte de água viva. O vencedor receberá esta herança: eu serei o Deus dele e ele será meu filho.”
(Ap. 21: 2-7)

A Cidade Celeste é descrita como uma pedra preciosa, rodeada por altas muralhas e com doze portas a seu redor, cada uma com um anjo sobre ela. Cada porta tem um nome escrito. São os nomes das doze tribos de Israel. “*São três portas no lado oriente, três portas ao norte, três portas ao sul e três portas no lado poente.*” (Ap. 21: 12-13)

A muralha da cidade possui doze pilares e neles estão escritos os nomes dos doze apóstolos de Cristo.

A cidade é quadrada, de lados iguais. Está feita de jaspe e de ouro, sua muralha é uma composição de pedras preciosas, assim como os pilares. O primeiro deles é de jaspe, o segundo de safira, o terceiro de calcedônia, o quarto de esmeralda, o quinto de sardônica, o sexto de cornalina, o sétimo de crisólito, o oitavo de berilo, o nono de topázio, o décimo de crisópraso, o décimo-primeiro de jacinto e o décimo-segundo de ametista.

As doze portas são de pérolas e a praça da cidade é de ouro puro. Mas a cidade não possui templos, porque seu templo está no próprio Deus e em seu filho, Jesus. O templo deixou de ser material e se transformou em espírito para habitar os corações da nova humanidade. Também não existe mais a luz do sol nem a da lua, pois a luz divina ilumina toda a cidade. Possui rios cristalinos que emanam de Deus e árvores da vida que estão plantadas na praça, dando fruto doze vezes por ano. Suas folhas, explica João, serão capazes de sanar as nações.

As portas da Cidade Celeste não se fecharão nunca. Sempre estarão abertas para os que tenham seu nome escrito no Livro de Registro da Vida¹⁰⁸. E não haverá mais noites, pois a luz de Deus vai brilhar sobre a Nova Cidade e o Novo Homem, o filho que nasceu da Mulher Solar.

Jung repara nas características dessa mulher: não é uma virgem nem uma deusa, mas está “vestida de sol”, portanto, é um ser luminoso que representa um *anima mundi*. Mas também possui uma natureza semelhante à do homem cósmico primordial. Ela é o ser humano primordial feminino. Lembra a deusa pagã grega Leto, que deu vida a Apolo (o deus da luz solar) e, ao mesmo tempo, lembra a deusa egípcia Ísis, mãe do deus solar Hórus. Ísis está simbolizada na seguinte imagem: “Em cima, as estrelas; embaixo, a lua; no centro, o sol, o Hórus do Nascente e o Osíris do Poente, tudo envolto pela noite matriarcal.”¹⁰⁹ Ela é o símbolo do “*céu em cima, céu embaixo*”, que revela todo o mistério da “mulher”, pois ela une o elemento tenebroso ao elemento luminoso.

A mulher expressa a *hierogamia* dos contrários, ou aporia, e reconcilia a natureza com o cosmos¹¹⁰. Podemos compreender então que esta mulher, vestida de sol, é o elo entre a natureza humana e a natureza divina, diferentemente da mulher primigênia, Eva, que simbolizava o terreno e o material. João nos entrega, então, a visão da mulher que será a nova ponte entre Deus e a nova Humanidade que está por nascer.

A Mulher Solar, para Jung, é o prenúncio da Nova Jerusalém que vai habitar a Terra e amparar a nova humanidade¹¹¹. A esposa celeste, Jerusalém, corresponde a uma réplica de Sofia, que supõe uma *hierogamia*, uma união divina, de cujo fruto nasce a criança crística. Jung resgata da doutrina gnóstica o mito de Sofia¹¹², para relacioná-lo

¹⁰⁸ Santo Agostinho também a descreve como “cidade sempiterna”, onde ninguém nasce, porque ninguém morre. Ali existe a completa felicidade como um dom de Deus, e dela surge a fé, que nos impulsiona – enquanto peregrinos – a suspirar por sua beleza, segundo Agostinho. Santo Agostinho escreve sua *Civitas Dei* criticando os excessos de Roma, vista como uma Babilônia Escatológica indigna, e opondo-a à Cidade Eterna e justa onde “o Sol não sai sobre bons e maus; pelo contrário, o Sol de justiça alumia apenas os bons. Ali, onde o tesouro da verdade é comum, não haverá grande atividade para enriquecer o erário público, rapando os interesses particulares.” Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte I. Op. Cit., p. 213.

¹⁰⁹ C. G. Jung. Op. Cit., p. 81.

¹¹⁰ Ibidem, p. 81.

¹¹¹ Ibidem, p. 80.

¹¹² Jung pesquisou profundamente a doutrina gnóstica e colaborou com a organização da *Biblioteca de Nag Hammadi* – manuscritos descobertos na aldeia egípcia de Nag Hammadi em 1945, correspondentes a treze códices escritos em copta, conhecidos como *Evangelhos Gnósticos*. Mas antes de realizar essa pesquisa em textos gnósticos, Jung já tinha mergulhado nesse saber oculto e, como fruto de experiências espirituais gnósticas, escreveu em 1916 *Septem Sermones ad Mortuos* (*Sete Sermões aos Mortos*), com o subtítulo: “Sete exortações aos mortos, escrito por Basílides de Alexandria, a cidade onde Oriente e Ocidente se encontram.” Com o pseudônimo de Basílides de Alexandria, deixa aberta a possibilidade de que o texto tenha sido criptografado e ditado pelo próprio mestre Basilides, que viveu no século II d.C.

com a Mulher Solar do apocalipse de João, um ser dual, análogo à alma humana e, ao mesmo tempo, à alma divina. Corresponde, na visão gnóstica, à parte feminina de Cristo, reconhecida como a “noiva de Cristo”. Mas Cristo é concebido pela Gnose como uma “chispa divina”, ou *mónada*, composta de duas forças: a masculina, Cristo, e a feminina, Sofia. A união de Cristo e Sofia deu vida ao *Pleroma* ou plenitude do Deus, o que também é conhecido como *Tão*, o Inefável.

Proveniente da influência grega, a idéia de *Sophia* (*Sapientia Dei*, também conhecida como *Logos feminino*¹¹³) corresponde a uma espécie de *pneuma* (espírito) eterno, de natureza feminina, preexistente à criação. Sofia é, para a tradição gnóstica, a *Mater Coelestis*, o logos ou princípio feminino de Deus.

Jung cita dois textos bíblicos para comprovar a presença do princípio feminino. O primeiro é dos Provérbios: “*O Senhor me criou, como primícia de suas ações, como princípio de suas obras, antes dos tempos mais antigos. Desde a eternidade fui constituída, desde o começo, antes da origem do mundo. (...) Quando [Ele] assentava os fundamentos da terra, eu estava lá, como predileta a seu lado, eu era seu encanto dia após dia, brincando todo o tempo na sua presença, brincando sobre o globo de sua terra, deliciando-me por estar junto à humanidade.*” (Provérbios, 8: 22, 31)

No segundo texto, este do Eclesiástico (atribuído a Jesus, filho de Sirac¹¹⁴), podemos apreciar como Sofia (isto é, a personificação da Sabedoria) se expressa sobre si mesma. Jung destaca especialmente a relação de Sofia com a cidade de Jerusalém como prova de fidelidade a Deus e a consciência que ela tem de sua origem divina:

Saí da boca do Altíssimo e como a névoa cobri a terra. Tive minha morada nas alturas, e meu trono estava sobre uma coluna de nuvens. Sozinha percorri o círculo do céu e passei nas profundezas das águas. Andei sobre as ondas do mar e

Mas Jung não quis fazer público seu estudo, que ficou restrito a poucos. Só em 1962 Jung publicou o texto em um livro antológico de sua obra, mas ainda para um setor reduzido e omitindo-o da edição inglesa. Stephan Hoeller explica que os *Sete Sermões* foram omitidos pela desconfiança que tudo que se aproxima do místico e esotérico gera nas mentes dos povos de língua inglesa. Em 1975, os estudiosos junguianos concluíram que o livro gnóstico *Sete Sermões* constitui a “fonte e a origem” da obra de Jung. Ver: Stephan A. Hoeller. *A Gnose de Jung e os Sete Sermões aos Mortos*. Trad. Sandra Galeoti e Sonia Midori Yamamoto. São Paulo: Cultrix, 1995, pp. 17-18, 27, 41-43. Sobre a descoberta da Biblioteca de Nag Hammadi, Holler indica que Jung foi de vital importância para o estudo erudito dos manuscritos, reivindicando o estudo gnóstico, proibido pela Igreja, na época em que esta caçava hereges (séculos XIV a XVIII). Ver: Stephan Hoeller. Op. Cit., pp. 52-55. Ainda sobre os manuscritos de Nag Hammadi, ver: James M. Robinson. *A Biblioteca de Nag Hammadi – A Tradução Completa das Escrituras Gnósticas*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2006.

¹¹³ Stephan Hoeller. Op. Cit., p. 199.

¹¹⁴ Jesus Ben Sirac (filho de Sirac), de Jerusalém, escreveu por volta de 190-194 a.C. o livro da sabedoria conhecido como Eclesiástico, no Antigo Testamento.

*sobre os fundamentos da terra. Exerci o meu império sobre todos os povos e nações. (...) Antes de todos os séculos, desde o princípio Ele me criou, e até a eternidade não cessarei de existir. Exerci o ministério diante dele, no santo tabernáculo, e foi assim que tive uma morada firme em Sião. Repousei na cidade que Ele ama tanto quanto a mim, e em Jerusalém exerci o meu poder. (...) Estendi minhas raízes como um terebinto, e meus ramos eram ramos de esplendor e de graça; como uma videira produzi graciosos brotos, e minhas flores eram flores de beleza e riqueza. Eu sou a mãe do puro amor, do temor, do conhecimento e da esperança; eu sou dada a todos os meus filhos, mas como (dom) eterno somente aos que foram escolhidos por Deus. (Eclesiástico, 24: 3, 18)*¹¹⁵

Com a chegada da Nova Jerusalém se produz o novo pacto entre Deus e a humanidade, assinalado através da Arca da Aliança e da hierogamia entre a parte masculina e a parte feminina do *Tão*, junto ao nascimento do novo Messias. Trata-se de um “*complexo oppositorum*”, explica Jung, um símbolo da totalidade da vida, que podemos compreender como a manifestação de um homem “perfeito”, ou *teleios*: “O homem pleno, constituído pela totalidade da *psique*, ou seja, pela consciência e pelo inconsciente, acima do *eu* que representa apenas a consciência (...). Trata-se da relação existente entre o si-mesmo e o eu, que se reflete na relação de Cristo com o homem.”¹¹⁶ Ao mesmo tempo, é o término de um ciclo, iniciado com os antigos pais da humanidade, simbolizados em Adão e Eva, que por sua desobediência foram expulsos do paraíso, a cidade áurea. Com a redenção trazida por Cristo e Sofia, Deus resolve dar uma nova oportunidade aos filhos de Adão, para que renasçam no parto da Mulher Solar. Retornando, assim, a humanidade a seu lugar primigênio: o Jardim do Éden, onde começou a vida da humanidade, o estado de absoluta plenitude do amor divino. No paraíso – explica Santo Agostinho –, o homem vivia como desejava, porque apenas queria o que Deus criara. Vivia gozando a criação divina e sua comunhão com Deus. “A abundância de alimentos matava-lhe a fome, a de bebidas, a sede, e a árvore da vida defendia-o da velhice. (...) A carne do homem gozava de perfeita saúde; a alma, de tranqüilidade absoluta. (...) Não havia tristeza nem alegria fútil. Gozo eterno, procedente

¹¹⁵ Cit. In: C. G. Jung. Op cit., p. 29.

¹¹⁶ Jung ainda repara nas analogias inegáveis entre o hinduísmo e o cristianismo (op. cit., p. 84), que estão refletidas, como assinalado por Steiner, no conceito do “Eu Sou”. Este é parte fundamental do hinduísmo e da doutrina crística, que vê na mensagem de João um processo de reconhecimento do iniciado nos caminhos da alma, para chegar, no último estágio espiritual, a encontrar o Eu sagrado do ser, para encontrar dentro de si o próprio Cristo. Esse *teleios* descrito por Jung seria o iluminado de Steiner, aquele que alcançou a consciência plena de si mesmo como um ser terreno e divino ao mesmo tempo, como o próprio Jesus Cristo.

de Deus, perpetuava-se e nele ardia a caridade do coração puro, da boa consciência e da fé não fingida. (...) A mente e o corpo andavam de comum acordo e o mandado era fácil e exequível.”¹¹⁷

Com a expulsão da terra do anjo caído ou do demiurgo – na visão gnóstica – se produz a hierogamia entre Cristo e sua esposa, Sofia, a Nova Jerusalém que desce do céu¹¹⁸. Nesse momento místico, de união, tanto a noite como as impurezas são desterradas. “A fonte de água viva jorrará do trono da divindade, e nas suas proximidades haverá árvores da Vida, elementos que indicarão o paraíso e a preexistência pleromática.”¹¹⁹ Será o regresso do paraíso, como símbolo da redenção dos homens, por meio da união entre Cristo e Sofia, que correspondem, por sua vez, à união das forças masculinas e femininas; a união entre o céu e a terra, entre a cidade celeste e a terrestre. Esta última simbolizada na “*mãe do puro amor*”¹²⁰, em Sofia, velará pela sabedoria de seus filhos, os novos homens, os redimidos. Sofia, segundo Jung, é a auto-reflexão de Deus.

Sofia, como entidade da sabedoria divina e símbolo da cidade da redenção, é quem permite o retorno da humanidade à outrora perdida cidade áurea.

4. Retorno à Cidade Áurea: A *Mnemópolis* e a *Eupolis* em “A tua véspera de Natal”, de David Mourão-Ferreira

Para Santo Agostinho, existiam duas cidades em oposição: uma cidade físico-terrena, onde habitam os homens que querem viver segundo “a carne” (isto é, segundo a

¹¹⁷ Santo Agostinho afirmava que a criação divina foi feita por bondade. O que foi feito está de acordo com a bondade do Criador. “Se por bondade – explica Santo Agostinho – entendemos o Espírito Santo, toda a Trindade é que se nos revela em suas obras. Dela toma origem, forma e felicidade a Cidade Santa.” Cidade que se espelha no Éden e se descobre na comunhão interior com Deus. Ver: Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte II. Op. Cit., p. 45 - 167.

¹¹⁸ Já para Steiner, a simbologia da Nova Jerusalém responde ao novo estado de consciência em que entrará a humanidade na terra. Os que consigam compreender a si mesmos como seres crísticos, isto é, como seres cuja porção divina está em completa harmonia com sua porção humana, terrena, poderão avançar para o novo estágio da evolução cósmica. A terra evoluirá juntamente com a humanidade. Mas os que não conseguirem alcançar essa consciência profunda serão enviados a um lugar semelhante ao *habitat* terrestre para que continuem seu processo evolutivo, pois será necessário mais tempo para concretizar tal evolução. Não existe na concepção antroposófica o conceito de morte como término da vida, e sim como uma transposição de estados e tempos. Portanto, não é uma doutrina categórica, é uma doutrina que visa à evolução de cada um dos homens, sejam estes considerados “bons” ou “maus”. Ver: Rudolf Steiner. Op. Cit., pp. 220-221.

¹¹⁹ C. G. Jung. Op. Cit., p. 90.

¹²⁰ Jesus de Sirac, Eclesiástico, 24: 11.

matéria), e uma cidade celeste, imaterial, que vive segundo as diretrizes “do espírito”. O que elas têm em comum é que cada uma luta para ver realizados seus desejos, mas há diferenças quanto aos tipos de desejo e ao grau de estabilidade – ou instabilidade – em vivem¹²¹.

A cidade terrena visa fazer cumprir os desejos materiais, carnis, mas provoca instabilidade no tipo de paz que produz. Os desejos dominam completamente os homens dessa cidade, eles só conseguem ter paz quando satisfazem seus desejos. Mas, uma vez satisfeitos, a *Eirene*, a paz, se afasta e a obsessão por um novo desejo surge novamente. Já o habitante da cidade celeste consegue manter-se sempre em estado de paz, pois uma vez alcançado seu desejo, este fortalece sua plenitude, sua serenidade de espírito. Os desejos realizados na cidade celeste cultivam a placidez e o contentamento com aquilo que se possui.

No entanto, Santo Agostinho explica que existem, na cidade terrestre, alguns homens que anseiam por habitar a Cidade Santa. Eles não *habitam* a cidade humana, simplesmente *peregrinam* nela, até serem redimidos, livrando-se de suas impurezas, e conquistando, desse modo, a honra de residir na cidade de Deus¹²².

Dois tipos de amor diferenciam ambas as cidades. O amor próprio, que leva ao desprezo por Deus, conduz a cidade terrena. E o amor a Deus, que leva ao desprezo por si mesmo, conduz a vida na cidade celeste, explica Santo Agostinho. A primeira cidade busca a glória em si mesma e a segunda, em Deus. A primeira responde à falta de amor pelo próximo simbolizado em Caim, que constrói a cidade terrena sobre os alicerces de um crime fratricida¹²³, criando um arquétipo condenado à destruição¹²⁴. Caim significa

¹²¹ Cfr. Santo Agostinho. *A Cidade de Deus*. Parte II, p. 137.

¹²² Ibidem, p. 143.

¹²³ O escritor português Jorge de Sena fez em 1938 uma releitura da história bíblica de Caim, que publica em seu livro *Gênesis*. Em “Caim”, Sena considera que o conflito de Caim foi provocado pelo abandono que sentia ao ser menosprezado por Jeová. Para Caim, Jeová “*sentia muita amizade por aquele que fora o traço de sua reconciliação com os homens.*” O amor por Abel era o perdão de Jeová para os primeiros pais. Mas Caim não podia superar a preferência que Deus sentia por Abel, por isso não apenas estava em conflito com seu irmão, como também com o próprio Deus. Quando Caim mata Abel, revela sua frustração por ter, com esse crime, provocado sua condenação, e por descobrir que, na verdade, já estava destinado a matá-lo e ser condenado. Por isso, Caim declara para Jeová: “*Não tenho medo de ti! Perdi tudo... nada me podes tirar! Só me resta a vida... e essa... para que a queres tu?! Irei por esse mundo afora gritar o meu crime que é a tua baixeza até cair exausto seja onde for (...). E morrerei então... Mas morrerei contente! Saciado! Porque todos os que passarem pelos meus ossos dirão – Este é Caim, a vítima de Deus...*”. Ver: Jorge de Sena. *Gênesis*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 32, 38.

¹²⁴ Esse arquétipo de cidade fratricida está evidenciado no drama *Antígona*, quando Etéocles batalha contra Polínicos pelo trono de Tebas, como vimos no estudo da Necrópole. Mas Santo Agostinho lembra o mito do nascimento de Roma, quando Rômulo matou o irmão, Remo, pois ambos pretendiam ser fundadores da república romana, mostrando que desde sua fundação Roma, como paradigma de cidade terrena, já se dividira contra si mesma e se condenara à destruição. Ver: Santo Agostinho. *A Cidade de*

“posse”, e seu filho Enoc, que imitou a fundação de cidades, significa “dedicação”; assim, tanto pai como filho simbolizam a dedicação às coisas deste mundo, o amor pela posse e o amor pelo poder terreno. Já Abel (cujo nome em hebraico é “alento”, mas para Santo Agostinho é “luto”) foi apenas um peregrino no breve tempo em que esteve na cidade terrena. Ele só habitou uma única cidade, a celeste, a morada do Pai, que é eterna¹²⁵.

Mas podemos perceber que após o surgimento da Mulher Solar, de Sofia como mãe da Nova Jerusalém (*Mater Coelestis*), se produz a harmonia dos contrários, que equilibra o lado humano com o lado divino das cidades opostas estudadas por Agostinho.¹²⁶

Sofia consegue redimir a humanidade que estava condenada *ab origine* com sua expulsão da cidade áurea, isto é, a expulsão do paraíso. Ela redime os filhos de Caim que, arrependidos, entregam-se à luz do conhecimento. E, ao mesmo tempo, traz para a terra a beatitude de Abel que, residente na cidade celeste, se encontrava afastado de todo contato com o terreno. Assim nasce então uma terceira cidade, a Nova Jerusalém, que é, na verdade, o retorno da Cidade Áurea. A humanidade recobra esse vínculo perdido com a divindade; perdido pelas ciladas do demiurgo e pela soberba e arrogância do anjo caído, que ao ser derrotado na batalha do Apocalipse perde todo seu poder sobre a terra e sobre a humanidade.

As cidades humanas de Caim e Enoc macularam o arquétipo de fraternidade que tinha dado vida às comunidades primitivas, que surgiram para sustentar e proteger o homem – um ser fraco que só sobrevive em comunhão com os outros. Só que, com o

Deus. Parte II, pp. 169, 174, 177-178.

¹²⁵ No entanto, os pais da humanidade, Adão e Eva, tiveram um terceiro filho, Set, cujo nome significa Ressurreição. Set e seu filho, Enós (que significa “Homem”), simbolizam a nova humanidade que, com fé, espera a chegada de Cristo para redimir os homens. Abel, Set e Enós foram preparando o terreno para a chegada da Cidade Santa. Pois, para Santo Agostinho, a fé na chegada de Cristo, a fé em Cristo, é ao mesmo tempo a fé na chegada da Cidade Santa que redimirá a humanidade. Cfr.: Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, parte II, pp. 198-200.

¹²⁶ Santo Agostinho explica que além de a origem dessas duas cidades estar vinculada ao crime de Caim e à redenção de Abel, existe também uma relação entre essas cidades e os dois filhos de Abraão, Ismael e Isaac. O primeiro nasceu de uma escrava, Agar, e o segundo de uma mulher livre, Sara, a esposa legítima. As duas mulheres, Agar e Sara, correspondiam à realidade da humanidade nos dois Testamentos. No antigo, o homem era escravo; no novo, ele recupera sua liberdade. A Jerusalém terrestre corresponde à cidade escravizadora e a Jerusalém celeste, ou Nova Jerusalém, é a cidade da liberdade, outorgada pela união entre Cristo e Sofia. O pecado perverte a natureza dos cidadãos da cidade escrava; a graça liberta os cidadãos do pecado e os transforma em habitantes da cidade celeste. Cfr.: *Ibidem*, 175.

surgimento das cidades degradadas, dos expulsos do Paraíso, a cidade como modelo de convivência foi maculada. A Cidade Áurea ou santa foi deslocada pela Babilônia, por Roma e pela velha Jerusalém, que escravizava e destruía a vida humana. Com o Apocalipse, revela-se o advento da cidade santa, a cidade como arquétipo celestial, parte mulher, como esposa de Cristo, e parte *mandala*, feita de pedras preciosas¹²⁷. Surge então a *metrópole* (de *mētēr*, mãe, e *pólis*, cidade), cuja criadora Sofia (que encarna também as entidades de Ishtar e da Virgem Maria) logra redimir não apenas a humanidade, mas também a cidade como uma manifestação do pensamento divino¹²⁸. Pois o demiurgo, ao criar – através de Caim e Enoc – as cidades terrenas, tenta imitar a perfeição da cidade celeste. Mas não consegue criar a plenitude da cidade superior, porque o artesão não possui as ferramentas espirituais para isso. Ele apenas imita o perfeito e o resultado é uma réplica inferior. Sofia, apiedada dos homens, limpa a terra das impurezas do demiurgo e assenta os alicerces da Cidade Santa.

Se antes as cidades eram apenas um conjunto de homens que visava a relações comerciais, sanguíneas e materiais, com a intervenção de Sofia, o arquétipo de cidade se restabelece como centro de sabedoria, espiritualidade e de consciência criativa¹²⁹.

O escritor português David Mourão-Ferreira analisa em seu conto, “A tua véspera de Natal”, o confronto entre a cidade terrena, refletida em uma Lisboa tecnocrata, e a cidade da redenção, simbolizada na Lisboa da reminiscência, na *Mnemópolis*. Mas também faz uma reflexão sobre o *eu* e a necessidade de compreender o tempo, dividido entre o presente vazio e o passado recobrado. O escritor intui uma transformação no protagonista da história, a partir desse presente vazio, que reflete o vazio do próprio personagem no dia-a-dia de sua vida: um empresário bem sucedido, durante o período de Natal, tenta encontrar-se com o passado, na Lisboa da infância, para descobrir a si mesmo.

O narrador começa o relato durante a véspera de Natal do protagonista – um empresário, pai de família, cujo nome não fornece –, comentando sua eficiência em preparar uma festa natalina para seus funcionários. Mas não comenta para o leitor e sim

¹²⁷ *Mandala* provém do sânscrito e significa círculo. Representa o macrocosmo e microcosmo, onde o homem pode encontrar o *self*, na visão junguiana.

¹²⁸ Jung chama a metrópole de “nume feminino” (*nume* significa divindade). Metrópole é o reflexo da Mãe Celestial, como a deusa da grande cidade dos céus. Para o psicanalista, a cidade de Alexandria correspondia a esse nume feminino, pois ela conseguiu permanecer como uma cidade que cultuava a sabedoria. Ver: Stephan Hoeller. Op. Cit., p. 230, 232.

¹²⁹ Ibidem, pp. 230-233.

para o personagem, em uma tentativa de estabelecer um “diálogo” que nunca chega a acontecer, pois apenas o narrador é o locutor no discurso. O leitor fica espreitando os comentários do narrador, que não poupa esforços em delatar os pensamentos mais ocultos do empresário.

*Impecável. Foi impecável a tua véspera de Natal. Não te poupaste a nenhum esforço, a nenhuma despesa. Trataste dos mínimos pormenores com a antecedência necessária. Pareceram realmente espontâneos os gestos que deviam ser, ou pelo menos parecer, realmente espontâneos. Houve alegria, houve calor e gratidão à tua volta. Houve também, é certo, uns súbitos abismos de silêncio, uns turvos remoinhos de silêncio.*¹³⁰

O narrador repara na cena que o empresário monta para seus empregados, dando a impressão de que tudo é sincero e natural, mas na verdade não passa de uma montagem¹³¹. Uma representação que consegue mostrar uma alegria fictícia, mas essa ficção de distensão não é suficiente para que o personagem se sinta completamente à vontade; de alguma forma o narrador flagra o isolamento que ele leva consigo. É um isolamento produzido pela frieza de Lisboa, da tecnópolis, que faz com que o empresário nunca chegue efetivamente a se aproximar dos seus funcionários¹³². Estes apenas refletem a distância com que são tratados, embora o empresário esperasse mais contentamento com as gratificações de fim de ano. Assim, o narrador afirma: “*Logo pela manhã, os teus empregados – embora não manifestassem a exultante gratidão com que sonharas – sempre se mostraram tepidamente reconhecidos com o inesperado aumento das gratificações.*”¹³³

Ele ainda acrescenta que foi uma “bela decisão”, tão bela que dá para duvidar que o empresário tenha pensado com antecedência em todas essas bonificações e detalhes para seus funcionários, dando a entender que tudo foi feito às pressas e alguém

¹³⁰ David Mourão-Ferreira. “A tua véspera de Natal”. Em: *Duas Histórias de Lisboa*. Lisboa: Labirinto, 1987, p. 13.

¹³¹ O ensaísta português Eduardo Lourenço afirma que o fingimento do ser português, como característica nacional, é o que atrapalha a compreensão do que é ser português, pois o português sempre está pretendendo passar uma imagem de bom comportamento com antinaturalidade. Esse fingimento ou representação constante impossibilita, segundo Lourenço, “*nos vemos tais como somos*”: “Os portugueses vivem em permanente *representação*, tão obsessivo é neles o sentimento de *fragilidade íntima* inconsciente e a correspondente vontade de a compensar com o desejo de fazer *boa figura*, a título pessoal e colectivo.” Ver: Eduardo Lourenço. *O Labirinto da Saudade*. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2005, p. 77.

¹³² Eduardo Lourenço adverte: “Os portugueses não *convivem* entre si, (...) espiam-se, controlam-se uns aos outros; não *dialogam*, disputam-se, e a convivência é uma osmose do mesmo ao mesmo, sem enriquecimento mútuo, que nunca um português confessará que aprendeu alguma coisa de um outro, a menos que seja pai ou mãe.” Ver: *Ibidem*, p. 78.

¹³³ “A tua véspera de Natal”, pp. 13-14.

mais ajudou na organização da festa de fim de ano, o que demonstra o ceticismo do narrador em torno da sensibilidade e a dedicação do empresário.

O narrador não estava longe da verdade, existia sim outro personagem que cuidava dos detalhes, que tinha se convertido na sombra, dentro da firma, do empresário. Era Azevedo, subalterno que se encarregava da maioria das tarefas do patrão, das úteis e das fúteis. Que se perdia entre louvores e servilismo ante um patrão cada vez mais apático e distante. Mas este sabia que esse seu braço direito não lhe falharia nunca, era mais provável que o empresário lhe falhasse, mas o fiel subalterno continuaria elogiando-o fosse qual fosse a situação da empresa.

*Com o Azevedo podes tu contar. Podes contar sempre com aquela gaguejante discrição que toda se enrola nas curvaturas do Azevedo. E, no entanto, às vezes gostarias de lhe dizer que tão patente fidelidade lhe dobra excessivamente a espinha. (...) O Azevedo não se cansava de te louvar; e de informar-te, em doses iguais de muito zelo e algum exagero, das ótimas reações que o teu gesto provocara em todo o pessoal.*¹³⁴

Mas justamente essa inesgotável fonte de elogios começou a atordoar o empresário, que sentia uma espécie de “abismo” ao ouvir as palavras do funcionário enaltecendo sua conduta como profissional, como pai de família, como pessoa. Azevedo tinha cometido a “imprudência” de lembrar-lhe que ele, como empresário, dono de tudo, sempre fazia as coisas bem, certas. Depois de ouvir esse comentário, o empresário teve a impressão de estar sendo devorado por um “redemoinho” de frases bem polidas, de dedicação meramente política.

As palavras de Azevedo deixavam uma sensação de inutilidade pairando no ar. Mas foi essa atmosfera de vazio que provocou no empresário sua primeira epifania:

*Descobriras, simplesmente, nas palavras do Azevedo, uma grotesca e impiedosa caricatura de ti próprio: tão grosseiro era o traço com que elas te desenhavam que ficavas com beijos e queixo de quem julga, sob uma testa de dois centímetros, que fazer o bem e fazer bem as coisas serão afinal a mesmíssima coisa.*¹³⁵

Azevedo tinha se transformado em uma agenda viva, isso ele era, uma simples agenda, que lhe fornecia as tarefas por realizar e as atividades que devia evitar, para que

¹³⁴ “A tua véspera de Natal”, pp. 14-15.

¹³⁵ Ibidem, pp. 15-16.

o subalterno as realizasse por ele. Podia estar tranqüilo, Azevedo sempre teria tudo sob controle, até os presentes de Natal, como caixas de charutos, espumantes e isqueiros com o nome da firma gravado, que mandou entregar para fornecedores, clientes, agentes, intermediários, amigos. “*Todos seguramente receberam os teus brindes de boas-festas. Duas furgonetas da casa, incumbidas da distribuição, não terão feito outra coisa em todo o dia.*”¹³⁶ O empresário certamente tinha pensando em todo o universo relacionado com a empresa. Mas só por incumbência de Azevedo houve espaço, no carro importado, para os presentes da família. Se não fosse pelo subalterno, a família do homem bem-sucedido não contaria com um Natal tão pródigo em presentes escolhidos por ele com tanta dedicação.

*Nem te deste ao trabalho de verificar a cor dos vestidos ou a marca dos perfumes que tinhas mandado comprar para a tua mulher e para a tua filha; sequer o nome dos livros ou a qualidade dos brinquedos destinados aos dois gêmeos; muito menos, ainda, quais seriam, este ano, as lembranças para a tua cunhada e a para a governanta. Felizmente para ti, até nisso podes contar com o Azevedo, que já se vai habituando a não ter mau gosto.*¹³⁷

O narrador não deixa de criticar, por meio de uma ironia sutil, a falta de compromisso do empresário com sua família, que era disfarçada pelas diligências e escolhas de Azevedo. Era o funcionário, afinal, que escolhia e comprava os presentes para a família – e com o passar do tempo ele foi melhorando o gosto, aponta o narrador, para que ninguém desconfiasse de que não era o empresário que comprava os presentes. Essa era outra montagem mais que o empresário armava, para não perder a pose de ser sempre eficiente, bom marido, bom pai, bom patrão, de modo a não ser flagrado como um ser descomprometido com tudo e com todos.

O dono da empresa já tinha tudo embalado em seu carro de luxo, Azevedo tinha se encarregado disso e até de fechar a porta para seu patrão, que estava prestes a iniciar sua viagem até a estância para passar um Natal mais em sua vida.

No meio da estrada foi que ele lembrou que não havia pensando em algum presente para seu genro. Tinha esquecido dele, mas não fazia mal, pensou, pois o genro tinha entrado no seio familiar sem seu consentimento e sempre se mantinha à margem de tudo. Situação que o incomodava muitíssimo, talvez porque ele mesmo fizesse isso:

¹³⁶ “A tua véspera de Natal”, p. 16.

¹³⁷ Ibidem, p. 17.

manter-se sempre à margem de tudo, esperando que os outros resolvessem os seus problemas.

*De qualquer modo, não seria difícil remediar o esquecimento. Mal chegaste à quinta, mandaste apartar e embrulhar três garrafas daquele uísque de que não gostas (do que te enviaram o ano passado) e bem viste depois como ele ficou satisfeito (embora talvez contrafeito por estar satisfeito), quando à meia-noite lhas ofereceste.*¹³⁸

Quando chegou à quinta, terminou de convencer-se de que tinha sido uma idéia genial passar o Natal longe da cidade grande. Mas, no meio da tarde, o empresário sentiu um súbito vazio; sentiu novamente como se um buraco se abrisse sob seus pés, e voltou, nesse momento, a “voragem do silêncio”. Não tinha ninguém no lugar, a não ser mais empregados. Sua esposa tivera de voltar para Lisboa para terminar de fazer algumas compras e só voltaria de noite, com o resto da família. A casa parecia um espaço tomado pela solidão. E a solidão pesava muito mais que as presenças dos filhos gêmeos que davam os últimos retoques no presépio, que as presenças do caseiro, das criadas, da governanta, que estavam preparando tudo para a festa de Natal. Tinham até acendido a lareira da sala principal para dar esse calor de lar, tão tradicional dos Natais do Hemisfério Norte.

A tarde começava a ser noite e o tédio do empresário com a solidão que sentia começou a transformar-se em desespero. Imaginou que a essa hora as ruas de Lisboa estariam cheias de gente, querendo fazer as últimas compras; tudo estaria borbulhando de vida, de alegria. “*Haveria o calor das luzes, arabescos e serpentinas de luzes, uma ponta de febre a empolgar a multidão, a mágica euforia dos encontros inesperados, (...) a agitação de festa que precede a Festa – tudo aquilo, enfim, a que pretendieras fugir com a solução do Natal na quinta.*”¹³⁹

A dúvida o invadiu: se quando tinha chegado estava convencido de que a estância era um excelente lugar para passar o Natal, ao lembrar da efervescência de Lisboa, já não estava tão seguro. Mas uma idéia interessante assaltou sua mente, um pensamento mágico¹⁴⁰, ir por algumas horas a Lisboa e assim impregnar-se dessa

¹³⁸ “A tua véspera de Natal”, p. 18.

¹³⁹ Ibidem, pp. 19-20.

¹⁴⁰ David Mourão-Ferreira, em seu ensaio *Magia, Palavra, Corpo*, indica que os portugueses mantêm uma aliança subterrânea entre o pensamento lógico e o pensamento mágico, o que permite que se adaptem às paragens mais insuspeitadas, como os trópicos, para onde levaram grande parte desse pensamento mágico que lhes é próprio. Ver: David Mourão-Ferreira. *Magia, Palavra, Corpo*. Lisboa: Cotovia, 1993, p. 17. E é justamente esse pensamento mágico que motiva o empresário a iniciar sua viagem de

vitalidade, desse júbilo que antecede a celebração, a troca de presentes, o nascimento do Redentor, o fim da solidão.

No entanto, era absurdo. Uma parte dele achava isso: absurdo ir por algumas horas a Lisboa para ver a cidade no momento da agitação. Desistiu da idéia e procurou passar o tempo lendo algum livro, ao lado da lareira – dessa reminiscência arcana da deusa grega Héstia¹⁴¹. Mas foi nesse momento que Héstia, a protetora do lar, se manifestou:

*Deparou-se-te, porém, um maço de jornais do ano passado, do Verão do ano passado. Grandes títulos a referirem acontecimentos que na altura pareciam grandes. (...) De um ou outro, mais anódino, paradoxalmente conservaras tão fresca recordação como se fossem da véspera. E, vendo bem, já tinham rolado dezesseis meses! Mas que estariam ali a fazer aqueles jornais? De súbito, perante uma data, compreendeste: eram os jornais em que viera publicada a participação da morte da tua mãe, a notícia do enterro, o convite para a missa do sétimo dia.*¹⁴²

Nos jornais estava a lembrança da perda, da mãe, que era quem dava um sentido no antigo conceito de “lar”. Sem ela não havia esse verdadeiro calor de lar. Héstia, a protetora do fogo familiar, do amor familiar, tinha se encarregado de despertar no desligado empresário a lembrança materna, a lembrança de sua família ancestral¹⁴³. Lembrança que tinha sido anulada muito antes da morte da mãe.

Os jornais, organizados e deixados ali por Azevedo, provocaram a segunda epifania do personagem. Era o momento de enfrentar o passado. Era o momento também de fazer uma súbita descoberta: a cidade *serendípica* que pronto ia encontrar.

O empresário recortou as fotografias e informações sobre sua mãe, depositou alguma foto em sua carteira e em seguida jogou os jornais no fogo, como se quisesse

descobertas pela Lisboa das lembranças.

¹⁴¹ O mitólogo Joseph Campbell lembra que “a lareira da casa ou o altar do templo são o eixo da rota da terra, o útero da Mãe Universal, cujo fogo é o fogo da vida. E a abertura no topo da chaminé – ou a coroa, pináculo ou clarabóia da cúpula – é o eixo ou ponto médio do céu: a porta do sol, através da qual os espíritos voltam do plano temporal para a eternidade, tal como o aroma das oferendas queimadas no fogo da vida e elevadas, no eixo da fumaça que se evola, do cubo ou centro da roda terrestre para o cubo da roda celestial.” Ver: Joseph Campbell. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 4ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1995, pp. 46-47.

¹⁴² “A tua véspera de Natal”, pp. 20-21.

¹⁴³ No primeiro poema de *A Viagem Secreta*, “Inscrição sobre as Ondas” (David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 27), o sujeito lírico afirma: “Mal fora iniciada a secreta viagem,/ um deus me segredou que eu não iria só./ Por isso a cada vulto os sentidos reagem, supondo ser a luz que o deus me segredou.” O sujeito lírico assegura que um deus confabulou uma viagem misteriosa, tal como o personagem de “A tua véspera de Natal”, que sentiu o chamado da deusa do lar, de Héstia, para ir ao encontro do passado e de si mesmo.

“queimar aqueles dias”, aponta o narrador. Como se quisesse que o fogo o libertasse do passado, mas havia algo mais forte nesse fogo. Algo que produziu uma inesperada lembrança; a lembrança dos tempos de menino muitas vésperas de Natal atrás, quando ainda era viva sua mãe, que enchia com sua presença a antiga casa de um bairro simples de Lisboa¹⁴⁴.

Sem entender como, o empresário se encontrou ao volante para iniciar uma viagem secreta, a caminho de uma nova Lisboa que ele não conhecia: a Lisboa da lembrança¹⁴⁵.

*Não tinhas, no entanto, a impressão de fugir; sequer a de buscar fosse o que fosse. Era apenas como se urgisse completar, para lá do nevoeiro, o ritual de guardar os recortes, a decisão de queimar os jornais. Os faróis do automóvel encaminhavam-te para Lisboa, a preceder-te, a orientar-te, como as mãos do sonâmbulo que vão à frente rasgando a escuridão.*¹⁴⁶

Existem várias cidades para o ser que as habita. A cidade na qual trabalha, a cidade na qual mora e a cidade que o próprio ser carrega consigo, em suas lembranças.

A primeira é a “cidade da posse”, é a Lisboa do empresário: a tecnópolis, que como o demiurgo constrói, cria e destrói para seu benefício. Nessa cidade vivem seus empregados que, como subalternos, devem-lhe veneração e absoluto respeito. Não existem vínculos nesta cidade, apenas mandados e obrigações. É uma cidade, portanto, fria e esquemática, que não dá espaço a relações pessoais. De alguma forma, essa cidade anula a pessoa e a restringe a uma condição meramente funcional; cada um se define apenas segundo a função que realiza¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Se para o personagem era mister atender o chamado de regresso à casa que o viu nascer, para Eduardo Lourenço é mister que o português, que sempre fugiu para “*céus mais propícios*” para contornar os obstáculos inexpugnáveis, por fim pudesse fugir para Portugal: “Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o *pais habitável de todos*, sem esperar de um eterno *lá-fora* ou *lá-longe* a solução que, como no apólogo célebre, está enterrada no nosso exíguo quintal.” Eduardo Lourenço. Op. Cit., p. 51.

¹⁴⁵ Vale citar que o motivo da viagem se encontra presente já desde o primeiro livro de poesias de David Mourão-Ferreira, publicado em 1950, sob o título *Secreta Viagem*. Desde então, a lírica e a prosa de Mourão-Ferreira têm se caracterizado pelo mistério de uma viagem secreta que, segundo a acadêmica Helena Malheiro, constitui a pedra fundamental de sua obra. Trata-se, segundo ela, de uma viagem múltipla que se desenrola simultaneamente em três tópicos paralelos: no Tempo, no Espaço e em Eros. Já para Tânia Carvalhal, a obra do escritor português se desenvolve até realizar uma viagem pela cidade. Após a busca inicial pelo mar, o escritor português descobre um novo motivo para seu projeto literário: a cidade de Lisboa. Ver: Helena Malheiro. “David Mourão-Ferreira ou ‘A Secreta Viagem’”. Artigo apresentado no VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado no Rio de Janeiro em agosto de 1999. E. Tânia Carvalhal. “Lisboa: A Cidade Visível de David Mourão-Ferreira”. Em: Via Atlântica, no. 2, julho de 1999, pp. 236-240.

¹⁴⁶ “A tua véspera de Natal”, pp. 21-22.

¹⁴⁷ Essa preocupação pelas diversas imagens de Lisboa leva David Mourão-Ferreira a meditar sobre uma

A segunda cidade é a “cidade do habitar”, na qual o ser *reside*, isto é, onde ele estabelece vínculos. É a cidade que permite profunda interação entre os habitantes, formando redes de relações que se mantêm no tempo e se fortalecem com ele. É uma cidade amena que convida a ficar nela. Esta cidade é a que a acadêmica Tânia Carvalhal reconhece como um *locus amoenus*¹⁴⁸, mas já não de um bucolismo saudosista, e sim como um *topói* que engrandece a vida cidadina.

Mas, ao mesmo tempo, a cidade do habitar é uma cidade *serendípica*, um lugar onde se possibilitam todos os encontros, todas as descobertas¹⁴⁹. As pessoas se encontram inesperadamente, sem uma lógica temporal prévia, estabelecendo fortes laços pessoais; a amizade é um deles, os amores, outro. É o lugar onde se encontram os elementos que conduzem a um conhecimento superior de si mesmo, a uma autognose.

O mecanismo da serendipidade se apresenta no conto de Mourão-Ferreira já desde o desejo do empresário de passar o Natal na quinta, algo que o faz sentir-se estranho. Já na quinta, motivado pela busca interna para evitar o vazio e o tédio, ele se deparou com a revelação dos jornais, vistos *por acaso*. Essa descoberta fez com que ele se conduzisse até a cidade de sua infância: a Lisboa de outrora, mais simples, embora

parte da decadência que perpassa a cidade, enquanto capital cosmopolita e cidade tecnocrata. Assim critica em seu poema “Capital” a Lisboa reducionista que aprisiona o homem que a habita, como podemos comprovar nos versos seguintes: “Casas, carros, casas, casos,/ Capital/ encarcerada.(...)/ Colos, calos, cuspo, caspa./ Cautos, castas. Calvos, cabras./ Casos, casos... Carros, casas.../ Capital/ acumulado. (...) Cascos, coxas, queixos, cornos./ Os capazes. Os capados./ Corpos. Corvos. Copos, copos./ Capital,/ oh! capital,/ capital/ decapitada!” (David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 112.). Para Tânia Carvalhal, é nessa *Capital* que tudo se vê reduzido a cárcere e a lucro. Pois o residente da Lisboa tecnocrata encontra-se preso nesse cárcere dos bens acumulados, que termina por desgraçar a vida de seus habitantes. Cfr.: Tânia Franco Carvalhal. Op. Cit., p. 237.

148 É a cidade que abriga, acolhe e permite ao poeta percorrê-la como se estivesse em sua casa. Espaço do imaginário, mas também a cidade real, concreta, nomeada e tão visível na poesia quanto na narrativa ficcional de David Mourão-Ferreira. Cfr.: Ibidem, p. 240.

149 Serendipidade é um neologismo que provém do inglês *serendipity*, que por sua vez provém da palavra árabe Serendib ou Serendip – antiga denominação para Ceilão, hoje Sri Lanka. A história do neologismo remonta ao século XVIII, quando o inglês Horace Walpole confessa, numa carta de 28 de janeiro de 1754 dirigida a seu amigo Sir Horace Mann, que uma antiga lenda persa tinha causado profunda influência em sua vida. A lenda tinha a ver com *Os Três Príncipes de Serendip*. Três jovens que, enquanto viajavam pelo mundo, encontravam tesouros que não estavam procurando, e para os que procuravam, não apareciam. Eles perceberam que esses tesouros, surgidos pelo acaso, eram igualmente grandes ou até maiores do que aqueles que as outras pessoas procuravam, mas sempre eram *inesperados*. “Ao procurar por uma coisa achavam outra diferente, o que lhes deu a idéia de que isso era um dos truques ardilosos e maravilhosos da vida. Ao chegar a essa conclusão, passaram a encarar a vida de uma maneira inteiramente diferente e daí em diante cada dia passou a ser uma nova e excitante experiência”, explica o pesquisador em religiões comparadas Marcus Bach. Quando os príncipes começaram a “mergulhar” na vida, a escutá-la, com serenidade, tudo o que acontecia era empolgante. Este é o verdadeiro sentido da palavra – aclara Bach – *seren-dip-ida-de (to dip in seren)*. Depois da descoberta de Walpole, a palavra ficou no esquecimento até que, cem anos mais tarde, Sir James A. H. Murray definiu *serendipity* como: “Fazer descobertas por acidente e reconhecendo a sagacidade de coisas não buscadas” ou como “a faculdade de realizar descobertas, felizes e inesperadas, por acidente”. Ver: Marcus Bach. *Serendipidade: o Mundo do Acaso*. Trad. Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000, pp. 11-14.

mais distante.

A terceira cidade é a “cidade da memória”¹⁵⁰, a *mnemópolis*, o lugar que se constrói no tempo, nas lembranças do ser, e em algum momento da vida surge para levar-nos ao encontro de nós mesmos – com o *self* – para poder harmonizar todos os nossos tempos, as nossas vivências, e assim alcançar a *ataraxia*, a paz da alma, em nosso presente.

Até o momento do surgimento da *mnemópolis* o empresário estava submerso em confusões e voragens de silêncio e vazio. “*Confusamente compreendias que tinha sido já um aceno, embora falso, o das ruas cheias de gente, cheias de luzes e de bulício. Era afinal outra Lisboa que a tua alma te pedia.*”¹⁵¹ Mas, quando ouve o chamado dessa cidade das lembranças, sente a necessidade de buscar um novo sentido perante a vida¹⁵².

O empresário tinha fugido para sua quinta tentando livrar-se do barulho da “cidade da posse”, da tecnópolis, na qual ele vivia o tempo todo, prisioneiro de sua firma, com absoluta falta de paz. Mas, estando na quinta, a solidão se fez ainda mais evidente. O empresário sentiu de súbito a necessidade de reencontrar-se com suas raízes na *mnemópolis*, na sua cidade da infância, como um reencontro com o menino que foi. Era, portanto, uma Lisboa submersa no tempo passado, que devia renascer na memória

¹⁵⁰ Em 1962 David Mourão-Ferreira publicou o livro de poemas *In Memoriam Memoriae*, que como o título indica faz da memória o centro gravitacional de uma parte de sua obra, empenhada em recobrar elementos perdidos, esquecidos. Trata-se de uma escrita que quer dominar a passagem do tempo para evitar o enterro dos elementos do Ontem. O ensaísta e crítico português Eduardo Prado Coelho indica que a memória na obra de David Mourão-Ferreira é uma memória que se declina, que se perde e se dissemina, que se exime do peso das exigências que lhe são feitas. É uma declinação que se realiza nas figuras dos corpos, nas configurações voláteis do mundo (como indicam os versos “*És a chave do sol, és a chave da sombra, / és a pomba e o corvo. (...) És o bicho que os rói e nos rói na ruína/ dos dias...*”), mas também nas coisas criadas pelo homem, como as cidades. Ao mesmo tempo, a memória é um desvio, segundo Coelho, que “se condensa na margem, na metonímia, na circunstância acidental”. Para Coelho, a memória de Mourão-Ferreira se sustenta em dois excessos, o da rigidez e o da diluição, que pretendem provocar “uma espécie de cadência do destino no interior da decadência da memória, um ritmo trinário que vai modular toda a sua enunciação poética: “*És retina, és rotina, és renovo.*” Tal como se fosse um exercício mental e espiritual para alcançar essa porção de gnose que a alma procura. Ver: Eduardo Prado Coelho. “Retino, Rotina, Renovo”. Em: David Mourão-Ferreira. *Obra Poética* (1948-1988). 4ª ed. Lisboa: Presença, 2001, p. 7-8.

¹⁵¹ “A tua véspera de Natal”, p. 22.

¹⁵² A memória, portanto, se constitui na obra de Mourão-Ferreira como a rainha da “linha do horizonte”, visível, mas distante. No entanto, pertencente a cada alma. A rainha e deusa dos *encontros na rua*, dos *tumultos do sono*, dos *saltos inesperados*, sempre *retina*, sempre *rotina*, sempre *renovo*. O poeta ainda canta uns versos a essa deusa “*cúmplice das Parcas*”: “*Ó Mnemósina, Rainha/ de tanta infâmia coroada,/ que tens o vulto difundido/ em todo o mundo, em cada alma! Ó Mnemósina, Rainha/ ubíqua, e Mãe das nove Musas, / brincas conosco às escondidas,/ mas tens peçonha em tuas unhas./ Ah!, se no escuro nos apanhas/ – ó Mnemósina, Rainha! – / és o relâmpago, és a chama/ que nos faz ver a própria vida!/E no entanto é tão capaz/ – ó Mnemósina, Rainha! – / de ser tão cabra que te calas/ se a tua voz nos for precisa...*” Ver: David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 187-188. A palavra “cabra” refere-se a uma mulher de mau gênio.

do personagem¹⁵³.

Essa era a Lisboa que sua alma lhe pedia, a cidade, o bairro, a rua onde nasceu, onde a infância aconteceu.

*Deixaste o carro ao pé do arco: começavam ali os teus reinos de outrora. E principiaste a trepar a rua estreita, ziguezagueante, de casas pobres e sombrias que alternavam, agora, com prédios novos não menos lúgubres.*¹⁵⁴

A pesquisadora portuguesa Teresa Martins Marques ressalta o fato de que para voltar a ter esse Natal do passado, o personagem precisa subir, escalar a rua íngreme, a pé, reproduzindo o percurso da infância onde o carro não cabia, tal como fizera tantas vezes no passado, quando não tinha carro. O carro no presente fica do lado de fora, junto ao arco que faz a demarcação de dois espaços físicos da cidade e também dois tempos do sujeito. O próprio arco, como demarcador de espaço e tempo, “lembra a cabana do presépio, a entrada de uma gruta, um espaço mítico que abre para um tempo mítico reconstruído pela memória: ‘começavam ali os teus reinos de outrora’. Nesse tempo soberano de infância, em que reinavam nas ruas as brincadeiras de menino pobre, governava melhor a vida do que no presente endinheirado em que o barco anda à deriva.”¹⁵⁵

Cruzando o umbral do arco, havia ali um outro Natal. Um Natal mais familiar, mais sincero, e mais pobre. Em uma pobreza em que os indivíduos valorizavam mais o gesto que o presente. Em que a simplicidade era a rainha da festa.

Era outro mundo por redescobrir. Um mundo ao qual o empresário tinha pertencido, no qual nasceu. Ele havia sido um menino pobre e com o tempo, com a riqueza e as posses, donas de sua alma, tinha esquecido esse lugar primordial, onde por muitos anos habitara, lugar que sua mãe nunca conseguiu abandonar.

A cidade da lembrança lhe mostrava como as coisas haviam mudado. A construção onde tinha morado com sua mãe havia sido demolida pouco depois que ela morreu. Sobraram apenas escombros de uma vida que tinha ido embora.

¹⁵³ David Mourão-Ferreira, no poema “Ao reencontro de Lisboa”, traduz essa mesma necessidade que o empresário experimenta, a de sentir que a Lisboa de ontem ressurgir viva na memória de hoje, como podemos perceber nos versos seguintes: “*Donde ressurgir esta Lisboa/ De que recôndita cisterna/ Alguns dirão que apenas sonham/ Mas outros sabem que despertam.*” Ver: David Mourão-Ferreira. Obra Poética, p. 401.

¹⁵⁴ “A tua véspera de Natal”, p. 22.

¹⁵⁵ Ver: Teresa Martins Marques. “O Natal Davidiano: a Permanência do Tempo”. Em: *Infinito Pessoal – Homenagem a David Mourão-Ferreira 1927-1996*. Lisboa: Colóquio-Letras, no. 145-146, julho-dezembro, 1997, p. 209.

Esses escombros de sua antiga morada provocaram uma sensação de insegurança. Um abalo que mexia com toda sua estrutura de homem adulto, frio e distante. Era difícil deparar-se com o vazio visível; antes ele o sentia, mas agora ele o via. O narrador tinha reparado que a única coisa que restava da antiga morada era um “ostensivo cubo de nada”, no local exato onde a casa dele tinha existido¹⁵⁶.

Foi então que a cidade da memória¹⁵⁷ começou sua reconstrução na mente do personagem. Como se nessa viagem até o passado ele pudesse recobrar os dias em que era menino e desfrutara dessa vidinha simples, sem complicações nem falsidades. Pois estas últimas haviam tomado conta de sua vida como adulto.

*Surpreendeste-te a reconstruir, por alturas de primeiro andar, a caprichosa sucessão das quatro acanhadas divisões, a disposição dos móveis dentro de cada uma, até mesmo o volume, a forma, a cor, o tacto, o cheiro de alguns deles. E tudo aquilo te pareceu perfeito, milagrosamente certo à força de ser simples.*¹⁵⁸

O empresário reencontrou-se, nesse instante, com esse menino que foi. Uma criança que começava a compreender o mundo a seu redor e a valorizar o que tinha: uma família calorosa, que nas noites de Natal parecia eterna. Mas, ao rever o vazio e os escombros, tudo parecia esfumar-se em névoas de lembranças.

No entanto, a *mnemópolis* tinha dado rédea solta a suas recordações, ia ser quase impossível freá-las¹⁵⁹. Foi nesse momento em que o empresário encontrou a raiz de seu próprio ser e isso gritava ainda mais forte que a razão, que tentava tirá-lo desse lugar quase mágico, quase ilusório. Era o momento dos reencontros com esse passado tão esquecido. O passado exigia converter-se em presente, assim como todos os que o habitavam, como o menino que foi e a mãe que já não estava. Assim o narrador fez questão de comentar: “Então, compreendeste as razões da tua mãe para tão apegada se

¹⁵⁶ “A tua véspera de Natal”, p. 23.

¹⁵⁷ A pesquisadora e professora Maria Aparecida Santilli explica que a partir da década de 60 prolifera a narrativa em que “a memória, isto é, a conservação ou retenção dos acontecimentos passados, e a reminiscência – como ato de evocação ou a capacidade de tornar atual a matéria da memória aí contida – se constituem operadores valiosos aos inventos, na prosa de ficção”. Ver: Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes Entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003, p. 295.

¹⁵⁸ “A tua véspera de Natal”, p. 23.

¹⁵⁹ Como nos versos que também relatam um Natal do passado, Mourão-Ferreira diz: “É o braço do abeto a bater na vidraça?/ E o ponteiro pequeno a caminho da meta!/ Cala-te, vento velho! É o Natal que passa, / A trazer-me da água a infância ressurrecta./ Da casa onde nasci via-se perto o rio. / Tão novos os meus Pais, tão novos no passado!” Ver: David Mourão-Ferreira. “Natal à Beira-Rio”. Em: *Obras Poéticas*, p.221.

sentir àquelas coisas e para consentir em passar curtíssimas temporadas em tua casa.”¹⁶⁰

Era a quarta epifania do empresário: por fim ele compreendia o porquê de sua mãe ser tão apegada a sua casa, sua rua, seu bairro, seu entorno, porque ali o tempo não passava, se mantinha igual. Nesse lugar ainda habitava a família que a mãe tinha formado. Era um habitar de lembranças, de emoções, de sentimentos, de imagens que surgiam a cada instante, em cada cômodo da casa, em cada canto, em cada coisa.

Mas o personagem teve ainda um desejo destruidor: uma vontade de anular completamente esse mundo de lembranças. De fato, era um sentimento forte de querer cortar os laços com esse pretérito, que surgia como uma realidade diametralmente oposta à que vivia em seu presente. Ele tinha vivido realidades tão distintas que preferia não encarar o passado. Foi por isso que nunca insistiu para que sua mãe passasse muito tempo em sua casa, essa era uma estratégia para evitar o reencontro com o passado, com a cidade que ele queria evitar.

Lembrou então que por mais que a convidasse a passar longas temporadas em seu novo lar, de homem bem sucedido, ela não conseguia afastar-se por muito tempo de seu habitat e ele não conseguia voltar até esse lugar, pois estava convencido de que o passado não lhe traria nenhuma paz nem algo que preenchesse a sensação de vazio. Embora fosse um convencimento também falso, já que não conseguia parar de sentir o vazio da vida no mundo da tecnópolis. O empresário descobria afinal que não se sentia tão à vontade assim no mundo dos homens de sucesso¹⁶¹. Contudo, havia ainda uma distância enorme entre o menino – que ainda habitava a casa da mãe, a casa mnemotécnica que desafiava o devir do tempo – e o adulto, que não ocultava sua decepção por sentir-se algemado às lembranças. Era como se renegasse aquela origem mais pobre, mais simples¹⁶². Mas, juntamente com a decepção pelas recordações e por

¹⁶⁰ “A tua véspera de Natal”, p. 23.

¹⁶¹ Versos do poema “Natal à Beira-Rio” também refletem esse caminho da infância que o sujeito lírico perdeu entre os erros da vida de adulto, assim como o empresário que se perdeu entre as ilusões e falsidades da tecnópolis. “*O noite de Natal, que travo a maresia! / Depois fui não sei quem que se perdeu na terra. / E quanto mais na terra a terra me envolvia / E quanto mais na terra fazia o norte de quem erra. / Vem tu, Poesia, vem, agora conduzir-me / À beira desse cais onde Jesus nascia... / Serei dos que afinal, errando em terra firme, / Precisam de Jesus, de Mar, ou de Poesia?*” David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 221.

¹⁶² A acadêmica Mirella Márcia Longo lembra a briga interna do ser, identificada pelo pesquisador francês Serge Leclair, que descreveu “a necessidade de que matemos, ao longo da vida, uma criança soberana, produzida na fantasia dos que nos viram nascer; fantasia de onipotência contida na representação do outro, que para sempre nos habita.” Para Leclair, é fundamental que matemos esse infante soberano para que possamos viver, mas Mirella M. Longo acredita que é uma tarefa interminável que consome em si toda a vida do ser e, afinal, quando se acredita que foi destruída essa criança soberana,

sua origem, surgiu um sentimento de alegria sincera, que desfazia toda essa decepção e o impulsionava a contemplar com outros olhos aquele passado humilde, mas prístino, diáfano, que mostrava sua leveza nas horas da brincadeira e nos encontros com a família. Por isso, nesses sentimentos contraditórios, ele percebeu que o menino ainda habitava essa rua, ele – de certa forma – ainda estava vivo. E compreendeu que, nessa véspera de Natal, tinha sido ele que o tinha chamado, não só para reencontrá-lo, como também para restabelecer a felicidade perdida. Era necessário reconstruir todo esse mundo do passado para voltar a sentir a felicidade da infância.

*Em certos momentos, (...) se recompunha, na tua memória, o interior da casa desaparecida; e, depois, era como se a tua memória o projectasse sobre aquele écran de vácuo e de penumbra. Aliás, com os olhos bem fechados ou abertos, reconstituía-se tudo do mesmo modo: o quarto da tua mãe, o teu quarto; a cozinha onde, a um canto, se improvisara a minúscula casa de banho; a sala de estar, e de jantar, com a sacada sobre a rua; os vasos com begônias, a máquina de costura, o soalho encerado; (...) o armário enorme, que atravancava o corredor; (...) e a varanda, ao fundo, com a escada de ferro que dava para o quintal.*¹⁶³

A *anagnórisis*, isto é, a revelação que traz o conhecimento ou, também, o reconhecimento, fez com que o personagem se transformasse – deixando de ser um homem adulto, acomodado, sem compromissos, para lograr o reconhecimento desse menino que tinha sido, para perceber que o menino habitava sua memória.

Juntamente com esse reconhecimento se produziu um processo de *anámnesis* no personagem, um processo de reminiscência que era, ao mesmo tempo, como uma classe de iniciação. Como explica Jean-Pierre Vernant ao ver que o iniciado se beneficia da *anámnesis*, não apenas se produz neste uma transformação pessoal, mas também uma

na verdade é ela que nos recebe, de braços abertos, para terminar de construir nossa vida. Mirella M. Longo, lembrando a visão da criança de David Mourão-Ferreira, diz: “David Mourão-Ferreira viu, em cada verão, sua ‘criança, paciente, a exumar/ o templo de beleza, oculto ao pé do mar.’” De alguma forma, afirma Mirella, quem persiste é a magnífica criança, capaz de provocar nossas epifanias e de reencantar-nos com o processo da vida. Assim como David Mourão-Ferreira descobriu, nos versos citados, que era a criança que desvendava os mistérios do mar, os mistérios da vida, o empresário de “A tua véspera de Natal”, como infante, se empolgou nessa mnemópolis, cheia de descobertas por realizar. Ver: Mirella Márcia Longo. “Até as Mãos Sangrarem...: A oscilante identidade discursiva de O Complexo de Van Gogh”. Em: Via Atlântica, São Paulo, nº. 5, outubro, 2002, pp. 170-171. Ver também: Serge Leclaire. *Mata-se uma criança – Um estudo sobre o narcisismo primário e a pulsão da morte*. Trad. Ana Maria Skinner Styzei. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, pp. 9-23.

¹⁶³ “A tua véspera de Natal”, pp. 24 - 25.

revelação que mostra ante seus olhos a “verdade” do devir¹⁶⁴. O empresário é tocado pela *anámnesis* para recuperar seu equilíbrio e o sentido da vida presente, justamente para anular o vazio que o tinha perseguido e para saber como conduzir seus passos daí para a frente, no futuro cada vez mais presente.

Esse reencontro com o *self*¹⁶⁵ era um objetivo da iniciação¹⁶⁶, como redescobrimento de si mesmo, como parte de um processo de vida que começara no ventre materno e continuaria até a morte, como o passo para um novo estágio, uma nova dimensão.

Para o sábio grego Empédocles, no devir do ser não existia nem começo nem fim, apenas ciclos de metamorfoses¹⁶⁷. A vida para ele era feita de metamorfoses, só assim se podia alcançar a Gnose, o conhecimento de si mesmo. E o empresário, ao atender ao chamado da *mnemópolis*, atendeu a esse chamado da iniciação, tal como fizeram os heróis mitológicos e dos romances de aventuras, que se entregavam ao desafio de conquistar o centro, o ponto de poder espiritual. E embora o empresário realize uma iniciação quando parte ao reencontro com o *self*, com o centro de si mesmo, não é uma aventura em que os elementos externos o ameacem constantemente, nem se trata de uma força demoníaca que o esteja pondo à prova para saber se é digno de alcançar o centro¹⁶⁸. O empresário simplesmente realiza uma iniciação espiritual, em

¹⁶⁴ Cfr. Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., pp.143-144.

¹⁶⁵ Stephan Hoeller explica que o *Self* junguiano é a meta do crescimento espiritual, que se expressa pelas imagens de realização em um todo, que é chamado pelos gnósticos de Pleroma (plenitude) ou de Anthropos (Homem Primordial). Portanto, o *Self* é o estágio final do caminho da Gnose, do conhecimento, que realiza a alma do ser, cujo objetivo é lograr um estado de plenitude integrada. Ver: Stephan A. Hoeller. Op. Cit., pp. 80-81.

¹⁶⁶ Joseph Campbell explica que o herói mitológico, ao sair de sua cabana ou castelo cotidiano, “é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. (...) Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa”. A iniciação para o herói pode começar como uma aventura, mas intrinsecamente trata-se da expansão da consciência e do ser, como iluminação, transfiguração e liberdade. Contudo, a iniciação só se completa quando o herói realiza o estágio do regresso, quando ele – ao voltar para o lugar de onde saíra – restabelece a ordem perdida, restaura o mundo, produzindo um elixir e um estado de felicidade. Ver: Joseph Campbell. Op. Cit., pp. 241-242.

¹⁶⁷ Empédocles utilizava a técnica da *anámnesis* tal como Pitágoras, para lembrar até fatos de vidas anteriores, validando, na visão da Grécia clássica, a tese da reencarnação. Ambos conseguiam manter uma memória inalterável através da vida e da morte, por meio dos “exercícios de memória”: cada noite deviam lembrar-se de todos os acontecimentos do dia passado, como um treinamento. Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., pp.150 – 152.

¹⁶⁸ Ver: Fernando Savater. *A Infância Recuperada*. Trad. Michelle Canelas. Lisboa: Presença, 1997, pp. 57-59. Joseph Campbell explica também que o efeito da aventura bem-sucedida do herói é “a abertura e a libertação do fluxo de vida no corpo do mundo”, manifestada por um “jorro de energia” ou por um “estado de graça”. Essa energia e graça provêm de uma fonte primordial, invisível, que é reconhecida como o centro do círculo simbólico do universo, ou o Ponto Imóvel da tradição budista, em torno do qual

que se entrecruzam elementos do cotidiano e do passado, elementos materiais e espirituais e elementos temporais e espaciais, como o fato de estar em véspera de Natal e passar, em um só dia, em três cidades diferentes (tecnópolis, mnemópolis, eupolis).

Ainda na mnemópolis, o narrador comentou para o empresário: “*Vias tudo com tanta nitidez que se tornou praticamente um jogo, de certa altura em diante, ires sobrecarregando de pormenores, que há muito supunhas esquecidos, aquele cenário já tão atulhado de móveis, de objectos, de utensílios, de bugigangas.*”¹⁶⁹

Mas, enquanto observava o lugar vazio deixado por sua casa da infância, o empresário exercitava sua mente, lembrando cada detalhe desse passado. Tal como Pitágoras fazia com sua confraria: lembrava de todo seu passado para valorizar seu presente, nos chamados “Exercícios de Memória”, capazes de purificar a alma. Este “esforço de memória” permitiria – explica Vernant – ensinar quem somos, conhecer a nossa *psyché* (a alma)¹⁷⁰ como parte integrante da vida, como um “*dáimon* que veio a encarnar-se em nós”¹⁷¹. É, portanto, a alma que faz parte de nós e nós fazemos parte dela.

Essa *anámnesis* permite a realização de um estado novo, uma transformação radical da experiência temporal. Esse novo estado se concretiza em um tempo que se converte em uma sucessão indefinida de ciclos que sempre recomeçam¹⁷².

No entanto, apesar de todo o esforço para lembrar, que era na verdade um esforço para pretender reviver, o protagonista sentiu uma repentina frustração, como explica o narrador: “*Subitamente reparaste, quase aterrado, que só não conseguias imaginar, ali dentro (ali dentro?), a presença viva de quem quer que fosse. Nem o que mais te agradaria reevocar nesse instante: a atmosfera – que apenas abstractamente*

o mundo gira. “O Centro do Mundo é o símbolo da contínua criação: o mistério da manutenção do mundo através do contínuo milagre de vivificação que brota no interior de todas as coisas.” Ver: Joseph Campbell. Op. Cit., pp. 43-46.

¹⁶⁹ “A tua véspera de Natal”, p. 25.

¹⁷⁰ A *psyché* é o decalque; é um “duplo espiritual” que se desprende, após a morte, do homem interior e sobrevive a ele, permanece – para os pitagóricos, Empédocles e Platão – como um *dáimon*, um princípio divino cuja função é ligar diretamente nosso destino individual à ordem cósmica. Ver: Jean-Pierre Vernant. Op. Cit., p. 162.

¹⁷¹ Jean-Pierre Vernant explica que tais exercícios mnemotécnicos permitiam que o fim se juntasse ao começo. Assim, o exercício de memória se tornava conquista da salvação, de libertação em relação ao devir e à morte. Ver: Ibidem, p. 154.

¹⁷² Ibidem, p. 154.

*recordavas – de certas noites de Natal.”*¹⁷³

Por mais que o empresário lembrasse da vida que tinha ido embora, esta não voltaria com as lembranças. O passado podia apenas ser recordado, mas materializá-lo superava qualquer ordem lógica do tempo e do espaço. Reviver o passado por meio da lembrança anularia para sempre o presente. Por isso, o narrador acrescenta: “*Foste sensato em não ter insistido.*”¹⁷⁴

O empresário tentou afastar mais uma vez essa imperiosa necessidade de reviver aqueles dias. Tentou voltar ao normal, a sua vida estável, acreditando que nela tinha tudo garantido. Voltou para seu automóvel com destino à quinta e, já fora de Lisboa, seguiu refletindo sobre sua experiência com o passado.

*Não teria sido ainda um capricho de rico esse teu gesto de buscar, no passado, o cenário longínquo de teus Natais de pobre?*¹⁷⁵

O narrador comenta, cético, o capricho de querer lembrar os Natais de pobre, deixando a dúvida novamente sobre a sinceridade do gesto do personagem de querer reconhecer em seu presente, de homem rico, o menino de ontem, pobre. E ainda o adverte: se ele contasse sua experiência, ninguém o entenderia. O genro poderia criticá-lo ainda mais, pensando que seria um “complexo de culpa” ou uma “traição de classe”, como às vezes deixava escapar. Já Azevedo não perderia essa chance de elogiá-lo mais uma vez, situação que agravaria a insatisfação em que se encontrava. Sua esposa provavelmente sorriria por simpatia ou por distração. E sua filha não diria nada, se manteria meio distante de suas palavras, assim como os dois pequenos, que não conseguiriam entender a necessidade do pai de voltar ao passado, ao tempo em que ele também era uma criança.

Apesar dessa falta de compreensão que os outros poderiam ter em relação ao empresário – de quem o próprio narrador duvidava –, o processo de anámnese, de lembrar-se do passado, produziu nele uma transformação inegável. Finalmente ele se sentiu mais completo, “*como se, pelo menos, tivesses tentado restaurar, dentro de ti, de ti para ti, um circuito que se encontrava interrompido.*”¹⁷⁶

Por fim alcançava o *telos*, a plenitude de seu ser. Foi então que ele atingiu um

¹⁷³ “A tua véspera de Natal”, p. 25.

¹⁷⁴ “Ibidem, p. 25.

¹⁷⁵ Cfr. Ibidem”, pp. 25 - 26.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 26.

conhecimento de si mesmo profundo e cabal. E foi também o momento em que se redimiou, recuperou a felicidade perdida da cidade áurea, da idade dourada, em que o menino era amigo dos deuses e brincava com eles¹⁷⁷.

A cidade áurea no conto de Mourão-Ferreira se revela na harmonia que o personagem finalmente logra nessa noite de Natal. Quando regressa a sua quinta, dá-se conta de que essa viagem ao passado o levou até a Lisboa que ele deixou de habitar. Essa Lisboa da infância, a *eupolis*, retornou para ficar, na sua lembrança, como uma *eudaimonia* ou felicidade do ser.

É, portanto, uma cidade espiritual que o personagem chega a habitar por meio da memória, o que provoca sua serena felicidade. Tal como Abel fizera ao ganhar sua residência na Cidade Santa.

Nessa noite de Natal, no novo nascimento de Jesus, o empresário recuperou a *ataraxia*, e a sinceridade perdida desde a infância. Assim como a simplicidade, que fez dessa “Noite de Natal” uma noite inesquecível.

*E a reunião, à noite, correu o melhor possível. Nem te mantiveste, como é costume, em pé de guerra com o teu genro. Houve alegria, houve calor e gratidão à tua volta. Foram espontâneos – ou assim pareceram – os gestos que deviam ser espontâneos. Não há razão, agora, para teres ficado nesta espertina [insônia]. Trata mas é de adormecer. Já é tarde.*¹⁷⁸

No entanto, o narrador, embora duvidasse da sinceridade da família, compreendeu que o gesto de redescobrir-se do empresário tinha sido sincero. O narrador já não o criticou mais; entendia o motivo de tanto vazio. Era afinal uma questão de não estar em contato verdadeiramente com os que o rodeavam, por passar mais tempo na

¹⁷⁷ Hesíodo, como já tratamos, acreditava que “*deuses e homens chegaram a ter a mesma origem*” (*Trabalhos e Dias*, 106 -107). Os deuses criaram quatro tipos de raças que simbolizavam a perfeição e a decadência da humanidade. Esses tipos se dividiram em quatro ciclos cósmicos, conhecidos como eras, que marcariam o destino do homem. O primeiro ciclo, a Era de Ouro, era composto pela raça áurea que manifestava o *telos* humano ou a plenitude do ser. O segundo ciclo, a Era de Prata, era composto pela raça prata, de menos felicidade que a primeira; o terceiro, a Era de Bronze, era formado pela raça bronze, mais imperfeita que sua antecessora; e o último, composto pelos contemporâneos de Hesíodo, era a mais imperfeita das eras, a de Ferro. Hesíodo acreditava que vivia no mundo da Era de Ferro pela infelicidade dos homens e suas misérias. No caso do que denominou como “Cidade Áurea”, esta representa o retorno à primeira era, à Era de Ouro, que – como cidade – apresentava o mais alto grau de perfeição de seus habitantes, “pois eles viviam com os deuses, com o coração livre das ansiedades e misérias próprias do ser contingente e limitado. Estas criaturas seriam (...) dotadas de eterna juventude e de constante alegria e teriam a garantia de viverem com os seres imortais, na outra vida (...), além de possuírem grandes e excelentes valores na interioridade do seu ser.” Ver: Danilo de Cãs. *Hesíodo: o Mito e a Vida*. Bauru: EDUSC, 1996, p. 53.

¹⁷⁸ “A tua véspera de Natal”, pp. 26 - 27.

tecnópolis que na cidade áurea ou eupolis, lugar onde realmente reinavam os laços de amor e carinho sinceros.

Talvez por isso o narrador flagre a insônia do empresário, para que este compreenda que, embora na manhã seguinte o galo cantasse e anunciasse o nascimento de um novo dia, esse instante em que habitou a Cidade Áurea não terá ido embora. Por isso o narrador ainda o estimula para que “adormeça”, para que não tema perder o momento mágico vivido, pois o que ele vivenciou, em sua véspera de Natal, não será apagado por nenhum novo despertar.

O empresário devia ficar tranqüilo, já tinha alcançado o *inesperado* encontro consigo mesmo, com esse menino do passado. Já podia “descansar”, tinha atendido o chamado do acaso e podia voltar a seu cotidiano, embora este já nunca fosse ser igual. Uma vez transformado, graças à mnemópolis, sempre será um cotidiano diferente para esse homem que se reencontrou consigo mesmo¹⁷⁹.

Não é de estranhar que o processo de autognose do personagem tenha acontecido em tempos de Natal. Um tempo em que se abre uma dimensão para a reflexão sobre o devir e a vida; o renascimento a cada ano convida a fazer uma revisão interna do homem. É justamente o que David Mourão-Ferreira quer provocar no leitor, um instante de introspecção, em que descubra o *reiligare* consigo mesmo, em que se restabeleça uma comunicação com nossa criança primigênia. Aquela que percebia o Natal como um momento de regozijo e esperança.

O Natal davidiano, segundo a acadêmica portuguesa Teresa Martins Marques, não apenas é a comemoração de um evento religioso, mas também uma celebração do ato de nascer e renascer, como um símbolo de regresso a um estado de pureza primordial, compreendido como memória, como retorno aos lugares que testemunharam o tempo mítico da infância, ou como um questionamento do desconcerto do mundo. O Natal davidiano é “um tempo privilegiado de reflexão, (...) um tempo de nascer”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Assim como podemos perceber nos versos já citados do poema “Ao reencontro com Lisboa”, de Mourão-Ferreira: “*Donde ressurgue esta Lisboa/ De que recôndita cisterna/ Alguns dirão que apenas sonham/ Mas outros sabem que despertam*”. Na mnemópolis se produz o encontro do empresário com uma antiga Lisboa, com a que tinha perdido o contato, e não se trata apenas de um reencontro entre o homem e a cidade, mas também de um despertar de consciência desse homem. O despertar dessa letargia de viver apenas na tecnópolis, na Lisboa dos negócios e da solidão dos homens bem sucedidos. Ver: David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 401.

¹⁸⁰ Teresa Martins Marques ainda lembra que no poema “Na Tal”, do *Cancioneiro de Natal* de David Mourão-Ferreira (*Obra Poética*, p. 231), é apresentada a imagem da estreita relação entre a primeira casa com o útero materno: “*Na tal habitação volto a falar-te/ Na tal que já eu-próprio não conheço/ Na tal*

É também o Natal davidiano um tempo de purificação, que nos leva a eliminar as cargas do cotidiano, aquelas que pesam nos ombros dos que acumulam amarguras e pesares. De fato, a viagem secreta do empresário para a Lisboa da lembrança, de seu tempo de menino, o liberta das preocupações do dia-a-dia, deixando, por alguns instantes, suspenso o devir, que esgota as forças. Esse *reelligare* com a criança interior é o que permite um estado de graça, para que se produza a iluminação, a epifania do personagem. O vazio das horas idas do empresário vê-se preenchido pelo silêncio do tempo mítico que volta, por meio das lembranças.

A época de Natal reúne peças do passado para criar uma “permanência de todos os tempos feitos tempo”. Ao reunir todos os tempos em um só se descobre o elemento central da viagem através do tempo: a “zona do eu mais secreto”. É no Natal davidiano que se revela o verdadeiro eu do poeta, segundo Paula Mourão; “o lado escondido do seu nome verdadeiro – David *de Jesus*”¹⁸¹. O Natal de David é também um tempo que se expande em uma dimensão utópica, como assinalou Vasco Graça Moura; é uma dimensão em que “surge a charneira do confronto entre o presente e a esperança, entre os valores da pessoa e um mundo que os esquece funcionando ao mesmo tempo como crítica e afirmação de empenhamento”¹⁸². Mas é também uma dimensão profética, segundo Lúcia Lepecki, que se desdobra no princípio de circularidade temporal, em que “as diferenças sucessivamente construídas vão reconfirmando semelhanças: ‘Tudo será como já foi e tudo está sendo como há de vir a ser.’”¹⁸³

que mais que tálamo era berço/ Na tal em que de noite nunca é tarde/ Na tal de que por fim ninguém se evade/ Na tal a que sei bem que não regresso/ Na tal que umbilical cabe num verso/ (...) Na tal de que eu herdei só este canto/ Na tal que para sempre está perdida/ Na tal em que o natal era Natal.” Teresa aponta que nenhum outro poema da literatura portuguesa conseguiu criar uma associação tão feliz entre o Natal e a mulher-mãe representada por sinédoque na imagem da matriz. Portanto, o Natal reforça a idéia de regresso a um tempo mítico primordial, iniciático, mas é também um reencontro entre a criança e o ser adulto, este compreende que a criança de ontem habita dentro de si, e embora esse tempo mítico não regresse materialmente, o homem poderá reconectar-se com ele através do canto da poesia. Teresa afirma: “A poesia enquanto canto herdado “*na tal habitação*” reconhece-se como um dom, uma dádiva, mas também guia tutelar que conduz o sujeito errante em terra firme.” Ver: Teresa Martins Marques. Op. Cit., pp. 191-197.

¹⁸¹ Cit. In: Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 203.

¹⁸² Cit. In: Ibid., p. 203.

¹⁸³ Cit. In: Ibid., p. 203. Teresa Martins Marques (ibid., pp. 203-204) assinala que essa dimensão profética se faz evidente em “Ladainha dos Póstumos Natais”: “*Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que se veja à mesa o meu lugar vazio/ Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que hão-de me lembrar de modo menos nítido/ (...) Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que não viva já ninguém meu conhecido/ Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que nem vivo esteja um verso deste livro/ Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que terei de novo o Nada a sós comigo/ (...) Há-de vir um Natal e será o primeiro/ em que o Nada retome a cor do Infinito.*” Ver: David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, 244-245. Nesses versos se descreve a profecia do poeta para quando atravessar o umbral da vida e entrar na dimensão do nada, da não-existência, aquela que se funde com o infinito e passa a formar parte de um Todo.

O conto “A tua véspera de Natal” consegue nos mostrar um processo de transformação e o percurso que era necessário realizar para alcançar a epifania, o conhecimento de si mesmo, graças à luz unificada da mnemópolis e da eupolis, permitindo a entrada de Sofia, da luz da sabedoria, na alma do personagem. Essa luz, como Gnose, logrou harmonizar seu lado interior, espiritual, que o empresário, habitante da tecnópolis, tinha silenciado por tantos anos.

Mas, à medida que vamos avançando na leitura, nos vamos dando conta de que o que se revela, no discurso, é o próprio narrador, segundo a acadêmica portuguesa Teresa Martins Marques. O narrador está lembrando uma experiência pessoal, durante uma viagem através de sua memória. É assim que o narrador e o narratário, ou seja, o empresário, se fundem em uma única experiência: a autognose¹⁸⁴. Os comentários do narrador, sua ironia, seu ceticismo, sua crítica ou sua compaixão não eram apenas para um *outro*, e sim para si mesmo; ele questiona o presente¹⁸⁵ e faz uma reavaliação desse tempo para transformá-lo em um via de resgate do tempo pretérito. Procura resgatar o melhor daquele menino que ele era, para transformar esse pacato empresário em um ser interligado com o mundo que o rodeia. Para deixar de ser uma ilha em um mar de gente desconhecida, desvinculada. Deixar de sentir-se ausente de tudo e de todos para tornar-se um ser integrado com o mundo de fora e o mundo de dentro. Aceitar os erros, tendo compaixão por quem os cometeu, como no caso dos erros infantis, pois afinal o narrador ainda está aprendendo a viver¹⁸⁶.

É sobre isso que David Mourão-Ferreira nos convida a refletir, esse aprendizado que temos na vida, que nos leva a percebê-la como uma “secreta viagem” – lembrando-nos de seu primeiro livro. Assim como o protagonista embarca numa viagem dentro de Lisboa, sua cidade, e numa viagem dentro de si mesmo, de suas vivências, de suas lembranças, de sua memória, nós, como leitores, também fazemos o percurso das reminiscências para chegar até o nosso Natal primigênio, em que éramos crianças iluminadas pela alegria e esperança desse novo renascer. Portanto, a experiência epifânica do empresário revela-se como uma viagem de reminiscência e de iniciação. É uma experiência de autognose provocada pelo olhar do narrador, testemunha fiel dos mistérios que guarda o personagem: “sujeito descentrado, periférico em relação a si

¹⁸⁴ Ver: Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 206.

¹⁸⁵ Ibid., p. 207.

¹⁸⁶ Aceitar os erros e a culpa faz parte do processo da autognose que leva a um confessar catártico, assinala Teresa Martins Marques. Ver: Ibid., p. 208.

mesmo”¹⁸⁷. O autor, através do narrador, observa os conflitos do protagonista, suas dúvidas e inseguranças. Enquanto o personagem, qual peregrino em busca do cálice, embarca numa jornada que começa em algum vazio deixado pela festa de véspera de Natal para seus funcionários¹⁸⁸. Vazio que se incrementa na solidão da quinta e termina em uma viagem para o passado, em um lugar que o próprio empresário tinha enterrado, em uma Lisboa submersa de lembranças e saudades¹⁸⁹.

A Lisboa da infância, da cidade áurea, retorna para redimir esse menino que cresceu e se transformou em um adulto indiferente, solitário, incapaz de conhecer a si mesmo, para resgatá-lo do frio isolamento deixado pela cidade da posse, aquela que apenas reconhece as pessoas por sua função, seu rendimento, seu sucesso. Tempo, memória e cidade confabulam para recuperar o menino que se foi e fazê-lo reviver no presente sem sentido do empresário. Mas a viagem também está repleta de segredos por revelar e descobertas por fazer de nós mesmos, que atendemos ao chamado da leitura inesperada, de uma serendipidade davidiana.

E assim David Mourão-Ferreira consegue levar-nos pela viagem dos pequenos momentos, para recordar-nos de que esse encontro de nós mesmos é um ato solitário; é um ato apenas para nossa alma, que precisa desse caminho de reconhecimento de quem fomos e quem somos para entender como nossa vida vai ser daqui para a frente. É um diálogo com o tempo, em que o passado se dilui no presente, que espera a mesma sorte no futuro que está por acontecer. É também um diálogo com as cidades que habitamos, que são múltiplas. Mas a principal descoberta é que habitamos apenas a cidade que nos dá felicidade, a eupolis de nossa alma, em comunhão com a criança jubilosa que temos

¹⁸⁷ Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 209.

¹⁸⁸ O vazio é a marca que identifica o descontentamento, a insatisfação e a incerteza que sente o personagem. Assim, Teresa Martins Marques conclui que: “O texto transmite-nos a decepção do sujeito perante o próprio percurso vivencial no exacto momento em que parece ter atingido os seus objetivos. Contudo, o que nos vai ser dado a ver será um típico homem de sucesso que não se sente bem sucedido dentro do padrão de vida que escolheu e pelo qual lutou, tendo em conta suas modestíssimas origens. Mas, ainda neste ponto, o texto, à imagem e semelhança do protagonista, é ambíguo. Tratar-se-á de uma verdadeira autocrítica ou será antes a manifestação da instabilidade emocional causada pelos sintomas de uma doença, eventual ameaça da sua integridade? O leitor nunca saberá verdadeiramente.” Ibid., p. 208.

¹⁸⁹ Tânia Carvalho assinala que a presença de Lisboa na obra de Mourão-Ferreira não se limita apenas à citação ou à evocação da cidade, esta se transforma na grande protagonista de sua produção literária, especialmente na poética, onde a capital portuguesa adquire “tal intensidade e frequência que é possível dizer de sua poesia que ela é eminentemente urbana, cidadina e... lisboeta. (...) Nenhum espaço é tão reiterado e claramente presente (...) como a cidade de Lisboa. O poeta a percorre por inteiro, reproduzindo essa errância no conjunto dos textos. Por isso, se a poesia de David Mourão-Ferreira, como toda a verdadeira expressão poética, não bastasse por nos fazer refletir sobre o que somos e sobre o que nos rodeia, ela ainda assim nos permitiria, como poucas, pensar (e sonhar) Lisboa.” Ver: Tânia Franco Carvalho. “Lisboa: A Cidade Visível de David Mourão-Ferreira”. Em: Via Atlântica, no. 2, julho de 1999, pp. 236, 240.

dentro de nós.

O personagem habita apenas na cidade que o faz feliz, nas outras ele é, como Abel, um peregrino, está de passagem, à espera desse reencontro com a Cidade Dourada, que no caso de “A tua véspera de Natal” se revela como a cidade da infância. Como a Lisboa dos tempos em que não se duvidava da felicidade, e sim se vivia.

“A tua véspera de Natal” é também um diálogo com os diversos *eus* que constituem o presente do empresário-narrador¹⁹⁰. É, portanto, uma viagem e um diálogo de introspecção, que conduz ao descobrimento do próprio homem.

Quando o personagem logra olhar o passado e harmonizar-se com ele, ele alcança sua plenitude, o *Self* junguiano. Assim, Viagem e Cidade se entrecruzam para produzir esse fenômeno da descoberta.

“A tua véspera de Natal” encerra a viagem realizada pelas cidades fictivas e seus paradigmas literários.

Começamos revisando a cidade e o labirinto, desde o mítico Palácio de Cnossos e sua construção labiríntica, tendo presente a história de Ariadne, Teseu e o Minotauro para depois confrontá-los com o universo literário do detetive Heredia, da novela *La Ciudad está Triste* de Ramón Díaz Etérovic, que nos levou pelos passos de um desaparecimento político, da jovem Beatriz-América, seguindo as pistas deixadas pelo fio de Ariadne, dentro do labirinto da cidade de Santiago sob a ditadura militar, o verdadeiro minotauro que acabava, nas sombras, com a vida dos seus oponentes. Depois continuamos o percurso em território helênico para descobrir os alicerces da Callípolis ou Cidade Bela; descobrimos as origens míticas de Atenas e a luta por sua fundação entre os deuses Atenas e Poseidon. Conhecemos também todo o conceito abrangente da *kallis* para o mundo grego, que se desdobra em verdade, perfeição e justiça, e assim nos deparamos com *A República* de Platão, o primeiro germe filosófico da callípolis, e depois com a primeira paródia, *As Aves*, de Aristófanes.

A viagem pela callípolis continuou no tempo até alcançar sua irmã gêmea, Amaurot, na Ilha de Utopia, de Thomas More. Kallis e utopia se uniram para dar uma

¹⁹⁰ Tal como podemos ler nos versos de “Numa Lisboa Assassinada”, que David Mourão-Ferreira nos lembra para mostrar-nos que nos vamos construindo através do tempo e do espaço das múltiplas vivências: “Sou o que somos/ e o que descubro/ cosido ao longo/ de tantos muros.” David Mourão-Ferreira. *Obra Poética*, p. 347.

base teórica para a análise do conto “Timotu Kalu” de Orígenes Lessa, que nos permitiu refletir sobre a pátria-cidade que habitamos, como a transformamos e como a deformamos, para compreender, finalmente, que a callípolis é possível para os espíritos leves, sem preconceitos, que acreditam que todas as coisas maravilhosas podem acontecer, como em *Aventura em São Saruê*, também de Orígenes Lessa. A callípolis em São Saruê se fez cidade visível para as crianças de todas as idades.

A viagem fictiva desviou-se dessa alegria imanente para descobrir a tragédia das cidades, como a Necrópoles, que nos fez lembrar que em certas regiões a morte era dona e senhora das histórias fictivas. Não era apenas a morte física, mas a morte como condição *sine qua non*: a morte do amor, da família, dos vínculos, a morte do ser. Como comprovamos no drama *Antígona* de Sófocles, em que a traição e a ambição se apoderam dos filhos de Édipo e acabam provocando uma guerra fratricida em Tebas. Antígona é condenada à morte por dar sepultura a seu irmão, considerado inimigo de Tebas, o que acarreta a destruição de toda a família dos labdácidas, que tinham sido condenados pelas próprias Erínias em gerações anteriores. Era, portanto, a cidade da *hamartia*, da mácula que condenava sem piedade os que a habitassem.

Mas aí nos deparamos com uma necrópole diferente, não como uma cidade de destruição ou de fim imutável, mas com uma cidade em que a morte era o passo para a vida eterna, nas necrópoles egípcias. A vida cotidiana era dedicada à morte, ao momento em que chegaria o Juízo de Osíris e a balança da Maat para saber se o morto poderia pertencer à cidade eterna dos deuses e habitar junto deles – essa era sua maior aspiração.

Depois descobrimos as necrópoles assassinas, como Nínive e Paris. A primeira, Nínive, era conhecida como a cidade assassina da Ásia menor, seus reis matavam por esporte e desfrutavam das guerras cruéis; eles destruíam tudo o que aparecia na sua frente. Por isso, quando Babilônia enfrentou Nínive, vingou todo o sangue derramado e arrasou essa necrópole, que desapareceu da face da terra. A segunda foi a Paris do século XVIII, retratada fielmente pelo escritor inglês Charles Dickens, quando ainda não explodia a Revolução Francesa. Dickens nos apresenta uma cidade onde a opressão era a rainha; o povo era completamente humilhado pela monarquia e pelas sanguessugas, simbolizadas na aristocracia e burguesia. Assim testemunhamos a morte de um menino atropelado pela carruagem de um tal *Moinseigneur*, símbolo do abuso de poder que imperava na Paris monárquica, para depois descobrir que a morte se transformava na protagonista da necrópole carioca, mas dessa vez o povo marginalizado

faria da morte sua diversão favorita, como vimos no conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca.

Os personagens de “Feliz Ano Novo” não se contentam simplesmente em assassinar o outro, eles o humilham até o fim, para vingar uma tradição de oprimidos e opressores, em que um e outro se transformam em um mesmo ser que condena a si mesmo e ao mundo em que vive. Foi o que também pudemos ver nos contos “Passeio Noturno I e II”, de Fonseca: em ambos os casos, o ser destruidor é um tecnocrata aborrecido com a vida que leva e descobre que um dos melhores passatempos é atropelar pedestres, principalmente de classe média a baixa, na escuridão da noite, em seu carro importado. Os contos de *Feliz Ano Novo* alertam para essa falta de humanidade e a crise em que se encontra o homem, habitando a tecnópolis da destruição. Todos esses personagens dos contos estão desvinculados do amor, da família, de si mesmos, eles carregam uma insatisfação que os leva à morte definitiva, sem possibilidades de redenção.

Da necrópole passamos a conhecer as cidades do Apocalipse, as cidades do texto bíblico exotérico, e as do texto antroposófico ou esotérico, como também Santiago, símbolo da cidade julgada e condenada – não pelos anjos apocalípticos, e sim pelos militares que a destroem, assim como destroem os personagens vagabundos, Peiro e a velha, que morrem numa hecatombe bíblica. A redenção só chega com a luz de Sofia, a luz da Gnose, o conhecimento de que dentro de si existe o Pleroma, que leva o ser a descobrir sua centelha divina. Nesse estado de graça, a cidade também é redimida e se restabelece a ordem perdida; o homem pode voltar à cidade primigênia, a cidade áurea do Jardim do Éden. Como no conto “A tua véspera de Natal”, que acabamos de revisar, em que o narrador-protagonista faz uma revisão do Natal em que logra reconhecer o estado primordial de absoluta pureza que alguma vez vivenciou, a infância. Numa viagem iniciática pela Lisboa do passado, o empresário alcança sua epifania total e descobre que ainda vive, dentro dele, o menino que brincava feliz nas ruas estreitas desse bairro simples que ele abandonara já adulto. Assim vemos que graças a esse descobrimento interior o personagem restabelece sua ordem no mundo, compreende a si mesmo e assume seus erros para transformá-los num aprendizado constante.

O tempo de Natal se transforma num tempo revelador, necessário para resgatar esse sentido inicial de lar, tal como fizera, apesar de sua pobreza e abandono, a velha do conto “El Apocalipsis según Santiago”, no qual, embora sem um teto, sem comida decente, sem o filho, sem perspectivas de vida, ela consegue acender o fogo de Héstia e

compartilhá-lo com seu Peiro, encontra alguma coisa para comer e a transforma em uma refeição amorosa. Esse é o grande resgate de ambos os contos, que Jaime Quezada chama de “larismo”, do sentido da família ao redor do fogo celeste, que a mantém viva e unida. Não é como a família desvinculada do empresário de “Passeio Noturno”, que é uma família tecnopolizada, voltada apenas para as questões materiais, para o dinheiro e o conforto em que vive, embora carcomida por dentro pelo vazio. Os membros dessa família não formam um lar, não podem formá-lo, porque a falta de amor entre eles acaba com a centelha do fogo de Héstia. A família acaba sendo destruída como tudo o que está ao redor dela, sem que perceba que a destruição é a tônica de sua vida.

Ante isso reage o empresário de David Mourão-Ferreira, que está no limite de transformar-se em um ser ausente, alienado e sugado pela tecnópolis. Mas consegue encarar essa realidade, transformar-se, refazer o caminho de sua vida e olhar dentro de si para provocar a grande mudança, deixar de viver preso à cidade de Enoc para habitar livre a cidade de Abel, na *eupolis*, onde seus dias de menino se estenderiam em um presente de adulto, sem medo de viver na felicidade do conhecimento e do amor.

CAPÍTULO III

MUNDOS POSSÍVEIS DA CIDADE FICTIVA

*Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver
La ciudad
Debajo de las luces*

Vicente Huidobro
Altazor Canto IV

A Cidade Epifânica

A figura feminina sempre esteve ligada aos primeiros assentamentos humanos, à formação de aldeias e cidades, como geradora e protetora da vida. Por isso, para Lewis Mumford, a mulher, especialmente como mãe, provocou a grande mudança na vida e no crescimento orgânico das incipientes agrupações humanas dos primórdios (período neolítico). À mãe coube encarregar-se não apenas da agricultura, como também da domesticação dos animais. Além disso, “a intimidade da mulher com os processos de crescimento e sua capacidade de ternura e amor devem ter desempenhado um papel predominante. Com a grande ampliação dos suprimentos alimentares, que resultou da domesticação cumulativa de plantas e animais, ficou determinado o lugar central da mulher na nova economia. (...) A presença da mulher se fez sentir em todas as partes da aldeia: (...) segurança, receptividade, proteção e nutrição – tais funções pertencem à mulher”¹. Portanto, a mãe, criadora também do conceito de “lar”², encarregou-se do ninho coletivo onde se dava nutrição, proteção e carinho aos filhos. Essa base da comunidade, sustentada na criação do lar materno e materializada na casa, como espaço de proteção e desenvolvimento da família (o *domus*), motivou o crescimento contínuo das pequenas aldeias, que se transformariam em cidades. Mumford explica que a proteção dada pela mãe se refletia numa expressão estrutural em toda a aldeia, fosse na casa, no estábulo, no celeiro, no poço, no paiol. Estas estruturas passaram para a cidade atualizadas, por exemplo, nas muralhas ou nos fossos (para proteger o “ninho” citadino) e, principalmente, nos espaços internos, do átrio até o claustro. “A casa e a aldeia, e com o tempo a própria cidade, são obras da mulher”³, conclui Mumford.

Essa relação da casa e da cidade com a figura materna foi registrada nos hieróglifos pelos egípcios. Estes acreditavam que tanto a casa quanto a cidade eram símbolos da mãe, já que ambos os espaços logravam seu significado na função formadora – no primeiro caso, na formação individual e no segundo, na coletiva.

Por outro lado, as estruturas mais primitivas – como casas, aposentos e túmulos –

¹ Lewis Mumford. *A Cidade na História*. Trad. Neil R. da Silva. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 18-19.

² O conceito de lar surgiu do fogo da casa, da cozinha (ou lareira), onde a mãe preparava os alimentos para nutrir seus filhos. O lar passou a simbolizar a união familiar e a convivência entre seus integrantes. Uma casa ganha conotação de lar quando a mãe estabelece uma comunicação íntegra com seus descendentes e seu parceiro.

³ Lewis Mumford. *Op. Cit.*, p. 19.

possuíam formas redondas, lembrando o ventre e o útero maternos, que Mumford também relaciona com “o vaso original [da vida], (...) que fora modelado no seio de Afrodite”⁴.

Casa e cidade faziam parte de uma organização cultural harmonizada dentro do sistema matriarcal, mas com o advento do patriarcado⁵, com o fim da economia comunitária e o surgimento da figura central dominadora, o rei, a casa e a cidade se distanciaram, transformando-se em mundos opostos e adversos. A mãe continuou se preocupando com a proteção dos filhos, o conforto e a nutrição da família, mas ficou relegada ao espaço da casa, perdeu a autonomia conquistada nos primórdios da aldeia – quando era respaldada pelo sistema religioso, que via na mãe uma representante da deusa Cibele (Grande Mãe) ou da deusa Deméter (Mãe das Colheitas)⁶. A figura feminina abarcava toda a aldeia e a nascente cidadela; tinha também estendido a sensação de segurança e hospitalidade do lar para as ruas, mas com o fim de sua influência o homem transformou a cidade primordial num espaço frio e despersonalizado; a cidade foi desvinculada da casa e do lar.

Com o sistema patriarcal, o *domus* (a casa) começou a rivalizar com a *via* (a rua). O *domus* criou seu próprio panteão de deuses domésticos, distanciando-se dos deuses tutelares da urbe. Gerou-se um sentimento de instabilidade não apenas no plano religioso entre a casa e a cidade, mas também no plano da sociabilidade. Cada casa passou a ser um mundo próprio, não necessariamente em harmonia com o mundo vizinho. Esses mundos individuais transformaram a cidade circular materna, que gravitava ao redor de um centro sagrado que dava eqüidade aos diversos lares, numa superposição e subordinação das famílias, que acabaram formando uma cidade-colméia; o centro ficou indefinido, criando-se um sistema hierarquizado e excludente. Os mais próximos do centro gozavam de poder e autonomia; os mais afastados ficavam relegados à dependência e servidão em relação aos mais favorecidos.

⁴ Lewis Mumford. Op. Cit., p. 19.

⁵ Mumford esclarece que foi durante a fusão das culturas neolítica com a paleolítica mais arcaica que se criou um novo meio proto-urbano, onde o homem tornou-se a figura dominante e a mulher passou a um segundo lugar. Foi introduzido o arado, começou-se a utilizar a força animal e as deusas da terra foram destituídas por Osíris e Baco. “A força da mulher tinha estado em seus encantamentos e sortilégios peculiares, nos mistérios da menstruação, da cópula e do parto, artes da vida. O poder do homem revelava-se agora em façanhas de agressão e força física, no mostrar sua capacidade de matar e em seu próprio desdém pela morte: em vencer obstáculos e impor sua vontade a outros homens, pela força. (...) Os simbolismos e abstrações masculinas tornam-se manifestos: mostram-se na insistente linha reta, no retângulo, no plano geométrico, (..) na torre fálica e no obelisco. (...) [Enquanto] as antigas cidades parecem grandemente circulares na sua forma, a cidadela do governante e o sagrado recinto [são] mais habitualmente demarcados por um retângulo.” Ver: Ibidem, p. 35

⁶ Cfr. Ibidem, p. 34.

A casa se converteu no espaço reduzido de uma família, deixando de estender-se para os perímetros da cidade; ficou relegada ao espaço físico do *domus* e, por isso, transformou-se no espaço da castração e da limitação. Já a cidade deixou de ser o espaço dos encontros com os habitantes, como nos tempos da aldeia, para transformar-se no espaço inóspito, desvinculado de sua função primeira, a de resguardar seus moradores. Mas, por outro lado, a cidade ganhou uma autonomia e autoridade que no tempo passado não possuía, pois era um centro onde as diversas *fratrias* (família unidas) tomavam as decisões para o bem da comunidade, como se a cidade fosse na verdade uma grande família. No entanto, com o advento do patriarcado, a cidade perdeu esse vínculo primigênio com o núcleo familiar para criar um sistema em que cada um de seus habitantes fosse responsável por si mesmo, deixando de privilegiar o bem comum para buscar o bem individual.

O distanciamento entre a casa e a cidade aumentou com o decorrer do tempo⁷; a cidade foi cedendo espaço para a construção de muralhas, em detrimento das moradias. No século XIX, com o progresso da modernidade, a cidade ficou indiferente às necessidades elementares de higiene, de espaço amigável e de construção de moradias apropriadas. Se no passado a preocupação da cidade era com as fortificações e sua segurança, no século XIX sua preocupação foi concentrada na renda e no lucro; ela se tornou uma cidade comercial⁸. A cidade foi se degradando até se transformar no espaço da violência, luta e destruição pela sobrevivência; e a casa foi degradada para um espaço mínimo, tornando-se um refúgio precário em que o conforto muitas vezes era algo impossível. Assim também foi degradado o conceito de lar: no passado, as famílias podiam interagir sem pressões pelo sustento, mas com a chegada do progresso não houve espaço nem tempo para o convívio familiar.

Nessa degeneração da cidade moderna, as famílias mais empobrecidas mal tinham

⁷ Lewis Mumford assinala que, à medida que as cidades se tornavam rivais, as preocupações de seus governantes se concentravam na fortificação, no alargamento das muralhas que ocupavam grande espaço da urbe, em detrimento das moradias; as casas foram perdendo espaço, substituídas por prédios. A partir do século XVII, a construção de altas moradias coletivas foi sistemática. “Essa pressão da competição em busca do espaço forçou a subida dos valores das terras nas capitais políticas. O elevado valor das terras, como em Berlim, desde o tempo de Frederico, o Grande, se petrificou sob a forma de um mau padrão de alojamento: superpovoamento da terra, ausência de lugares para que as crianças brincassem, falta de luz, de ar, de acomodação interior, alugueis caros. O alojamento em cortiços, para uma grande população, não simplesmente para mendigos, ladrões, trabalhadores casuais e outros proscritos, tornou-se a moda característica da cidade crescente do século XVII. A existência desses cortiços desafiava os elevados princípios estéticos dos arquitetos e construtores. (...) A cidade é tratada como apêndice da forma militar: é, por assim dizer, o espaço ‘não-ocupado’ que restou.” Lewis Mumford. Op. Cit., pp. 390-391.

⁸ Ibidem, p. 469.

um *domus* para morar e no pequeno espaço de sua residência (fosse ela um prédio ou um cortiço) a aglomeração dos moradores fazia do cotidiano algo insuportável.

Cada vez mais populosas, as cidades, como assinala Mumford citando Patrick Geddes, se reduziram a “cortiços, semicortiços e supercortiços”⁹. As migrações do campo para a cidade aumentaram a miséria nos espaços periféricos. A cidade começou então a selecionar os habitantes que morariam em condições benéficas, deixando de preocupar-se com o bem comum dos primórdios.

Apesar da agressividade com que a cidade moderna se revestiu, pensadores como Walter Benjamin descobriram que sob suas camadas existia uma cidade oculta, que clamava por ser revelada. Benjamin compreendeu então que a verdadeira cidade é uma revelação¹⁰ de outra cidade, diferente daquela que os olhos enxergam. Nessa cidade oculta, os encontros inesperados ocorrem ao cruzar o umbral¹¹ da casa, ao cruzar o limite entre o conhecido e aquilo que há por conhecer.

Essa experiência de conhecimento acentua os campos opostos: o da rua e o da casa. Um dos dois, no processo de revelação, se transformará num lugar inóspito. Foi o que aconteceu na experiência de Benjamin, que percebia nas ruas o mundo que o apavorava quando criança, pois sabia que ali reinava a desgraça. Mas, assim que teve a coragem de cruzar o umbral do refúgio materno (a casa), sentiu o chamado das ruas, caindo na tentação de perder-se na cidade e descobrir seus segredos: “A cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos”¹² – pois ele sabia que o tempo era efêmero nos devaneios na cidade. E a casa, que antes era para Benjamin o lugar da segurança e dos encontros com a imaginação, transformou-se no lugar da castração e do claustro, do qual precisava fugir: “Quanto mais lento seguia o trem, tanto mais depressa se desfazia a esperança de escapar, atrás dos muros de fogo, da casa paterna já próxima.”¹³ Assim, a casa e a rua constituem, na visão de Benjamin, dois mundos adversos; cada um revela seu próprio estado de existência e conduz a uma determinada experiência.

⁹ Lewis Mumford. Op. Cit., p. 502.

¹⁰ Ver: Walter Benjamin. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 88-89.

¹¹ O termo umbral, equivalente a limiar, refere-se à entrada em um lugar e à saída de outro. O umbral denota o limite entre dois mundos, o interior e o exterior. Ver: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

¹² Walter Benjamin. Op. Cit., p. 56.

¹³ Ibidem, p. 83.

O Umbral da Fragilidade: “Amor”, de Clarice Lispector

Esse processo de atravessar o umbral entre um mundo conhecido (a casa) e um mundo por conhecer (a rua) é retratado pela escritora Clarice Lispector no conto “Amor”¹⁴, em que sua protagonista, Ana, vivencia o passo epifânico de sair do refúgio da casa para alcançar o mundo que está por ser decifrado.

Ana é uma mulher casada, mãe de “filhos bons”¹⁵ e dona de casa de classe média, que certo dia, ao fazer sua rotina de compras na rua, acaba sendo objeto do fenômeno epifânico citadino. A cidade lhe revela uma outra realidade, alheia a sua cotidianidade, o que a transforma e a obriga a refletir sobre sua condição de vida.

O narrador onisciente e heterodiegético nos apresenta a vida de Ana *in medias res*. Ela está subindo no bonde de volta para casa, depois de fazer as compras para a ceia que teria de preparar para sua família e alguns convidados. No trajeto do bonde é que a cidade epifânica inicia suas revelações.

*Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.*¹⁶

O narrador aproveita esse trajeto para mostrar-nos como era o dia-a-dia de Ana. Uma vida destinada a cuidar dos filhos, cada vez mais mimados e exigentes das atenções da mãe, e da casa – especialmente da cozinha, que a absorvia em tempo integral para que ela não pudesse refletir sobre seu mundo interior nem deixar escapar sua íntima desordem¹⁷. Ela vivia para o externo. Por isso, “Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida”¹⁸.

A casa, para Bachelard, é o espaço feliz por excelência, a *topofilia*, o espaço amado que defende das adversidades e protege a intimidade dos que nela moram¹⁹. Mas, para Ana, essa topofilia se revelava como uma ilusão perigosa que corria o risco de desmanchar-se quando ela percebia que sua presença já não era imprescindível; as

¹⁴ O conto “Amor” faz parte do livro *Laços de Família*, que reúne contos escritos por Clarice Lispector de 1952 a 1960.

¹⁵ Cfr. Clarice Lispector. “Amor”. In: *Laços de Família*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990, p. 29.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 30.

¹⁸ Ibidem, p. 29.

¹⁹ Cfr. Gaston Bachelard. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 19.

coisas a seu redor pareciam gritar-lhe que não era preciso que ela continuasse ali.

*Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela. O sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto.*²⁰

Nessa hora, Ana, querendo fugir do perigo, saía de casa; precisava a qualquer custo ficar longe dos risos das árvores, que se burlavam dela: “*Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.*”²¹ Porque elas sim tinham raízes às quais se agarrar, mas Ana duvidava de suas próprias raízes, que pareciam cortar-se sempre no vazio da tarde, quando ela ficava a sós em seu *domus* e se deparava com sua solidão e frustração pela vida que escolhera de dona de casa, que anulava seu mundo interior.

É numa dessas horas-limite que o narrador flagra sua saída, para escapar das ameaças. Ana sai para agarrar-se de qualquer forma a sua cotidianidade: vai fazer compras para o jantar que terá com sua família e convidados.

Mas essa tarde é completamente diferente das outras. No caminho de regresso ao mundo estável e conhecido, já feitas as compras e sentada comodamente no bonde, seu olhar distraído tem a experiência reveladora: o homem cego que masca chiclete aparece diante de seus olhos como um espelho, onde ela se olha e descobre, com perplexidade²², que seu enraizamento – as raízes com anos de profundidade em sua vida – se rompe em uma efêmera contemplação²³.

²⁰ “Amor”, p. 31.

²¹ Ibidem.

²² Para o filósofo e crítico Benedito Nunes, um dos rasgos dos personagens de Clarice Lispector é a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos, como cólera, ira, raiva, ódio, que explodem subitamente. Esses sentimentos correspondem à *hybris* desatada pelas frustrações e repreensões acumuladas. Nunes vê o surgimento da *hybris* na protagonista Ana: “Um simples olhar (...) desencadeia impulsos de agressão e destruição: a perplexidade de Ana em ‘Amor’, diante do cego que masca chicles, está carregada de ódio.” Ver: Benedito Nunes. *O Drama da Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 102-103. Mas, mesmo tendo uma possibilidade de *hybris* detectada, trata-se mais de um arrebatamento que sente Ana, uma experiência de estranhamento. Ana sofre um arrebatamento ao ver o cego, mas não logra exteriorizá-lo através de nenhum ato. Ela apenas suspeita que os outros – os demais passageiros do bonde – podem acreditar que ela sente ódio pelo cego, quando na verdade se dá conta de que ele estava provocando uma mudança dentro dela, daí a sensação de estranhamento que a invadiu. O arrebatamento que Ana sente ao contemplar o cego responde ao fenômeno epifânico emocional que este lhe produz, porque Ana sempre tinha sido “precavida” em suas emoções; os excessos de alegria ou de tristeza tinham ficado no passado, na juventude. Mas o cego abre a porta aos excessos; descortina a vida para que Ana enxergue a realidade nua e a absorva intensamente.

²³ O fenômeno da contemplação é a reação imediata entre a obra de arte e o receptor, é o instante em que o receptor e a obra se encontram num mesmo nível de interação, de comunicação. A este momento na contemplação da obra de arte, Francisco Aguilera refere-se como *concreción* (sic), termo que pode ser

É graças ao deslocamento, a esse espaço indefinido entre os destinos fixos e conhecidos (o mercado e a casa)²⁴, que se constitui o momento perfeito para que a cidade epifânica surja na vida de Ana.

*O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher. O bonde se arrastava. (...) Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. (...) Alguma coisa intranquã esta sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.*²⁵

A epifania²⁶ deixa Ana na fronteira do abismo de si mesma, no estado de confronto com a mudança, seu máximo medo, pois lhe mostra a desordem rebelde em que vivia seu interior e que ela anestesiava todos os dias com as tarefas domésticas e com a família. O efeito da anestesia, porém, ameaçava esgotar-se a certa hora do dia, em que ela estremecia quando as tarefas acabavam e a solidão se apoderava de cada canto da casa. Tratava-se da hora da vulnerabilidade ou da instabilidade, como assinala o narrador.

É justamente quando está chegando ao fim uma dessas horas de fragilidade, na viagem de bonde para casa, que Ana perde sua ordem rotineira para observar um homem. Ela, com “*ar de mulher*”, presta atenção num desconhecido parado no ponto. Sua surpresa é maior ao descobrir que ele é cego e, mesmo assim, masca chiclete, “*sem sofrimento, com os olhos abertos*”²⁷, demonstrando uma despreocupação que ela mesma não tem. A passividade do cego parecia um insulto ante as correrias de Ana, que tinha

entendido em português como *concretização*. Proveniente da estética literária, a *concreción* explica a experiência de recepção de um objeto estético. Este só existe como tal (como obra de arte) quando estimula a contemplação. O fenômeno de *concreción* revela outro modo de existir, produzindo no receptor um estranhamento, vale dizer, uma transformação *óptica* na percepção do objeto. In: *Curso de Teoría de la Interpretación*. Ministrado pelo professor Francisco Aguilera, no segundo semestre de 1995, na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile.

²⁴ A crítica Bella Jozef repara que Ana “se move por espaços limitados: bonde – casa – jardim – casa. Todos negadores de liberdade.” Ver: Bella Jozef. “Clarice, a Invenção Criadora”. Em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1977.

²⁵ “Amor”, pp. 31-32.

²⁶ Do grego *epiphaneia* (de *epi*, em cima, e *phania*, revelação), significa “percepção da natureza essencial das coisas” (vide: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Op. cit.). Em literatura, aparece no romance de James Joyce *Stephen Hero*: “Epifania é uma ‘manifestação espiritual súbita’, em que um objeto se desvenda ao sujeito.” Vide: Nádia Battella Gotlib. *Teoria do Conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 51.

²⁷ “Amor”, p.32.

apenas esse momento de trânsito para deter-se – embora, paradoxalmente, ela estivesse em movimento.

*Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir – como se ele a estivesse insultando, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo.*²⁸

Olhar o homem cego provoca uma ruptura na rotina ordenada de Ana, que se vê ameaçada por um ser estranho que nem sequer pode retribuir o olhar; ela se sente ameaçada pelo desconhecido. Não adianta pensar na estabilidade total da casa, na ceia que terá de preparar. Ela sente que o estrago já está feito²⁹, pois essa contemplação produz em Ana um deslocamento de sua realidade e um sinal de que sua vida já não é a mesma.

Como a obra de arte que muda, na contemplação, o tempo vivido, marcando um antes e um depois, o cego se converte nesse instante no objeto de contemplação que muda o tempo e o espaço linear de Ana, para fragmentá-lo e transformá-lo numa *hierofania*, numa revelação sagrada³⁰. Ana, durante a viagem no bonde, é o objeto da transformação e a escolhida da revelação citadina.

O encontro inesperado com o cego é a manifestação da solidão encarnada que tem a insolência de olhá-la, e ela, no arrebatado de espanto, é pega de surpresa pela partida do bonde, reagindo com um grito. “O bonde deu uma arrancada súbita, jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão.”³¹ As coisas estáveis de Ana, sua rede de tricô e as compras de sempre, vão por água baixo. A solidez de sua vida se reduz a fragmentos de cascas de ovos espalhados no chão do bonde.

²⁸ “Amor”, p. 32.

²⁹ Cfr. Ibidem, p. 33.

³⁰ A crítica Bella Jozef relaciona a presença do cego com o inconsciente coletivo, que surge nos instantes em que a cidade revela seu lado oculto. Jozef explica: “Nas lendas como nos sonhos da imaginação, o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, vesgo ou cego. Eros-Cupido tem os olhos vendados; Édipo, a parte profunda da consciência, encarna-se em um personagem cego.” Por outro lado, Jozef vislumbra no fio da rede de tricô, a “ligação tranquilizadora”. Sem dúvida alude ao fio de Ariadne, que ajuda Teseu a encontrar a saída do Labirinto. Cfr: Bella Jozef. Op. Cit.

³¹ “Amor”, p. 32.

O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascarando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera sentido e (...) não sabia o que fazer com as compras no colo.³²

Agora, conteúdo (ovos) e envoltório (rede) fazem, efetivamente, parte de um sonho, do qual ela começa a acordar. Ao longo de anos, Ana anulou seu ser para cumprir expectativas alheias, como a de ser uma dona de casa exemplar, porque era o papel que lhe cabia perante as exigências da sociedade patriarcal. Agora, seu verdadeiro ser está despertando da letargia.

A queda da rede de tricô, outrora íntima, pois Ana a tinha feito, simboliza a perda da falsa estabilidade que havia logrado em sua vida de dona de casa. “*Por caminhos tortos viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.*”³³ Antes desse destino de dona de casa, quando era solteira e jovem, a vida parecia estranha; lembrar dos tempos da mocidade era “*como uma doença de vida*”³⁴. Tinha escolhido uma vida de adulto, sem exaltações, sem perturbações, mas também sem felicidades, pois tudo estava sob o devido controle, assim como tinha escolhido o mesmo destino uma legião de pessoas que decidiu abolir a busca pela felicidade, entregando-se por inteiro ao trabalho. Essa foi sem dúvida sua única eleição³⁵, ter-se entregado aos afazeres de dona de casa; a atender seus “calmos deveres” para apagar a faísca de curiosidade pela vida, o impulso de encontrar-se com as felicidades súbitas da juventude.

O resto foi simples: seguir o caminho traçado pela sociedade tradicional. Ana só poderia viver dentro dos limites que a tradição permitia, viver na realidade canônica de todo mundo. Mas compreende, ao contemplar o cego, que a tradição que a sustentava era de uma inevitável fragilidade.

Se Ana tivesse compartilhado essa experiência com Walter Benjamin, talvez ele lhe houvesse contado também que tudo, afinal, deixava de existir e pertencia mais ao plano do imaginário que do real, se é que o real alguma vez existiu: “Não me cansava de

³² “Amor”, p. 33.

³³ Ibidem, p. 30.

³⁴ Cfr. Ibidem.

³⁵ Cfr. Ibidem, p. 31.

provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a ‘tradição’ e a bolsa, eram uma mesma coisa: (...) ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a ‘tradição’ deixava de existir.”³⁶

O que Ana acreditava que era real era apenas parte de um desejo: o desejo de pertencer a algo, a alguém, de sentir a firmeza das coisas, talvez ser como as árvores. Mas a rua, a cidade, o exterior, se encarregam de mostrar-lhe que “*a vida [é] periclitante*”³⁷ e o amor está presente ao dobrar a esquina, esperando por ela. O amor é sempre um perigo, disposto a anular as convenções. Ana se encontra com ele e se perde no amor piedoso.

Ainda abalada pelo encontro inesperado, Ana passa do ponto e acaba descendo numa rua desconhecida. “*Parecia ter saltado no meio da noite.*”³⁸ Assim perdida, perambulando pela rua, é atingida pela segunda revelação: o Jardim Botânico. Ana atravessa um novo umbral, o da imobilidade³⁹ e do contato com a própria intimidade.

O jardim pode ser entendido como o espaço de descanso da alma, como explica Bachelard, lembrando-nos do desejo de habitar o bosque, o lugar da antiga morada dos deuses pagãos, em que podemos estar em plenitude com a natureza. Se quisermos viver na floresta, encontraremos uma imensidão imóvel, produzida por sua profundidade. Para Bachelard, o poeta sente essa imensidão da floresta antiga. Sente também sua paz, que é a paz da alma. Pois a floresta é um estado da alma; é a infinitude do espaço íntimo⁴⁰. Mas, para Ana, esse espaço íntimo, de falsa calma, estava se transformando lentamente numa armadilha, que ameaçava engoli-la.

Ela contempla o entorno e compreende que a vida é cruel, está atada à morte, pois “*o mundo rico apodrecia*”⁴¹. O jardim lhe revela que a decomposição é inevitável, por

³⁶ In: W. Benjamin. Op. Cit., p. 122.

³⁷ Cfr. “Amor”, p. 37.

³⁸ Ibidem, p. 34.

³⁹ Para Temístocles Linhares, o que preocupa a autora é “a intenção fundamental da procura do momento privilegiado, a apreensão, no movimento geral, do instante de imobilidade capaz de ser ao mesmo tempo o centro de gravidade, o fim secreto de qualquer ação.” Assim como também existe uma constante oscilação entre o movimento e a imobilidade. “Esse gesto, essa ‘pose’, afinal, é a imagem mais direta da fascinação exercida pela aparente incompatibilidade irredutível entre o que se move e o que não se move mais.” Ver: Temístocles Linhares. “Uma Cura de Alma”. Em: O Estado de S. Paulo (Suplemento Literário), São Paulo, 19 de novembro de 1960.

⁴⁰ Cfr: Gaston Bachelard. Op. Cit., pp. 191-192.

⁴¹ “Amor”, p. 36. Para o crítico Eduardo Portella, Clarice Lispector criou uma “estilística das sensações”, em que ela provoca no leitor mais evocações de sensações do que simples apresentações. “Sua extraordinária percepção emocional conduziu-a menos à descrição de fatos exteriores que ao registro de estados e situações mentais. E para traduzir esse mundo interior, Clarice Lispector procurou a forma expressional mais eficaz e mais condizente com ele.” Ver: Eduardo Portella. “A Forma Expressional de Clarice Lispector”. Em: O Cruzeiro, 13 de Agosto de 1960. Devido a esse desejo de traduzir as sensações que os personagens de Clarice percebem, segundo o crítico Assis Brasil, ela usa uma linguagem rica de

isso tem medo da morte, do inferno⁴². Mas o jardim é atraente, como o homem cego que a conduziu até esse lugar sagrado, onde ela poderia perder-se, com ele, em seu mundo, e ficar ali entre as imensas árvores que a circundavam⁴³. “*A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio.*”⁴⁴ A cidade encarnada nesse homem cego tinha conduzido os passos inseguros de Ana, que se entregou ao inesperado, compreendendo pela primeira vez que havia um mundo rico, de vida borbulhante que habitava sob seus pés, que ela descobria na imensidão do jardim⁴⁵.

É no Jardim Botânico que Ana descobre a vida e a morte da natureza, essa comunhão perfeita como ponto culminante da Criação. Ela se vê “mergulhada no mais profundo do bem e do mal, em que o Inferno e o Paraíso se equivalem, quando sente, ao mesmo tempo, fascínio e nojo”⁴⁶. De repente, porém, a lembrança dos filhos e o sentimento de culpa vêm à tona e Ana sente a necessidade de agarrar-se de novo a suas frágeis e curtas raízes.

*Ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria – e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.*⁴⁷

Mas, ao chegar em casa, Ana percebe que as raízes às quais se aferrara se

sugestões, cheia de achados expressivos, que a colocam, ao lado de Guimarães Rosa, como um dos renovadores da linguagem literária. Cfr. Assis Brasil. “Laços de Família”. Em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1960.

⁴² O escritor e ensaísta inglês C. S. Lewis compreende o inferno como o estado em que o homem deixa de ser e apenas se transforma em restos de uma entidade. O inferno é a representação da dissolução do ser, ao contrário do céu, que é compreendido como o estado de plenitude do homem. C. S. Lewis argumenta que o inferno é a privação da felicidade, é o desejo constante que não permite a concretização dessa felicidade. Ver: C. S. Lewis. *El problema del dolor*. Trad. Paulina Matta. Santiago, Andrés Bello, 2001, pp. 138, 139, 141, 163.

⁴³ Clarice Lispector explica que ao escrever o conto “Amor” lhe veio uma intensidade que a empurrou, junto à protagonista Ana, para o Jardim Botânico. Entraram nele sem que sua visita estivesse calculada na diegese. “Quase não conseguimos sair [do Jardim Botânico], de tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter de fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje.” Ver: “Clarice Lispector explica as origens de seus contos em ‘Laços de Família’”. Em: *A Tribuna de Santos*, Santos, 31 de julho de 1960. Publicado em: Clarice Lispector, “A Explicação Inútil”. Em: *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964, p. 172; e com o título de “Explicação que não explica”, em: *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1969; e em: Clarice Lispector. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 363.

⁴⁴ “Amor”, p. 36.

⁴⁵ Para a crítica Bella Jozef, “o jardim onde Ana entra simboliza a aproximação da verdade, posto que o jardim primordial é o Paraíso”. Daí que, ao voltar para sua cotidianidade com outros olhos; ela tenha visto a verdade da vida e da morte no jardim, para depois reencontrá-la em sua própria casa. Cfr. Bella Jozef. *Op. Cit.*

⁴⁶ Cfr. Nádia Battella Gotlib. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. São Paulo, Ática, 1995, p. 273.

⁴⁷ “Amor”, p. 37.

desvaneceram e tudo parece estanho, até o filho que a recebe com todo seu amor de menino protegido e mimado.

Ana, em sua confusão, não sabe o que é mais forte: os laços sangüíneos estáveis e tradicionalmente duradouros; os laços inascíveis, invisíveis, momentâneos, como o homem cego que tinha sido revelado numa rua da cidade e se convertera em “seu amado”; ou a vida-morte das espessas plantas que a convidavam a sentir essas raízes tão esquivas. Ela se dá conta de que ama o cego. Contudo, sabe que pertencer “à parte forte do mundo”⁴⁸, ao cânone, significa não conseguir fugir de suas regras sociais. Sabe, assim, que não alcançará a felicidade, porque o cego, pertencente a outra camada social, não poderá corresponder seu amor: “*Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre.*”⁴⁹ Ela nunca poderá ter nem mesmo o consolo de ver seu olhar correspondido. O cego está impedido de contemplá-la e ela está impedida de buscá-lo. Ana percebe que a rejeição imaginária do cego revelou o pior de si mesma: “*Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água em suas mãos ardentes.*”⁵⁰ Mas a contemplação do cego abriu seus olhos para um mundo que ela não conhecia, para descobrir sua piedade pelo outro, além de conduzi-la ao contato com a vida em estado bruto, primordial.

As suas descobertas continuam na cozinha de seu *domus*. Ana atua mecanicamente na preparação do jantar, quando percebe que a lei da vida-morte⁵¹ revelada no Jardim, a lei de *thánatos*⁵², se desenvolvia num constante advir⁵³. Os assassinatos silenciosos do Jardim Botânico se repetiam no chão de sua cozinha e ela fazia parte da lei dos mais

⁴⁸ “Amor”, pp. 38-39.

⁴⁹ Ibidem, p. 39.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Para Michel Foucault, a morte é uma condição da vida e, portanto, as duas são interdependentes e se atualizam como um ato de eterno retorno no advir da palavra literária. Para Foucault, na linguagem literária o processo de repetição ocorre “por seu interesse em correlacionar morte e repetição, definindo essa propriedade essencial da linguagem literária como a repetição em que a morte e a vida remetem uma à outra e se colocam em questão, como um desdobramento em que cada palavra é animada e arruinada, preenchida e esvaziada pela possibilidade de que haja uma outra.” In: Roberto Machado. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 84.

⁵² Junito de Souza Brandão explica que *Thánatos* deriva do indo-europeu *dhwen*, que significa “dissipar-se, extinguir-se”. O sentido de “morrer” é aparentemente uma inovação do grego. O morrer, nesse caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se *eidolon*, entendido como um retrato em sombras, um corpo insubstanciável. Ver: Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega*. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 225.

⁵³ O filósofo Julián Marías explica: “[Quando] el hombre no consigue eludir su presencia, la inercia de su pensamiento sin imaginación eficaz lo pone en el término de la vida, en la muerte, y el carácter cierto y definitivo de ésta le hace tomarla como realidad primaria y decisiva. (...) Simplemente porque ésta es su ineludible final. Y, con una radical inversión de los términos, se interpreta la vida en función de la muerte, por y para ella.” In: Julián Marías. *Introducción a la Filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 93.

fortes. “*O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O corpo mínimo tremia.*”⁵⁴ A morte era a revelação descoberta entre os frutos que se decompunham no rico Jardim. Ana compreende que antes essa conjunção de vida e morte estava longe dela, mas depois de seu contato com o espaço primordial da Criação, sente que tal conjunção tece seus fios perto dela.

Chegada a hora da ceia familiar, Ana, entregando-se a seu papel de esposa e dona de casa exemplar, serve um bom jantar e vive uma cálida harmonia familiar. “*Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano.*”⁵⁵

Mas sua anestesia de costume já não será a mesma, uma estranha cumplicidade a envolve em seu interior. Quando todos vão embora e seus filhos se deitam, só resta o marido preparando um café na cozinha. Ana, por instantes, se entrega como uma fugitiva amante à recordação do cego. Até que um ruído forte a tira de seus devaneios e a traz à realidade.

*Se fosse um estouro do fogo, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com seu marido diante do café derramado.*⁵⁶

O temor da perda se apodera de Ana e ela sente que em qualquer instante a vida escorregará por seus dedos. A possibilidade de a morte entrar em seu lar termina por esgotar sua forças. O marido, ao perceber o estado de cansaço de sua esposa, faz um gesto não habitual e segura sua mão, “*levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver*”⁵⁷.

Ao entrar no quarto e retomar o ritual de sempre, Ana apaga a piedade e o amor pelo cego, esse outro desconhecido, que a transformara, fugazmente, numa mulher viva e consciente de seu mundo.

⁵⁴ “Amor”, p. 39.

⁵⁵ Ibidem, p. 40.

⁵⁶ Ibidem, p. 41.

⁵⁷ Ibidem.

*E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.*⁵⁸

A ordem fraturada, finalmente, é restabelecida quando ela se olha no espelho. A lâmina mágica restaura todo o transtorno sofrido numa tarde de revelações. O mínimo mundo de Ana volta definitivamente às falsas raízes, graças a essa contemplação invertida⁵⁹ de sua imagem. A imagem cômoda e tradicional de ser mãe e esposa, sem voltar a pensar em ser mulher⁶⁰. Ela, e ninguém mais, escolhe finalmente a segurança da casa e da família; escolhe a simples tibieza da cama matrimonial, em vez do calor intenso das epifanias desvendadas pela cidade.

Afinal, a cidade continuava a ser perigosa, pois o amor podia atacá-la de novo, em qualquer rua, em qualquer esquina, em qualquer ponto de ônibus. Por isso, ao deitar-se, entende que é melhor ficar resguardada nos braços do marido e arraigada nos limites da casa, sua fortaleza, porque assim ela não voltará a pisar o terreno da fragilidade.

Para a pesquisadora Bella Jozef, Clarice Lispector recolhe do Modernismo essa paixão pela vida cidadina⁶¹, por seu caráter totalizador que invade os espaços mais íntimos dos personagens, os quais muitas vezes temem os influxos da cidade. Como a protagonista Ana, que não sai de seu esquema diário para não dar chance ao mundo das emoções que a cidade lhe pode provocar. Mas é justamente num deslocamento pelas ruas que Ana perde o controle de sua rotina ao cair no mundo sensorial citadino, ao cair nas revelações da cidade que a estavam aguardando: a contemplação do cego e o encontro com o espaço da vida e da morte, o espaço onde o masculino se funde com o feminino, o espaço primordial, simbolizado no Jardim Botânico.

Por isso, a cidade para Clarice ganha significado graças às sensações e emoções que

⁵⁸ “Amor”, p. 41.

⁵⁹ Segundo Chevalier e Gheerbrant, o espelho, na tradição védica, mostra uma “imagem invertida da realidade”. Seu reflexo da luz (entendida neste caso como a realidade), conforme tal tradição, não transforma a natureza, mas comporta um aspecto de ilusão, de mentira. Ver: Jean Chevalier e Alan Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 394.

⁶⁰ Laura Hosiasson explica que existe no ato de olhar-se no espelho uma dicotomia entre o ser e o parecer, pois “la imagen especular camufla los verdaderos gestos para ‘llorar por costumbre y sonreír por deber’”. Ver: Laura Hosiasson. *El Ser Secreto: Imágenes de Mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal*. Dissertação de Mestrado em Literatura Hispano-Americana. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1988, pp. 134-135.

No conto de Clarice, Ana, no gesto de olhar-se no espelho, escolheu o “parecer” e não o “ser”, pois este último se apagou quando ela “soprou a pequena flama do dia” (“Amor”, p. 41.)

⁶¹ Ver: Bella Jozef. Op. Cit.

provoca em seus personagens. “Desde seus primeiros contos e romances, a obra de Clarice Lispector está incrustada na cidade e no tempo presente, com um esforço de objetivação da realidade imediata. Isto contribuiu para transformar sua literatura em um fragmento da vida urbana.”⁶² Daí que só quando Ana cruza o umbral da fragilidade e se deixa levar pelas pistas da cidade epifânica é que a cidade se realiza em sua função libertadora. A cidade redime a condição auto-imposta de dona de casa mecanizada de Ana, que repetia seus ritos cotidianos para anular seu verdadeiro ser.

Pela referência sobre a vida de Ana antes da formação do lar, podemos perceber que ela sentia emoção e prazer de viver quando era jovem, quando sugava o dia com novas experiências. Mas o medo de viver com força, intensamente, de entregar-se à liberdade da vida, a deixou apavorada e ela escolheu a proteção de seu *domus* de quatro paredes, e a estabilidade outorgada pelos filhos e pelo marido.

*Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito para que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso.*⁶³

Esse choque entre o mundo conhecido de Ana, o espaço do *domus*, e o mundo desconhecido da cidade é o que procura a narrativa de Clarice Lispector. Criar o instante de transmutação do personagem; uma alquimia psicológica em que o personagem alcance uma consciência de si mesmo. Ante isto, Bella Jozef assinala: “Nos contos de Clarice, como em seus romances, há um momento de auto-exame provocado por um fato externo. (...) O mergulho introspectivo se faz, a existência imaginativa surge num jogo de espelhos onde se reflete a existência material.”⁶⁴ Esse confronto entre o que Bella Jozef chama de “formas cristalizadas de comportamento” e as rupturas que a cidade provoca, com suas experiências epifânicas, “tem por objetivo desmitificar a sociedade, buscando anular ou aniquilar os padrões e normas sociais já consagrados, tentando fazer prevalecer o individual sobre o social”⁶⁵.

Embora as experiências da protagonista de “Amor” sejam conduzidas pelas revelações inesperadas da cidade, o narrador da diegese – confabulado com a urbe – se

⁶² Bella Jozef. Op. Cit.

⁶³ “Amor”, p. 34.

⁶⁴ Bella Jozef. Op. Cit.

⁶⁵ Cfr. Ibidem.

permite complementar o trabalho epifânico ao analisar o passado da dona de casa.

O narrador faz um contraponto entre o presente de Ana, casada, mãe e dona de casa, e sua juventude, caracterizada pela felicidade, alegria e emoções intensas. Esse confronto temporal entre o que Ana deixou de ser, uma jovem com desejo de descobrir a vida, e no que ela se transformou – uma mulher adulta que abolia a “*felicidade insuportável*”⁶⁶ para tentar manter uma estabilidade emocional, apoiada no seio de seu lar – mostra a fragilidade na vida de Ana, que construiu a base de seu equilíbrio pessoal no estereótipo da família tradicional. Ela passou a viver em função do marido, dos filhos e da casa, esquecendo-se de si mesma. Mas, ao deparar-se com o homem cego, este desperta em Ana os sentimentos anulados da juventude, as emoções súbitas, as descobertas inesperadas, a ruptura da vida rotineira.

Ana descobre o amor pelo desconhecido e, seguindo o influxo da cidade epifânica, encontra o santuário de si mesma no Jardim Botânico, onde fecha um ciclo de auto-reconhecimento. É no jardim que a protagonista recupera a essência perdida, ele representa o centro da renovação, o *omphalos* sagrado ao que acudia o homem religioso para restabelecer o equilíbrio perdido. Assim como Ana, que é conduzida até o jardim para consolidar a transformação de sua percepção da realidade e de si mesma⁶⁷. É no jardim que se produz a compreensão da vida, mas também a compreensão da morte, que a assusta, porque a morte lembra a fragilidade das coisas, lembra a fugacidade da vida.

A cidade é o espaço onde Ana consegue integrar-se com sua *outra*, a Ana da juventude, que tinha sido apagada da memória cotidiana por estranha, alheia.

De volta a casa, a seu refúgio, Ana descobre que ainda levava consigo a experiência reveladora do amor: amor pelo cego e amor pela vida borbulhante do Jardim Botânico. No entanto, basta um pequeno incidente na cozinha para voltar a tremer, a sentir que suas raízes se fragilizavam outra vez. É o temor da perda, da morte. Só nos braços de seu marido é que ela sente sua vida voltar ao normal. O marido, através do abraço, restaura as raízes de Ana e a afasta do “*perigo de viver*”⁶⁸.

⁶⁶ “Amor”, p. 30.

⁶⁷ Cfr. Bella Jozef. Op. Cit.

⁶⁸ “Amor”, 41.

A Perda do Reflexo: “La Elegida”, de Lilian Elphick

Para André Breton, a rua é o único campo de experiência legítimo⁶⁹; nela a epifania pode se mostrar e surpreender o cidadão. A rua se transforma não só no campo da vivência e do conhecimento, mas também no campo da revelação do acaso, que se fragmenta na cidade sob os reflexos que ela mesma produz. O acaso se reflete nos milhares de olhos da cidade. Assim também pensava Walter Benjamin ao refletir sobre Paris, a Cidade Luz, que em cada uma de suas ruas e esquinas podia conter uma revelação – fosse numa saída para a “conquista de livros”⁷⁰, no devaneio pelas ruas ou ao sentir o aroma de seus cafés. Tudo que rodeava Benjamin se transformava numa revelação e ele se empenhava, como Baudelaire, em desvendar os mistérios da cidade.

Benjamin entende que “a cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos bulevares noturnos, fizeram de Paris a *Ville Lumière* – Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. (...) Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas”⁷¹.

Assim como a cidade se espelha, também se lê. Ela é para Benjamin um livro que precisa ser lido⁷²; cada nome de rua, cada praça, cada bulvar, tudo é para ser lido, decifrado e compreendido. Esta é a tarefa do cidadão que surge na poesia de Baudelaire, a tarefa do *flâneur*: o perder-se na cidade e descobri-la em seus mínimos detalhes⁷³.

O *flâneur*, um dos paradigmas benjaminianos, é aquele que possui um forte “interesse pelo espetáculo da cidade. (...) O *flâneur* [está] impregnado pelo tédio perante a vida e pelo *gestus* da espera”⁷⁴. Assim como a protagonista do conto “La Elegida”, de

⁶⁹ Cit. in: Walter Benjamin. Op. Cit., p. 198.

⁷⁰ Benjamin diz: “Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros.” In: Op. cit., p. 231.

⁷¹ Cfr. Ibidem, p. 197.

⁷² In: Ibidem, p. 196. Para Benjamin, a cidade deve ser lida antes que desapareça no baú do esquecimento. As ruas da cidade correspondem ao labirinto produzido pelos múltiplos textos. Para o professor Willi Bolle, a cidade entendida como um grande texto corresponde ao modelo literário de Benjamin, sua topografia. Ver: Willi Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 367.

⁷³ O filósofo e escritor alemão comenta: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Neste caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.” Ver: Walter Benjamin. Op. Cit., p. 73.

⁷⁴ In: Willi Bolle. Op. Cit., p. 366. Bolle explica que a figura do *flâneur* corresponde a uma imagem dramática, que “possui, por definição, uma extraordinária mobilidade, percorrendo a metrópole em busca de sensações sempre novas, encarnado, na sua agitação extrema, no Homem da Multidão. (...) No conto

Lilian Elphick, a *flâneuse* que vaga pelas ruas de Santiago, onde raramente chove, para contemplar a cidade molhada e esperar que alguma coisa extraordinária aconteça nela.

*En Santiago no llueve nunca, pero hoy sucede lo contrario: (...) La casa [está] oscura, un poco fría, salgo. Camino por ciertas calles que no tienen salida directa sino que dan vueltas y vueltas, terminan en plazoletas y luego continúan. Me gusta perderme y caminar sin rumbo bajo esta lluvia.*⁷⁵

A *flâneuse* anônima se surpreende nessa noite com a inusitada chuva e, apesar do frio, sai de casa, atendendo aos chamados da misteriosa cidade. A chuva dessa noite prenuncia algum descobrimento inusitado.

Entregue a um andar sem rumo, por ruas sem saída que davam voltas em torno de si, deixa-se conduzir pelo chamado da cidade até uma esquina. “*Me gusta perderme y caminar sin rumbo bajo esta lluvia.*”⁷⁶ Ali se produz a convergência do processo da revelação: uma jovem mulher está parada, aparentemente esperando atravessar a rua. Sem deixar de observar o comportamento estranho dessa mulher que se balança na calçada com as mãos nos bolsos, a *flâneuse* finge comprar alguma coisa numa banca de verduras. Percebe que a mulher continua se balançando, com o olhar fixo no chão. A *flâneuse* caminha decidida até ela, mas o que fará, o que lhe dirá? Limita-se a observá-la detidamente. Ambas estão ensopadas sob a chuva e nenhuma mostra grande preocupação com isso. Duas mulheres próximas, solitárias e silenciosas, numa segunda-feira chuvosa que parece irreal: “*Igual que [yo] (...), no espera nada de este día imaginario.*”⁷⁷

Mas elas se olham, sorriem e quebram o silêncio da noite opaca, sem falar do tempo ou de algum convencionalismo. A cidade permite nessa noite que as formalidades fiquem de lado para dar espaço à verdade. Assim, a protagonista – narradora da diegese – fica sabendo que a mulher tinha procurado emprego durante horas, sem sucesso. A tristeza da mulher faz surgir uma compaixão no ar. A narradora reflete na linguagem o

de Edgar Allan Poe, [o flâneur] tem sua origem no olhar do observador parado, sentado num café, registrando as imagens dos transeuntes.” (Ibidem, p. 367).

⁷⁵ O conto “La Elegida” forma parte do primeiro e único livro de Lilian Elphick, *La última canción de Maggie Alcázar*, publicado pela editora Mosquito, em 1991. O conto “La Elegida” aparece pela primeira vez na antologia de Diego Muñoz Valenzuela e Ramón Díaz Etérovic. *Andar con Cuentos*. Santiago: Mosquito Editores, 1992, pp. 90-94. E na antologia que se usará neste ensaio: Poli Délano e Rafael Ramírez Heredia. *Cuento Chileno Contemporáneo. Breve Antología*. Santiago, F.C.E., 1998, p. 115.

⁷⁶ “La Elegida”, p. 115.

⁷⁷ Ibidem, p. 116.

estado de espírito daquela mulher: “*El desánimo le [surgía] feroz de sus ojos grises.*”⁷⁸ E aproveita o espaço das confissões para contar “*una historia de abandonos y de calendarios inútiles*”⁷⁹.

Nenhuma parece importar-se com a chuva. Elas se interessam apenas, nesse momento, em compartilhar suas vidas nem que seja por alguns instantes; o que importa é anular a solidão, embora fugazmente.

Para Walter Benjamin a cidade se lê, se decodifica, se decifra. Para a *flâneuse*, observar e escutar a mulher da cidade é interpretar sua forma de perceber a realidade e descobrir nela a fatalidade que impregna seus olhos, a forma como enxerga a vida, sem possibilidades de salvação, a não ser para os eleitos.

– *El mundo se va a acabar – me dice serenamente – pero quedarán algunos, los elegidos.*⁸⁰

Apenas os escolhidos habitarão a terra depois da destruição do mundo conhecido – essa é a mensagem que fica pairando no ar. Nesse momento a narradora-personagem percebe que a mulher não se sente escolhida pela vida, sua crônica falta de emprego e sua endêmica decepção parecem fechá-la para a descoberta de novos horizontes.

As duas mulheres solitárias saem andando de braços dados, como se elas se conhecessem por toda a vida. A *flâneuse* se sente à vontade com ela, se identifica, de certa forma, com sua teoria dos escolhidos, porque ela também não se sente escolhida pela vida.

Entram num café e conversam por horas, enquanto lá fora a chuva continua caindo, incessante. Nenhuma quer ficar sozinha nessa fria noite, dilatam as despedidas, embora a protagonista não espere nada mais dela. Surpreendentemente, a moça propõe caminhar até o centro da cidade para matar o tempo – ou recobrá-lo, talvez.

É o momento do flânar baudelairiano, a arte de caminhar pelas ruas, olhando as vitrines das lojas como se fosse o grande espetáculo da noite, mas na verdade é uma caminhada triste, uma *flânerie*⁸¹ na qual o olhar permanece fixo, taciturno, apenas para

⁷⁸ “La Elegida”, p. 116.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Cfr. Ibidem.

⁸¹ A *flânerie* representa para Walter Benjamin uma degradação da outrora arte burguesa de flânar na cidade, nos tempos de ócio de Baudelaire, mas nas primeiras décadas do século XX a arte do devaneio citadino se transformou em consolo para as massas, carentes de emprego e dignidade. “É para Benjamin uma alegoria da deterioração das condições de vida de uma classe: o indivíduo burguês acaba como desempregado anônimo.” In: Willi Bolle. Op. cit., p. 377.

desejar internar-se na essência dos objetos contemplados, fazer parte deles para descobrir o sentido das coisas da vida e de suas próprias existências. É uma *flânerie* do desespero e da solidão. A falta de comunicação e de perspectivas parecem a tônica desse andar à toa pela cidade.

*Caminamos lentamente por calles que yo conozco demasiado, algunas veces ella se detiene a mirar las vitrinas. Sin embargo ella no mira, sus ojos se pierden en un camino recto, interminable, atraviesan los maniqués, como si quisieran ir más allá de todo.*⁸²

A *flâneuse*, que já conhecia de cor as ruas dessa Santiago fictiva, propõe, depois de uma hora de *peregrinatio* com a companheira escolhida pelo destino citadino, ir até um hotel, mudando com essa sugestão o cenário da experiência epifânica; de um lugar público, as ruas da cidade, para um lugar privado, um quarto de hotel. Novamente o confronto surge entre o exterior e o interior em que os personagens procuram as respostas a suas inquietações. Nem ela mesma entende o porquê de seu convite; questiona-se por que não a convidara a ir a sua própria casa, mas conclui que seu encontro foi permitido apenas por alguns instantes e, se elas fossem até sua casa, talvez a magia dessa situação inesperada desaparecesse.

*No entiendo mi propia invitación, por qué no a mi casa, allí estaríamos solas, sin interrupciones, además hace tiempo que ya no recibo visitas inesperadas. Pero, ¿por qué este querer estar solas?, sé que ella también lo siente, por eso nuevamente acepta, sin mirarme, aunque le adivine su sonrisa de pecados secretos.*⁸³

O hotel, um espaço neutro, permite o contato das duas mulheres livremente, sem autocensuras, porque para as duas certos pecados deveriam ficar ocultos dos olhares indiscretos do cânone, que repudia os casos de paixões proibidas. Por isso, esse hotel de casais, sigilosos e escondidos, se apresenta como o lugar ideal para libertar esses pecados ominosos. Já o espaço da casa, que simbolizava na era matriarcal o espaço da segurança, dos vínculos e da familiaridade, é agora um lugar estranho, desconhecido, que serve apenas para ser habitado. Para a narradora, a casa é o lugar mnemônico de aflição onde se reencontra com sua solidão cotidiana, por isso ela sente que é melhor

⁸² “La Elegida”, p. 116.

⁸³ Ibidem, pp. 116-117.

evitar esse encontro feminino no espaço do *domus* frio⁸⁴.

A autora do convite prefere um lugar desconhecido, onde sua cara e seu nome não sejam jamais lembrados. Naquele espaço amnésico, ela poderá deixar-se levar pelo impulso do amor e cair nos braços dos pecados secretos, inspirados pela mulher estranha revelada pelos desígnios da cidade – mulher cujo nome a narradora-personagem desconhece, mas é a sua escolhida para mitigar a solidão.

As duas esquecem as regras estabelecidas pela sociedade e se entregam a um vilipendiado prazer. Com a vantagem de ser as únicas em sabê-lo, pois as paredes do quarto de aluguel, mudas testemunhas, estão livres de qualquer julgamento, de qualquer opinião.

*Ella se deja ir como en un baile antiguo. Me abraza y echa su cuerpo hacia atrás en un apuro que trato en vano de retener, hasta que grita estremecida por sueños desenfrenados. La elegida grita muriendo sobre mí. (...) La elegida no se da cuenta de que por la claraboya del techo se descuelga la lluvia y que ya da igual este silencio de noche clausurada.*⁸⁵

No entanto, ao raiar o dia, “a escolhida” desperta arrependida do amor fugaz vivenciado na noite fria de chuva. É nesse momento que a protagonista, contrastando com o clima de intimidade que parecia ter sido criado na noite anterior, se dirige à eleita usando um desiludido *usted* – em castelhano, uma forma distante de tratamento –, num sinal de recriminação. “*Usted no quiso abrir sus ojos, y cuando lo hizo fue como despertar de un mal sueño, algo nuevo, incómodo, quizás.*”⁸⁶

A voz da narradora, agora voltada principalmente para sua escolhida, enche-se de nostalgias e decepções ao lembrar essa noite e as palavras que exclamou para alcançar seu coração: “*Usted no sabe que el azar irrumpe sin que lo hayan llamado. Usted no sabe como durmió sobre mí, que yo la acaricié, que silenciamos la lluvia, la misma que ahora nos insulta, que yo le di calor.*”⁸⁷ Mas as palavras são ditas em vão: nem o

⁸⁴ Antes da degradação da modernidade, o burguês desejava o regresso a sua casa, para “ser sustentado em suas ilusões pela sua moradia, o *intérieur*. (...) Ali ele reúne o longínquo e o passado”, diz Benjamin. Esse *intérieur*, segundo Bolle, ameniza e camufla as dificuldades do mundo externo, os negócios ou os conflitos sociais. In: Willi Bolle. Op. Cit., pp. 378-379. No entanto, após a decadência da modernidade, a moradia já não brinda ilusões nem contemplações do mundo satisfatórias. A moradia é agora um lugar de trânsito que estimula a saída da casa, para encontrar as legítimas experiências no exterior, nas ruas, na cidade.

⁸⁵ “La Elegida”, p. 117.

⁸⁶ Ibidem, p. 118.

⁸⁷ Ibidem.

coração nem o amor de sua escolhida são capazes de escutá-las, porque na verdade ela “*durmió soñando con un hombre joven*”⁸⁸.

O ansiado amor, nesse despertar, acaba sendo uma miragem produzida pela solidão da cidade e pelo desejo da *flâneuse* de ser correspondida em seu amor proibido. O que mais lhe dói é que sua “mulher dos olhos cinzas” quer afastar de si toda lembrança, todo desejo inconsciente. Quer reconhecer-se, reafirmar-se em seu ser e estar no mundo, em sua sexualidade, apalpando seu corpo e arrumando suas roupas – atitude que cala fundo na anônima protagonista, que deseja verdadeiramente ser amada, mas só recebe desprezo. Já a escolhida demonstra a cada instante à narradora-personagem que a única coisa que quer é fugir dessa noite, dessa entrega ilícita, desse “encontro casual entre duas mulheres”⁸⁹.

*¿La volveré a ver? Usted se esconde frente al espejo para no responder. Su reflejo no puede responder. Yo no la miro a usted, miro a una mujer de mejillas sonrojadas que se alisa el pelo y lo ordena y que palidece y se enfía y que palidece cada vez más, que mira fijamente el contorno de una mujer que palidece frente a un espejo.*⁹⁰

O espelho é para a escolhida o instrumento de reafirmação de sua condição de mulher e de auto-afirmação de sua condição de heterossexual. O insistente olhar no espelho termina ferindo a protagonista anônima, que acreditava por alguns instantes ter finalmente encontrado, naquela estranha, uma alma em busca de um igual.

No entanto, esse olhar insistente no espelho indica a necessidade de restabelecer as regras rompidas numa noite de desespero; numa noite em que podia acabar o mundo e nada importaria, nem o encontro infeliz dessas mulheres. A escolhida contempla no vidro a afirmação de sua identidade⁹¹, enquanto a outra, a narradora, apenas olha o espelho de longe, pois já não se pode ver nele.

Segundo Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, na tradição budista, um dos significados do espelho é a transformação da pessoa que se reflete nele, sempre em busca da

⁸⁸ Cfr. “La Elegida”, p. 118.

⁸⁹ Cfr. Ibidem.

⁹⁰ Cfr. Ibidem.

⁹¹ A escolhida entra em conflito ao olhar-se no espelho, já que ela sabe que cometeu um erro naquela “noite de desespero”. Daí a insistência em contemplar-se, para poder apagar todo vestígio de homossexualismo, pois ela fora *outra mulher* naquela noite – distinta da que era antes e voltaria a ser depois. Assim nos conta a *flâneuse* essa atitude confusa de sua escolhida: “*Ella me mira y en mí no quedan más que preguntas. Abotona lentamente el abrigo de paño negro y es bella, más bella que antes, toma su bolso, su pañuelo floreado, se desorienta, busca en vano la puerta y, por última vez, mira a la mujer del espejo. Por última vez le sonríe, gira hacia mí y sonríe.*” Ver: Ibidem, p. 119.

perfeição, pois o espelho procura corrigir a imagem refletida, até alcançar sua própria essência. Por outro lado, o espelho também pode ser considerado um elemento de condenação, pois quem se olha nele nunca poderá ocultar o que realmente é⁹². Assim, no conto, o espelho acaba sendo o elemento de revelação que procura mostrar a essência dos seres e, ao mesmo tempo, a distância que separa as duas mulheres, que por uma noite foram uma alma só.

A narradora confessa: “*Tengo miedo de que se vaya, que cruce mi soledad por la mitad y se marche, caminando sin prisa, sin mirar hacia atrás, despidiéndose apenas.*”⁹³ Mas a sorte está lançada. A escolhida, após se contemplar bastante no espelho, confirma que só lhe resta sair desse quarto de aluguel e esquecer.

Antes de ir embora, ela diz seu nome, Miriam, e olha pela última vez seu reflexo no vidro. Indicando com esse ato que deixava aprisionada para sempre, no cristal, a “mulher do espelho”, aquela *outra mulher* que ela chegou a ser.

Essa é a última vez que a protagonista escuta a voz de Miriam e a última vez que vê sua verdadeira imagem. Daí em diante, sua voz e sua imagem, cada vez mais nebulosas, aparecerão apenas na fonte das lembranças, no jogo das recordações⁹⁴, que sempre começarão na esquina de uma rua de Santiago e terminarão no pequeno hotel, no lugar de encontro e separação dessas mulheres solitárias.

Miriam, sem aceitar a companhia da *flâneuse*, sai do quarto firme e tranqüila, como se o amor louco daquela noite não tivesse existido, negando toda possibilidade de um novo contato⁹⁵. Tudo que Miriam deixa claro é o desejo de não voltar a encontrá-la. Já a protagonista fica sozinha no quarto vazio, olhando de longe o espelho que reteve pela última vez a imagem de sua escolhida – não a da mulher que a rejeitara, mas sim a da mulher que fora sua amante noturna e soturna. A partir de então, a narradora compreenderá que o espelho refletirá nada mais que ilusões, impressões perigosas de um possível amor, que na verdade serão reflexos de desilusões de um desamor.

⁹² Ver: Jean Chevalier e Alan Gheerbrant. Op. Cit., pp. 394.

⁹³ “La Elegida”, p. 118.

⁹⁴ Para o fenomenologista Mircea Eliade, lembrar implica esquecer, pois só lembramos aquilo que sofre a perda de conhecimento. Este é o jogo da *anamnesis*, que nos ajuda a recobrar o perdido (o esquecido). A *anamnesis* nos leva até o manancial de memória perfeita, *mneme*, e, graças a essa viagem a *mneme* nos devolve a vida. O esquecimento era equivalente, para os hindus – assim como para os gregos –, à ignorância, à escravidão e à morte. Para os gregos, o esquecimento (*letes*) “faz parte integrante do reino da Morte”. Ver: Mircea Eliade. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, pp. 107-109.

⁹⁵ O crítico chileno Diego Muñoz Valenzuela explica que a narrativa de Elphick deixa, geralmente, uma espécie de insatisfação e a sensação vívida de que alguma coisa ficou negada. Ver: Diego Muñoz Valenzuela. “La última canción de Maggie Alcázar”. Em: Simpson Sete, Vol. 3, primeiro semestre, 1993, p. 265. Os personagens acabam vivendo seus sonhos através dessa negação da realidade. Estes sonham, mas sabem que a realidade impedirá a concretização do sonho, gerando uma insatisfação latente neles.

Um calafrio percorre o corpo da *flâneuse* desiludida. Resignada, descobre que já não consegue se olhar no espelho, porque Miriam levava seu reflexo. Miriam, a escolhida, que procurava a essência das coisas, procurou também a essência da amante proibida e rejeitada e a levou consigo⁹⁶.

Desde então, a narradora-personagem apenas sonha em vão em reencontrar sua alma revelada pela cidade, mas sabendo que esse devaneio nunca será concretizado.

*He vuelto a aquel lugar, he vuelto tantas veces a mirar el
pequeño letrero que sólo dice Hotel Andes, la vieja puerta
siempre cerrada, como si nadie entrara o saliera.*⁹⁷

Nesse ato reiterativo, no rito consciente, ela acaba transformando a passagem do tempo numa rotina que pelo menos lhe devolve a lembrança do amor proibido, que, embora fugidio, tinha sido verdadeiro.

Bachelard explica que o devaneio (*le rêverie*) é uma fuga para fora do real, é “um fenômeno espiritual” que restaura o ser atribulado da mágoa e da solidão, devolvendo-lhe um estado de paz que parecia perdido⁹⁸.

Só através do mundo dos devaneios a *flâneuse* consegue aplacar a crueza da realidade⁹⁹; refugia-se neles para mitigar sua solidão. Nesses “sonhos acordados” ela é amada por Miriam; as duas se entregam ao ritual mágico do amor. Mas enquanto uma se entrega de corpo e alma, a outra se entrega apenas de corpo, o que terminará magoando ainda mais aquela amante das ruas que teve seu mundo transtornado.

⁹⁶ Cirlot explica que o espelho é “uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve”. Ver: Juan Eduardo Cirlot. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 239.

⁹⁷ “La Elegida”, p. 119.

⁹⁸ Bachelard reconhece no devaneio uma essência feminina, em contraste com o sonho noturno, “tantas vezes marcado (...) pelos duros acentos do masculino”. O devaneio provoca a paz do repouso. Revela-se também como um dos estados femininos da alma (*animus* e *anima*). Enquanto o sonho (*rêve*) pertence ao *animus*, o devaneio (*rêverie*) pertence à *anima*. “O devaneio – diz Bachelard – faz-nos conhecer a linguagem sem censuras. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. (...) No devaneio solitário nós nos conhecemos ao mesmo tempo no masculino e no feminino. (...) Num devaneio puro, que devolve o sonhador à sua serena solidão, todo ser humano, homem ou mulher, encontra seu repouso na *anima* da profundidade, descendo, sempre descendo, ‘a encosta do devaneio’. Descida sem queda. Nessa profundidade indeterminada reina o repouso feminino. É nesse repouso feminino, longe das preocupações, das ambições, (...) que descansa todo nosso ser.” Cfr. Gaston Bachelard. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 5-11, 14-21, 54-60.

⁹⁹ Para Diego Muñoz Valenzuela, “La Elegida” é um texto cru que expõe com delicadeza a experiência íntima de duas mulheres, cuja solidão e falta de carinho as empurram surpreendentemente para uma situação limite. A linguagem do texto oscila de uma descritiva crueza a um tom cálido e evocativo que reflete bem a sensibilidade feminina contraditória: violenta, doce, terna e selvagem ao mesmo tempo. Cfr. Diego Muñoz Valenzuela. Op. Cit., p. 266.

*No ha llovido en Santiago. El sol se ha quedado quieto, casi a punto de estallar. Siento nostalgia por usted, Miriam, pero ya no la busco, sólo la sueño cuando me miro desnuda, sentada en una silla frente a mi espejo, (...) sólo la deseo y la nombro en la sencillez de este rito que cumplo, Miriam, por toda esta nostalgia, acariciándome a la hora de la siesta interminable, por usted, Miriam, beso mi propia sombra.*¹⁰⁰

Esse é agora o ritual de amor que a narradora-personagem faz cada noite, até ser despertada e despedaçada pelo arrulho das pombas, que põem fim ao encontro onírico com sua amada. A alvorada é o momento em que pode esquecer sua eleita, pois foi numa manhã que esta a abandonou. Mas o ritual voltará na noite seguinte, porque só nele a *flâneuse* pode satisfazer sua necessidade de amar e ser amada. Com ele volta Miriam, sua “escolhida sem memória”¹⁰¹.

*Hasta que las palomas que anidan en el entretecho me despiertan, hasta que sus arrumacos me trizan.
Ratas con alas.
Entonces, ahí la olvido.
Miriam.*¹⁰²

A chegada da manhã tira todo o encanto dos “sonhos diurnos” inventados durante a noite, porque as pombas, com seus arrulhos de pássaros apaixonados, acabam por mostrar-lhe que para elas sim é permitido concretizar o amor; já para a *flâneuse* isso está proibido socialmente.

Nesse instante de confronto com a realidade brutal do desamor e da impossibilidade de ser amada, a protagonista percebe seu abandono e a rejeição que a própria sociedade, encarnada em Miriam, tem em relação a ela. Apesar do repúdio social, a cidade, fiel companheira dos excluídos e esquecidos, abre suas ruas e esquinas para os encontros clandestinos entre seus habitantes, qual *celestina* ajudando a concretizar o amor.

Tudo que resta da epifania citadina para a narradora é o vazio das ruas, a nostalgia do encontro, sua sombra, seus devaneios e a lembrança do espelho. Espelho que já não consegue refletir sua figura, e sim uma mera ilusão: o reflexo da amada Miriam.

Para Roberto Rivera Vicencio, a falta de diálogo caracteriza a narrativa de Elphick, “onde ninguém se conecta com ninguém, onde a incomunicação se torna motivo e

¹⁰⁰ “La Elegida”, p. 119.

¹⁰¹ Cfr. Ibidem, p. 120.

¹⁰² Ibidem.

tópico, onde cada um fala para si, ou empresta seu corpo entre solidão e solidão, por ali, em alguma rua de nossa cidade”¹⁰³.

Essa relação com a cidade já é evidenciada pela escritora Lilian Elphick na epígrafe do conto “La Elegida”. A autora cita versos do poeta francês André Breton, para quem a cidade é o único espaço para a experiência verdadeira: “*Um coup de vent sur tes yeux et je ne te verrais plus.*”¹⁰⁴

Elphick escolhe os versos por interpretar neles a impossibilidade da protagonista anônima de criar um laço duradouro com o outro, no caso da diegese, com a *outra*, que é amada, mas não aceita essa relação. A epígrafe antecipa a intenção da *flâneuse* de demonstrar, embora minimamente, seus sentimentos para Miriam, mas ao revelar seus desejos e paixões acaba afastando qualquer possibilidade de concretização do amor. Basta um sopro do vento que traz sentimentos proibidos para acabar com a ilusão de ser correspondida no amor.

Enquanto a narradora-personagem desfrutava do encontro fortuito com Miriam, esta se imaginava nos braços de um homem jovem. Fisicamente estavam unidas, mas cada uma vivia sua própria ilusão naquela segunda-feira chuvosa, atípica e imaginária.

Duas mulheres iluminadas pela cidade

A cidade é para Walter Benjamin tanto uma fonte inesgotável de vivências e desejos como um atraente labirinto, do qual é difícil escapar. Para Ana e a *flâneuse* anônima também é assim: ambas descobrem na cidade o amor e ao mesmo tempo sua armadilha, pois o amor acaba sendo a grande ilusão que aparece para encantar as pessoas solitárias. As duas mulheres são objeto e sujeito de revelação e, ao mesmo tempo, de frustração por não poderem concretizar seus desejos.

Numa ironia do destino, a cidade abre os olhos de Ana e a põe diante de um cego para libertá-la da tradição de ser “abafada pelas tarefas domésticas”¹⁰⁵ e de estar escravizada como mãe e esposa, sem a possibilidade de ser mulher. A cidade também chama a *flâneuse* solitária e entrega-lhe, numa esquina de Santiago, uma companheira

¹⁰³ Roberto Rivera Vicencio. “Comentario de libros: *La última canción de Maggie Alcázar*”. Em: Últimas Noticias, Santiago, 04 de junho de 1991, p. 31. A tradução do trecho citado é minha.

¹⁰⁴ “La Elegida”, p. 115.

¹⁰⁵ Cfr. Nádia Battella Gotlib. *Teoria do Conto*, p. 54.

para que compartilhe seus sonhos de amar e ser amada¹⁰⁶. Mas o impedimento do vínculo entre mulheres, numa sociedade conservadora como a chilena, apaga toda possibilidade de união.

A diferença entre a Ana de Clarice Lispector e a narradora anônima de Lilian Elphick radica em que a primeira não chega a concretizar seu amor pelo cego, só vê nele a essência do amor e isso basta para que, por alguns instantes, perceba que sua vida anterior a esse “encontro” era uma falsidade; isso basta para ter uma sensação de desenraizamento, em que a estrutura sólida de sua vida começa a ruir. No entanto, depois de sua viagem mística¹⁰⁷ ao Jardim Botânico, onde descobre sua própria intimidade, ela regressa ao mundo das tradições, sua casa e família, para continuar desempenhando o papel de mãe e esposa, sem conseguir libertar-se do jugo escolhido: uma vida de adulta atada a raízes frágeis e sem memória, “*sem nenhum mundo no coração*”.¹⁰⁸ Ao contemplar-se no espelho¹⁰⁹ de sempre, Ana recupera a ordem perdida.

Já a *flâneuse* de Elphick, embora chegue a concretizar seu amor fisicamente num quarto de hotel com a mulher revelada pela cidade, acaba mergulhando, após ser rejeitada, no mundo onírico – o único espaço onde pode se reencontrar com a ilusão chamada Miriam. Mas seu grande conflito não reside apenas entre o consolo de sonhar acordada de noite e a vontade de esquecer sua escolhida de dia; existe também entre sua ilusão, personificada na “mulher dos olhos cinzas”, a rejeição sofrida no quarto do Hotel Andes – onde o espelho que já não a refletia a condenou de vez ao vazio da habitação e de sua vida.

O espelho para Ana foi o objeto restaurador de um mundo fragilizado, permitindo sua volta para a tradição, para o lugar conhecido, onde podia se proteger dos encontros

¹⁰⁶ Walter Benjamin confidenciou: “Nos passeios pela cidade, descobri mais tarde, ao se abrir seu labirinto, (...) o impulso sexual. Este, porém, com seu primeiro tatear, buscava não o corpo, mas sim a perversa Psique, cujas asas brilhavam pútridas à luz de um lampião de gás ou dormitavam ainda dobradas na pelica, na qual se transformara em crisálida.” Em grego, *psique* correspondia tanto a “alma” quanto a “borboleta”. Ver: Walter Benjamin. Op. Cit., p. 126.

¹⁰⁷ Assumo aqui a característica dada por Nádya Battella Gotlib ao referir-se ao conto “Amor” como uma experiência mística (enquanto revelação), gnóstica (enquanto conhecimento), filosófica (enquanto existencial) e estética (enquanto percepção criadora do mundo). Ver: Nádya Battella Gotlib. *Teoria do Conto*, p. 53.

¹⁰⁸ “Amor”, p. 41.

¹⁰⁹ O ato de contemplar-se no espelho representa uma experiência epifânica dolorosa. Como expressa Laura Hosiasson, nessa experiência existe sofrimento, devido à constatação da distância que separa a imagem assumida da autêntica. “Distancia entre un deber ser y un ser, íntimo y secreto. La imagen del rostro femenino [aparece] como una máscara condicionada a los roles adjudicados por la convención.” Ver: Laura Hosiasson. Op. Cit., p. 134.

inusitados da vida. Já o espelho da *flâneuse* foi o objeto devastador de sua existência, nunca mais pôde olhar para si mesma sem ver primeiro o reflexo de sua escolhida, pois no espelho quem se refletiu pela última vez foi Miriam. Esta levou a essência da narradora, como queria levar a essência das coisas que observava pelas ruas de Santiago.

A protagonista de “La Elegida” perdeu não só seu reflexo, mas principalmente a esperança que sustentava sua vida, a de encontrar o amor. Rejeição e solidão terminaram sendo seus estigmas. Talvez por isto ela não tenha contado muito de sua vida, nem mesmo seu nome. O anonimato se converteu em sua única defesa para não ser reconhecida nem rejeitada.

“Amor” e “La Elegida” mostram a imagem de duas mulheres carentes e solitárias que são escolhidas pela cidade para vivenciar a epifania do amor e do desejo. Mas cada uma com carências distintas: Ana anulando o passado de vida borbulhante que tinha em favor de uma pacata existência de dona de casa, por medo de integrar-se plenamente à vida; já a *flâneuse*, sem família, sem ninguém para compartilhar o amor, está submersa na solidão mais profunda; ela até precisa fugir de sua casa para aplacar o isolamento, mergulhar na cidade para sentir que tem companhia. Enquanto Ana vive para os filhos, o marido e os deveres de casa, a protagonista de “La Elegida” vive para as ruas de Santiago. A cidade premia sua coragem ao permitir, num vértice da urbe, o encontro com Miriam. No caso de Ana, a cidade, intrusa, invade sua rotina para ensinar-lhe que existem diversas realidades além da sua e de sua família; existe um mundo por descobrir e ela o está perdendo ao temer cruzar o umbral da realidade conhecida.

A cidade ilumina seus caminhos e lhes apresenta a possibilidade de mudança em suas monótonas vidas. E é no espaço da cidade que Ana e a solitária santiaguina descobrem as paixões proibidas; a primeira ao sentir-se fortemente atraída por um estranho, um cego pobre, e a segunda ao sentir-se unida a uma mulher que acredita no fim do mundo e na sobrevivência “dos escolhidos”. Uma abandona por alguns momentos a segurança do lar, e a outra abandona a casa fria e vazia. Ambas saem para o mundo da rua, onde são absorvidas pela força vertiginosa do acaso. Assim Ana e a *flâneuse* se irmanam na experiência cognitiva de encontro com o *outro*. Um *outro* que pertence ao mundo externo e, por isso, está impedido de entrar no mundo interior de

cada uma, em suas casas. O contato pode ser feito apenas no espaço epifânico, reservado para os encontros clandestinos criados pela cidade.

O *outro* se revela para elas no momento em que o mundo contínuo e homogêneo é rachado pela revelação sagrada, a *hierofania*¹¹⁰ do amor e da liberdade. Mas a revelação é efêmera, pois a magia só existe enquanto elas permanecem no espaço epifânico da cidade. Este é o conflito para Ana e a *flâneuse*, porque cedo ou tarde voltarão a seus mundos e a eles não poderão levar a vivência da *hierofania*, apenas sua lembrança, o consolo que bastará para mostrar-lhes que o amor sempre estará à espera na rua, na cidade, no lugar onde todas as possibilidades podem, a qualquer momento, surgir diante delas.

O amor, embora fugaz, sempre pode voltar à vida das duas, com o firme propósito de dar uma guinada em suas vidas e mostrar-lhes a luz que sempre ilumina a cidade, para que elas descubram o caminho do reencontro consigo mesmas. Desde que elas escutem o chamado mágico da cidade e sintam novamente o impulso de segui-lo. Mas uma sempre voltará para a casa depois de ouvi-lo e a outra, evitando retornar ao *domus* solitário, ficará andando em círculos pela cidade.

Ana, como representante da Grande Mãe, Cibele, volta para seu lar porque, apesar de ter encontrado o amor fugaz na cidade, de ter desejado entregar-se ao homem cego, sabe que os laços de família são imperecíveis. Ela conclui que sempre viverá ligada aos filhos e ao marido. Já a protagonista de “La Elegida”, sem vínculos familiares, sem poder concretizar um laço duradouro com alguém, simplesmente se entrega ao amor furtivo sem questioná-lo, apenas desfruta dele o tempo que dura, embora almeje que o amor seja sempiterno. Nisso se assemelha a Afrodite, a deusa da beleza, do amor e do “eterno feminino”, que enaltece as entregas amorosas entre os amantes. Por isso a deusa recusa o matrimônio¹¹¹, ela quebra as regras, os laços mais respeitáveis; Afrodite é capaz de violar a mais sagrada fidelidade para pertencer a alguém¹¹². Tal como faz a *flâneuse*, que rompe com a heterossexualidade para entregar-se a uma mulher desconhecida numa única noite.

¹¹⁰ Sobre homogeneidade do espaço e *hierofania*, veja-se: Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 25-27.

¹¹¹ Walter Frederick Otto indica que Afrodite é inimiga da deusa que abençoa o matrimônio, a deusa Hera, esposa de Zeus. Ver: Walter Frederick Otto. *Teogonia – O Espírito da Religião dos Gregos Antigos*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 130.

¹¹² Cfr. Ibidem.

A Cidade é uma Senhora

Uma das principais origens da relação simbólica entre a cidade e a mulher surgiu no universo mito-poético bíblico, quando Adão e Eva saíram do paraíso para buscar onde habitar¹. Assim, como já vimos, surgiu uma cidade da *hamartia*, maculada desde o princípio por ter sido criada pelos expulsos do paraíso, e condenada pelo primeiro fratricídio, o assassinato de Abel por Caim.

A cidade da *hamartia* então produziu um pesado jugo que impossibilitava a saída dos homens de um mundo agônico, em que a alienação e a decadência caracterizavam a vida desses habitantes das cidades bíblicas. As cidades, portanto, eram concebidas como uma manifestação dos homens, que procuravam sentir-se abrigados num local, de certa forma, fechado, em oposição ao mundo aberto das aldeias ou dos povoados do campo. As cidades foram crescendo através do tempo até se transformarem em metrópoles, mas o homem perdeu a memória e esqueceu o lado divino delas – ligadas não apenas à divindade celeste, como também à divindade terrestre. Pois o Jardim do Éden simbolizava a cidade celeste na terra, a total harmonia entre Deus e os homens. As cidades apaixonadas por si mesmas, em vez de proteger a vida, começaram a acabar com ela, com guerras fratricidas (simbolizadas em Caim e Abel e em Rômulo e Remo). Foi o fim do paraíso. As metrópoles, que outrora eram a união entre *metra* (útero) e *polis* (cidade), refletindo a ligação com o ventre materno da Mãe-Terra e a geração de vidas, acabaram sendo motivo de reverência para os homens. Mas a vaidade destes acabou levando as metrópoles antigas a sucumbir, amaldiçoadas pelos povos nômades, como os judeus, que as repudiavam, comparando-as à grande Babilônia – porque entendiam que elas eram o foco da desgraça para a humanidade. Os judeus confiavam em que a justiça divina acabasse com elas, porque desse modo acabariam, segundo eles, as influências do mal

¹ O filólogo russo Valdimir Toporov explica que uma vez que o homem sentiu a falta do paraíso, se propôs construí-lo na pré-cidade. Ele entrou num novo nível de existência, que o impulsionou a lutar pela sobrevivência e por alcançar um máximo de bem-estar, para tentar reproduzir – de certa forma – a vida feliz que levava no paraíso. Mas a cidade (assim como sua forma anterior, a pré-cidade) estava mais relacionada com o desamparo do que com o bem-estar; os homens cidadãos do universo mito-poético bíblico começaram a sentir-se inseguros, abandonados por Deus, e por meio do trabalho descobriram o sofrimento, que antes não existia em suas vidas. Ver: Vladimir Toporov. “El Texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica”. Trad. Klaarika Kaldjärv. Em: *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, no. 8, Granada, novembro de 2006. ISSN 1696-7356.

na terra². Mas, graças à visão cristã da cidade como símbolo de união entre o céu e a terra, foi restabelecido o conceito da cidade arcaica como espaço gerador de vidas.

Os cristãos, graças à esperança revelada no Apocalipse, compreenderam que chegaria à terra uma nova cidade, a santa, como esposa de Cristo, para selar a nova aliança com a humanidade regenerada. A Nova Jerusalém, cidade de Deus, é Sofia, símbolo do templo-cidade que desceria do templo divino do céu para habitar a terra e restabelecer aquele paraíso perdido onde habitavam os homens com Deus.

A cidade vaidosa, materialista, era o que o filólogo Vladimir Toporov chama de cidade-rameira; já a cidade divina era a cidade-donzela. A primeira era a infiel (Babilônia, Nínive, Roma, Jerusalém), capaz de vender-se e de esquecer as doutrinas primigênicas para adotar a idolatria como nova ordem. A segunda era a cidade da firmeza, capaz de defender sua castidade e santidade a qualquer custo. O que uma tinha de indecência e carência, a outra tinha de pureza e abundância³.

Para Toporov, as duas cidades eram dois pólos, dois reflexos contrários de uma única imagem da fertilidade máxima feminina, da plenitude de possibilidades – realizadas ou por realizar –, fossem elas profundamente benditas ou profundamente perversas, como no caso da cidade-rameira. Nela, a fornicção e a perversão eram sinais de uma degeneração total, que introduziu miragens para atrair os homens com “riqueza para todos”, mas na verdade era uma riqueza para ninguém, pois acabou provocando um profundo desperdício de seus bens, fazendo da riqueza uma ilusão, que nunca levou ao bem-estar, e sim à destruição.

A partir da análise de Toporov, podemos distinguir quatro visões para entender como estas cidades se comportavam. A primeira era a visão religiosa, segundo a qual a cidade-donzela era uma noiva que um ser superior ia desposar, como é descrito no *Cantar dos Cantares* bíblico. A cidade reconheceu o amado e se entregou a ele, para gerar vida e bem-estar. Diferentemente da cidade-rameira, que se

² Toporov assinala que a Babilônia foi condenada e castigada por seus pecados, o mais grave dos quais foi o de arruinar as possibilidades relacionadas com sua origem divina. Babilônia era considerada o centro do mundo (*omphalos*), por onde passava o *axis mundi* (eixo do céu). Era a “porta de Deus” (Bab-ili), mas em sua vaidade de metrópole se condenou e acabou perecendo para sempre. Ver: Vladimir Toporov. “El Texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-rameira desde una perspectiva mitológica”. Op. Cit.

³ Toporov relaciona a cidade-donzela com a plenitude da vida, com a abundância também em seu aspecto material. Para lograr essa relação, faz uma análise lingüística entre a palavra cidade e a abundância. Explica que nas línguas antigas da Índia ‘*pur*’ significava ‘cidade’ e a palavra ‘*purú*’ era ‘muito’. Em lituano, ‘*pilis*’ é ‘cidade’ e ‘*pilti*’ é ‘cheio’. Por isso, a cidade não apenas era considerada uma “concentração de riqueza e força”, mas também a fonte delas, o lugar onde se recebiam as dádivas do céu. Ver: Ibidem.

entregava a qualquer homem, qualquer força ou qualquer poder, sem dar-se conta de que sua perversão estava acabando consigo mesma.

A segunda era a visão política, refletida na preocupação com a defesa da cidade-donzela, que era percebida como templo sagrado e teve suas muralhas reforçadas. A visão política era a que mais a desvirtuava, transformando-a num lugar transitório, onde todos se sentiam com direito de possuí-la, de conquistá-la; ela se deixava conquistar, pois não tinha integridade.

A terceira visão era a econômica, que Toporov explica como a presença da riqueza refletida no bem-estar. A cidade-donzela alcançou esse bem-estar porque preservou sua integridade e foi premiada com as dádivas ilimitadas do céu. No caso da cidade-rameira, a riqueza se desvaneceu, assim como ela e seus habitantes.

A quarta visão era a sexual, simbolizada na fertilidade da cidade como mulher. A cidade-donzela possuía uma fertilidade infinita e esperou o momento propício para ser fecundada pelo amado, pelo ser superior. Uma vez fecundada, ela deu vida ao mundo, deixando uma descendência abençoada. Já a cidade-rameira, em sua atrofia, não conseguia gerar vida, porque não sabia a quem se entregava, não tinha um amante único e os muitos amantes que a possuíam acabavam estragando a sua parcela de fertilidade – pois para os antigos, destaca Toporov, o nascer e o gerar estavam ligados ao saber (*g’em*, do indo-europeu, correspondente ao “saber” e ao “parir”, derivou para *generare*, do latim). Portanto, se a cidade não sabia quem era o pai de seus filhos (os habitantes), eles não poderiam existir, produzindo-se uma infertilidade paulatina que a levava à perda da capacidade reprodutiva, por causa da degeneração. Para lograr o bem-estar, conclui Toporov, a donzela tinha de se transformar não em rameira e sim em mãe, em *meter*, no seio divino da Mãe-Terra⁴, lugar onde se pediam e eram recebidas as bênçãos. O pesquisador russo reconhece, finalmente, que existia uma relação tão profunda entre a cidade e a imagem feminina (fosse donzela, rameira ou mãe) que era difícil saber se se tratava da caracterização do personagem feminino como espaço (o que ele chama de espacialização do personagem feminino) ou da feminização (ou virginização) do espaço. A cidade acabou sendo uma metáfora da mulher, e a mulher, da cidade.

⁴ As deusas Gaia, Cibele e Reia foram consideradas Mãe-Terra, segundo Hesíodo. Cibele foi a segunda filha nascida do Caos cósmico, o primeiro filho foi Chronos. De Cibele nasceu Reia, que depois foi chamada de Cybele pelos frígios.

A cidade era também compreendida como espaço familiar, o lugar onde se possibilitavam as uniões e se estabeleciam os laços sangüíneos (a cidade-mãe ou metrópole); a cidade devia manter boas relações com os deuses, imolando o que ela possuía de mais sagrado, como virgens ou animais considerados puros (como ovelhas ou carneiros). Era também o lugar onde se geravam (e ainda se geram) todas as possibilidades e oportunidades para seus filhos. A vida ou a morte, o bem ou o mal, o triunfo ou a derrota, tudo dependeria das eleições que fizessem seus filhos-habitantes – suas escolhas fariam da cidade uma donzela ou uma rameira.⁵

Um escritor que relacionou a cidade com o símbolo feminino, primeiro com o símbolo da mãe e depois com o símbolo da mulher – com o da senhora –, foi o chileno José Donoso, que desde sua estréia nas letras locais, na antologia feita pelo escritor Enrique Lafourcade⁶ em 1954, ajudou a renovar a literatura chilena, juntamente com a chamada Geração dos (anos) 50, para superar o *mundonovismo*⁷

⁵ Vladimir Toporov. “El Texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica”. Op. Cit.

⁶ Em 1954 aparece nas letras do Chile a *Antología del Nuevo Cuento Chileno* (Santiago: Zig-Zag, 1954, p. 338), do escritor Enrique Lafourcade, que reuniu 24 contistas jovens que iniciavam sua carreira no país, como Guillermo Blanco, Claudio Giaconi, Margarita Aguirre, Jorge Edwards e José Donoso, entre outros. A antologia causou bastante polêmica, pois alguns críticos, como Juan de Luigi e Eduardo Anguita, a consideraram pretensiosa e de pouco valor estético. Mas o livro teve repercussão no circuito das letras e Lafourcade, cinco anos depois, apresentou uma segunda antologia, intitulada *Cuentos de la Generación del 50* (Santiago: Del Nuevo Extremo, 1959, p. 266). Para o acadêmico Eduardo Godoy, as duas antologias deram a conhecer um novo modo de narrar a realidade e de ficcionalizá-la, revelando uma concepção de mundo desesperançada ante os acontecimentos históricos que marcaram os anos posteriores à Segunda Guerra e os problemas nacionais que se agravavam nas décadas de 50 e 60. Havia nesta narrativa uma marcada preocupação pela existência, pela angústia que ela mesma provocava e pela fragilidade do homem ante o mundo. Tentava-se escapar da problemática social para entrar nos mundos interiores do ser; portanto, revelava-se como uma narrativa mais intimista e, ao mesmo tempo, crítica de uma burguesia em decadência. Ver: Eduardo Godoy. “Lafourcade y el Cuento Chileno (En torno a las Antologías de 1954 y 1959)”. Em: *Revista Signos*, vol.31, no.43-44, Valparaíso, 1998, pp.65-73 e René Jara. *El Revés de la Arpillera – Perfil Literario de Chile*. Madrid: Hiperión, 1988, pp. 181-186, 209.

⁷ O termo *mundonovismo* foi cunhado pelo escritor chileno Francisco Contreras (1877-1933) em 1917, quando no jornal *Mercure de France* apareceu pela primeira vez o manifesto do mundonovismo (*Le mondovisme*), com o intuito de expressar a arte que se estava gerando na América Latina e no Chile. Por meio do mundonovismo, Contreras se propôs apresentar na Europa a cultura emergente do continente americano: “Todos deseamos simplemente vida ou beleza em nossos entornos, nos inclinamos à criação de uma literatura própria e genuína que emoldure nossos nobres sentimentos e os de povos jovens e desejosos de progresso e avanço social” Cit in: Julio Molina Núñez. *Selva Lírica: Estudios sobre los Poetas Chilenos*. Santiago, LOM, 1995, pp. 52-56. Em Paris, o escritor Manoel Galisto assinalou no jornal *La Vie* a proposta de Contreras, dizendo: “Se ontem os poetas em língua espanhola da América do Sul cantavam a *midinette* parisiense ou a boêmia de Monmartre, hoje a moda é outra. Segundo os últimos volumes de versos recebidos, o senhor Francisco Contreras analisa as tendências novas desses países de herança latina e distingue de uma orientação ‘toda impregnada de emoção íntima e de sentimentos racial e autóctone que ele denomina muito justamente de Mundonovismo’”. Cit. In: Francisco Contreras. Prólogo de *La varillita de virtud*. Santiago: Minerva, 1919. A tradução do trecho citado é minha.

surgido na primeira década do século XX; para superar também o desgastado *criollismo*, que dominou o cenário das letras chilenas até a década de 40; e para superar ainda o realismo social da geração de 38 (anterior à de Donoso), que era considerado o cânone da literatura no Chile, em oposição ao regionalismo superficial que dominou o começo do século XX⁸.

Pouco antes de morrer, em 1996, José Donoso disse que soube ficcionalizar suas próprias vivências e observações do cotidiano para plasmá-las nas páginas de seus livros, pois era no dia-a-dia que ele se deparava com seus futuros personagens, fosse nas ruas da cidade de Santiago ou durante suas viagens. Afinal, o escritor não tinha medo de admitir que a melhor matéria para fazer ficção estava ao alcance de seu olhar: a sua própria vida. Daí que não entrasse em conflito com dar crédito a sua própria experiência, pois ele compreendia que a realidade era sempre mais possível que a ficção. Por isso, o escritor e crítico Andrés Sabella assinala: “Dessa firme vontade de homem com o pé fincado na terra dos homens, cresceu avassaladora sua maestria de contista. Sabia que não era possível que o escritor competisse com a

⁸ O *criollismo* surge no fim do século XIX na América hispânica e atinge seu apogeu no início do século XX. O criollismo dava ênfase ao resgate da idiossincrasia dos povos, da “chilenidade”, da terra, dos costumes e da paisagem, percebida por escritores como Rafael Maluenda (1885-1963), Mariano Latorre (1886-1955) e Luis Durand (1895-1954), que fizeram diversos retratos das regiões do Chile e seus habitantes. Fiéis ao ideal positivista, deram à observação a predominância no momento da criação estética, mais do que à imaginação, pois pretendiam recriar a realidade rural em sua escrita tal como a viam, e não tanto desvendar a psicologia dos personagens, pois os personagens, de certa forma, eram o resultado de um tratamento científico narrativo, herdado do naturalismo francês, em que o destino de um camponês ou de um mineiro já estava selado desde seu berço. Para o escritor Mariano Latorre, o criollismo interpretava a luta do homem, fosse da terra, do mar ou da selva, para civilizar territórios selvagens, longe do conforto das cidades. Era uma luta desigual, pois o homem nunca podia vencer a superioridade da natureza, das forças telúricas que o condenavam. Por conseguinte, existia uma concepção fatalista dos trabalhadores da terra, mas ao mesmo tempo muitos relatos criollistas, como os de Rafael Maluenda (nos contos de *Rebelión*, de 1904), antecipariam crises do homem trabalhador com o sistema político e social, como a luta do camponês frente às máquinas e aos donos das terras. Mas, na década de 30, escritores como Augusto D’Halmar (1882-1950), Salvador Reyes (1899-1970) e Francisco Coloane (1910-2002) reagiram contra o dogmatismo *costumbrista* do criollismo e criaram uma corrente paralela chamada *imaginismo* – que, para o crítico Alone (Hernán Díaz Arrieta), dava ênfase ao poder do imaginário criador – centrado em dar prazer estético ao leitor. Ante esse poder, a observação estava apenas a serviço da beleza e da fantasia. O crítico René Jará assinala que o *imaginismo* não estava em oposição total ao criollismo, mas tinha um novo modo de perceber a realidade circundante. “A diferença era que sua terra era ‘de oceano’, caracterizada pela nostalgia do inesgotável, o engano do horizonte, o encanto aventureiro do oceano e a magia de um litoral que se desfazia nas ilhas do sul. (...) A magia, o mito e o maravilhoso (...) eram as pegadas de um mundo que veio a enriquecer a tradição do relato chileno.” No fim da década de 30 surge a narrativa do realismo social, que denunciava os problemas da cidade e do proletariado urbano, já não como uma concepção fatídica das classes baixas, e sim sob uma perspectiva humanista, que procurava redimi-las e dignificá-las, como fez o escritor Manuel Rojas (1896-1973) com seu anti-herói Aniceto Hevia (da saga de *Hijo de Ladrón*, iniciada em 1950, continuada nos romances *Mejor que el Vino*, de 1958, *Sombras contra el Muro*, de 1963 e *La Oscura Vida Radiante*, de 1971) Ver: René Jara. Op. Cit., pp. 141-144, 152-154. A tradução do texto citado é minha.

realidade neste jogo de complicar e resolver assuntos; sabia, como Barbuse, que a imaginação mais ardente resultava pequena comparada com a realidade.”⁹

José Donoso, cansado de sua cômoda vida burguesa, suspendeu os estudos e decidiu, aos 20 anos, começar uma viagem longa para o sul do país. Instalou-se na cidade austral de Punta Arenas, no Estreito de Magalhães, levando uma vida isolada e de sossego como pastor de ovelhas. Depois, percorreu a Patagônia trabalhando com caminhoneiros até chegar a Buenos Aires, onde trabalhou no porto, mas ficou doente e teve de regressar ao Chile. Foi então que conseguiu acabar o bacharelado e ingressar no Instituto Pedagógico para aprofundar-se na literatura inglesa, o que lhe abriu a possibilidade de fazer mestrado na Universidade de Princeton em 1949¹⁰. Dois anos depois, retornou ao Chile, mas seu regresso não foi feliz, pois se sentia desadaptado da vida provinciana de seu solo natal. Assim, demorou três anos para conseguir habituar-se à realidade que tinha deixado. Nessa época, deu vida a seu primeiro conto em língua castelhana, “China”¹¹, e compreendeu que era um apaixonado pelas pessoas da rua¹² – afinal, sempre retornava ao Chile para poder reencontrar-se com esses anônimos transeuntes que mostravam o rosto da diversidade, que ele sempre almejou capturar em suas obras, especialmente em seus contos.

Por isso, “China” reflete, por um lado, a necessidade de fazer um pacto de paz com a realidade chilena e por outro, a curiosidade que Donoso sentia pelos diversos mundos que o rodeavam. Isso também explica por que sua carreira literária começou com um olhar sobre a Rua San Diego, em Santiago, pois nela se concentravam todas as realidades que o encantaram quando era menino e saía com sua mãe para fazer

⁹ Cfr. Andrés Sabella. “Los Héroes de ‘Medio Pelo’” Em: Revista Vea, no. 62., Santiago, 22 de novembro de 1966, p. 27. A tradução do trecho citado é minha.

¹⁰ José Donoso (1924-1996) era estudante de literatura inglesa do Instituto Pedagógico da Universidade do Chile quando ganhou uma bolsa para fazer mestrado na Universidade de Princeton. Chegou a Princeton em 1949 e desde então pôde relacionar-se com alguns dos autores mais reverenciados do momento, como o escritor Thomas Mann e o poeta Allen Tate. Entusiasmado pela rica vida intelectual da universidade, decidiu publicar na revista *MSS* de Princeton seus dois primeiros contos, escritos em inglês, em 1950: “The Poisoned Pastries” (“Os Pastéis Envenenados”) e “The Blue Woman” (“A Mulher Azul”). Contos que refletiam sua admiração pela escrita do realismo psicológico de Henry James, que ressaltava o mundo interior dos personagens. Ver: Ana Maria Moix. Prólogo à primeira edição de *Cuentos de José Donoso*. 2ª ed. Santiago: Alfaguara, 1998, p. 13.

¹¹ Em 1953, Enrique Lafourcade organizou as “Jornadas del Cuento en Santiago”, em que escritores jovens liam seus contos ao público, a cada semana. Donoso ainda não tinha escrito nenhum, mas pediu que lhe dessem uma data-limite para apresentar-se nas Jornadas. “China”, seu conto de estréia no Chile, só surgiu na véspera de sua apresentação. Um ano depois, seria incluído na *Antología del Nuevo Cuento Chileno* por Lafourcade. Ver: Ibidem, p. 51.

¹² Patricia Bravo. “José Donoso: ‘Me gusta la gente de la calle’”. Entrevista. La Tercera, Santiago, 2 de outubro de 1994, p. 11.

compras ou passear. A efervescência da rua, dos transeuntes, dos vendedores ambulantes e das lojas causava impacto em seus olhos, que viam nesse mundo borbulhante uma nova China, como a que sempre imaginou.

... Por un lado el muro gris de la Universidad. Enfrente, la agitación maloliente de las cocinerías alterna con la tranquilidad de las tiendas de libros de segunda mano y con el bullicio de los establecimientos donde hombres sudorosos horman y planchan, entre estallidos de vapor. Más allá, hacia el fin de la primera cuadra, las casas retroceden y la acera se ensancha. Al caer la noche, es la parte más agitada de la calle. Todo un mundo se arremolina en torno a los puestos de fruta. Las naranjas de tez áspera y las verdes manzanas, pulidas y duras como el esmalte, cambian de color bajo los letreros de neón, rojos y azules. Abismos de oscuridad o de luz caen entre los rostros que se aglomeran alrededor del charlatán vociferante, engalanado con una serpiente viva¹³. En invierno, raídas bufandas escarlatas

¹³ Resulta interessante essa passagem do conto de Donoso, devido à fotografia que faz da época em que charlatões caracterizavam as cidades, tanto que essa imagem foi desenvolvida por outro escritor chileno, Alfonso Alcalde, no conto “La Boca, Boca”, cujo protagonista é o vendedor de um creme milagroso. Para atrair a atenção dos transeuntes, o vendedor pendurava em seu pescoço uma jibóia “profissional”, para dar um caráter mágico e exótico a seu discurso da “pomada milagrosa”. “*El charlatán sacó del canasto la boa auténtica. Un río corto en movimiento que tenía comienzo y fin pra iniciar el espectáculo y atraer la curiosidad de los transeuntes.(...) Se le notaba la responsabilidad profesional: había llegado la hora junto al hombrecito que ponía en orden las pequeñas cajas de pomadas. (...) Era el momento de predicar en el desierto su verdad en medio de los rostros planos, de las gentes sin nada dentro. (...) El charlatán continuó hablando con nadie, así mismo, a la boa, repitiendo las 3.500 únicas palabras de su discurso sin fin, remarcando las 3.500 pausas tan metódicamente controladas por la experiencia de los años.*” Nesse ínterim chegam seus ajudantes, os “paus brancos”, que fazem sua representação de transeuntes interessados nas propriedades curativas da pomada. A interpretação dos ajudantes e o caráter enfático do discurso do charlatão começam a provocar grande efeito, os transeuntes cessam o movimento contínuo da cidade e se detêm por alguns instantes para dar mais atenção ao discurso do vendedor: “*¿Cuánto le costaría esta pomada milagrosa en una farmacia que tiene tantas luces, tantos empleados, tantos gastos?: El triple. (...) No se verá [en otro lugar], repetía el charlatán, moviendo el dedo en forma sentenciosa, como un apóstol.*” Com a experiência dos anos, ele sabia que havia “*rostros que compran y otros que no*”, ele já conhecia seu público; tinha se convertido num psicólogo citadino, pois conseguia vender bem a pomada, chegando ao fundo de cada um de seus ouvintes. O relato aos poucos vai revelando que é uma confissão do charlatão. Este assegura que sua esposa sabe sobre seu ofício, mas não o recrimina porque é disso que vivem e pagam a mensalidade do filho numa escola particular. Tudo se justifica pela boa educação do menino. No final, ele afirma ter casos de extrema-unção que foram resolvidos usando a pomada, e convence a platéia mais cética, porque ele próprio se convence de que a pomada é realmente milagrosa. Nesse momento do próprio convencimento é que ocorre a magia da venda, quando ele observa os rostos dos pacientes compradores que pagam e levam a caixinha milagrosa. “*El que va a comprar tiene un fulgor en los ojos, es una lucecita. (...) Es como si se pusiera orgulloso (...). Y uno va sacando la cuenta... Y uno mira otra vez la multitud indiferente y veo el rostro de mi hijo. Me estaba condenando con la mirada (...), [viendo] al padre actor que soy (...)* y luego de tomar un poco de aire, volver a la carga [para] conmovier, estremecer a ese bloque de curiosos que costeaban su matrícula, sus libros, su uniforme, sus zapatos. Quise arrancar, dejar la boa botada y la mercadería, pero recordé que era un profesional y llegué hasta la palabra 3.500 y vendí más que nunca.” O relato acaba com o silêncio de pai e filho no regresso a casa, mas não é um silêncio incômodo ou repreensivo, trata-se de um silêncio de ternura em que o filho compreende e ama mais do que nunca a seu pai. Ver: Alfonso Alcalde. “La Boca, Boca”. Em: *El Auriga Tristán Cardenilla y Otros Cuentos*. Santiago: Nascimento, 1971, pp. 19-26.

*embozan los rostros, revelando sólo el brillo torvo o confiado, perspicaz o bovino, que en los ojos señala a cada ser distinto*¹⁴.

A criança maravilhada com o que presenciava não queria fechar os olhos para não perder nenhum detalhe desse espetáculo citadino, que acordou suas percepções para uma nova realidade. Seu entusiasmo era comparável ao que tinha pelas histórias que lia de tesouros escondidos, ele se sentia como se tivesse descoberto o tesouro de Ali Babá. *“Yo llevaba los ojos muy abiertos. Hubiera querido no solamente mirar todos los rostros que pasaban junto a mí, sino tocarlos, olerlos, tan maravillosamente distintos me parecían. Muchas personas llevaban paquetes, bolsas, canastos y toda suerte de objetos seductores y misteriosos.”*¹⁵

Para uma criança, a realidade podia ter milhares de fantasias e encantamentos, que, para o olhar adulto, passariam despercebidos. O passeio pela Rua San Diego transformava-se no desejo profundo de viver não o cotidiano e sim um mundo possível de aventura e magia. O personagem, lembrando essa experiência luminosa na rua de Santiago, tomou consciência de que ele era *“el único ser extraño que tenía derecho a aventurarse entre sus luces y sus sombras”*¹⁶.

O conto “China” reflete o reencontro com a percepção infantil de mundo – aquela capaz de transformar a prosaica realidade num espaço e tempo fantásticos –, assim como a busca pelos traços maravilhosos que a cidade ocultava. Pois Donoso, apesar de não se caracterizar por enfeitar a realidade em sua narrativa, não podia evitar encantar-se com ela, já que compreendia que sob a cotidianidade mais banal existia um alicerce maravilhoso. Mas para ele também era importante destacar a presença feminina nessa aventura de descobertas, porque a criança não teria descoberto o mundo fenomenal da rua sem a companhia de sua mãe, que além de ser um guia era um protetor.

*Al entrar por la calle, un tranvía vino sobre nosotros con estrépito. Busqué refugio cerca de mi madre, junto a una vitrina llena de hojas de música*¹⁷.

No momento da correria pela rua, algum trabalhador, que carrega um colchão, desarruma o chapéu de sua mãe. É então que ela exclama: *“¡Por Dios, esto es como*

¹⁴ José Donoso. “China”. Em: Enrique Lafourcade. *Antología del Nuevo Cuento Chileno*. Santiago: Zig Zag, 1954, p. 73.

¹⁵ Ibidem, p. 74

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

en la China!”¹⁸ O passeio continua rua abaixo, quando o menino tem uma súbita alegria ao sentir que os cheiros se misturam: passa em frente de uma barraquinha de comida e o cheiro que dela sai se confunde com o da capa de sua mãe. Essa mistura lhe é agradável, é como se na rua e no cheiro todos os transeuntes se transformassem num mesmo ser.

Cheiros, cores e objetos chamam sua atenção e tudo aquilo o menino queria ter, mas sua mãe se espanta com o desejo do filho, alegando que tudo é muito ordinário e de segunda mão.

*Cientos de floreros de vidrio empavonado, con medallones de banderas y flores. Alcancías de yeso en forma de gato, pintadas de magenta y plata. Frascos de bolitas multicolores. Sartas de tarjetas postales y trompos. Pero sobre todo me sedujo una tienda tranquila y limpia, sobre cuya puerta se leía en un cartel: “Zurcidor Japonês”.*¹⁹

O Costureiro Japonês converte-se no elemento mágico que faltava para completar esse fascínio pela “China” existente em pleno centro de Santiago. *“Esta calle quedó marcada en mi memoria como algo fascinante, distinto. Era la libertad, la aventura.”*²⁰ Longe dela é tudo monótono e sem emoção. Ele vive num bairro nobre da cidade, não muito longe dessa rua, mas distante socialmente dela; por isso, para o menino, é um outro mundo, ao qual é necessário voltar mais uma vez para comprovar se ele realmente existe.

Esse mundo que fascinou Donoso criança era o mundo dos chilenos que trabalhavam nas coisas consideradas vulgares pela classe acomodada, daí a valorização que o escritor fez da San Diego, porque compreendeu que nessa rua antiga do centro estava a vida de toda a cidade, de uma Santiago antiga prestes a morrer pela passagem do tempo. Andrés Sabella explica: “O contista não ignora que é ali, no meio dos humildes e dos angustiados da classe média, que se esquentava o caldo verdadeiro do Chile.”²¹

O menino precisa confirmar que esse passeio com a mãe não é produto de alguma viagem imaginária. Por isso, durante as tardes, ele se desespera pensando na

¹⁸ “China”, p. 75.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 76.

²¹ Andrés Sabella. Op. Cit., p. 27. A tradução do trecho citado é minha.

“China”, na rua movimentada do centro da cidade, que já não se chama San Diego; ele a rebatizara de “China”.

*Existía, claro está, otra China. La de las ilustraciones de los cuentos de Calleja, la de las aventuras de Pinocho. Pero ahora esa China no era importante*²².

Certo domingo pela manhã, ele tem uma discussão com a mãe e faz um plano para desforrar-se: voltar sozinho para sua “China”. Vai até o escritório, estuda o mapa da cidade pendurado ali e espera até que os pais saiam para que ele possa percorrer novamente sua “China”. Quando já está tudo pronto para ele partir, convida seu irmão caçula, Fernando: “¿Vamos a ‘China’?”²³ Os olhos de seu irmão brilham, acreditando que é um convite para brincar²⁴ de fazer viagens na escada ou de fantasiar-se de oriental. “Lo tomé cuidadosamente de la mano y nos dirigimos a la calle con que yo soñaba. (...) Ibamos a ‘China’, había que mostrarle el mundo, pero sobre todo era necesario cuidar de los niños pequeños. A medida que nos acercamos, mi corazón latió más aprisa. Reflexionaba que afortunadamente era domingo por la tarde. Había poco tránsito, y no se corría peligro al cruzar de una acera a otra.”²⁵

A emoção dos dois garotos por descobrir a “China” marca, segundo Andrés Sabella, “a primeira excursão para as surpresas da vida que interessavam a Donoso”²⁶. Foi justamente a viagem de regresso à cidade da infância o que inaugurou sua narrativa; essa cidade permanecia em sua memória como ancoradouro de sua existência.

Lo primero que me extrañó fue no ver letreros luminosos, ni azules, ni rojos, ni verdes. Había imaginado que en esta calle mágica era siempre de noche. Al continuar, observé que todas las tiendas habían cerrado. Ni tranvías amarillos corrían. Una terrible desolación me fue invadiendo. El sol era tibio, tiñendo casas y calle de un suave color de miel. Todo

²² “China”, p. 76.

²³ Ibidem, p. 77.

²⁴ O pesquisador chileno Ricardo Gutiérrez Mouat destaca que os personagens infantis de Donoso permitem a instância da brincadeira, do jogo, no texto narrativo. Eles são o sujeito do jogo, isto é, actantes de situações fora da realidade, em que o disfarce possibilita a liberação do sujeito das convenções sociais e culturais. Ver: Ricardo Gutiérrez Mouat. *José Donoso: Impostura e Impostación – La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, 1984, pp. 79, 119.

²⁵ “China”, p. 78.

²⁶ Andrés Sabella. Op. Cit., p. 27.

*era claro. Circulaba muy poca gente, éstas a paso lento y con las manos vacías, igual que nosotros*²⁷.

O irmão mais novo pergunta ao protagonista por que esse lugar é a “China”, o que tem de especial. O narrador-personagem começa a se desesperar, tem de dar a Fernando alguma emoção como a que ele viveu na noite em que passeou com sua mãe. Lembra-se então do misterioso “Costureiro Japonês” que o ajudaria a manter sua imagem de irmão mais velho e confiável na hora de escolher as aventuras. Chegam até a loja do costureiro, onde o cartaz desbotado dá mais emoção ao menino que quer impressionar o irmão mais novo, que ainda estava aprendendo a ler. Mas este, em vez de se impressionar com o cartaz e com a loja, comenta: “*Pero es feo...*”

*Las lágrimas estaban a punto de llenar mis ojos, si no sucedía algo importante, rápida, inmediatamente. ¿Pero qué podía suceder? En la calle casi desierta, hasta las tiendas habían tendido párpados sobre sus vitrinas. Hacía un calor lento y agradable... No seas tonto. Atravesemos para que veas - lo animé, más por ganar tiempo que por otra razón. En esos instantes odiaba a mi hermano, pues el fracaso total era cosa de segundos.*²⁸

Esperando por esse momento mágico, em que a reputação da exótica “China” está em jogo, os dois meninos ficam parados diante da cortina metálica do “Costureiro Japonês”. Até que um barulho, vindo do interior da loja, é o prenúncio desse momento sonhado. Eles, mais assustados do que emocionados, afastam-se da frente da loja e vêem como a portinha se abre lentamente. “*Salió un hombre pequeño y enjuto, amarillo, de ojos tirantes, que luego echó cerrojo a la puerta. Nos quedamos apretujados junto a un farol, mirándole fijamente el rostro. Pasó a lo largo y nos sonrió. Lo seguimos con la vista hasta que dobló por la calle próxima.*”²⁹ Esse é o instante em que a “China” revela um de seus habitantes mais misteriosos, um verdadeiro oriental em pleno centro de Santiago. Os garotos ficam emudecidos e atônitos, até que o pregão de um vendedor de algodão doce os tira do assombro, do sonho. O irmão mais velho já se dá por satisfeito porque conseguira mostrar-se ante o caçula; a reputação da “China” estava intacta. Para celebrar a experiência insólita, ele compra duas porções de algodão doce, mas Fernando continua ensimesmado. Voltam lentamente para casa, tentando regressar à dimensão habitual, mas a “China” tinha

²⁷ “China”, p. 78.

²⁸ Ibidem, p. 79.

²⁹ Ibidem, p. 80.

absorvido os pensamentos dos irmãos. Ninguém tinha reparado na ausência das crianças, era como se nunca tivessem saído de casa, por isso ninguém saberia que os dois tinham vivido a experiência mais emocionante dos seus curtos anos. Fernando, ao chegar a casa, pega o volume do “Pinóquio na China” e tenta soletrar o título cuidadosamente, para reviver quiçá sua própria experiência minutos atrás na “China” apresentada pelo irmão mais velho.

No entanto, os anos passam e a “China”, aos poucos, vai deixando de ser vista como uma experiência maravilhosa e se convertendo numa banal lembrança infantil. Já adolescente, o narrador confessou que, ao pensar na experiência, ele se lembrava do medo de fracassar que sentiu quando seu irmão tinha achado que sua “China” não tinha nada de especial. Esse medo do fracasso foi minando a fantasia que rodeava essa rua dos sonhos.

*Poco a poco comencé a olvidar, a sentir temor sin razones, temor de fracasar allí en alguna forma. Más tarde, cuando el mundo de Pinocho dejó de interesarme, nuestro profesor de box nos llevaba a un teatro en el interior de la calle: debíamos aprender a golpearlos no sólo con dureza, sino con técnica. Era la edad de los pantalones largos recién estrenados y de los primeros cigarrillos. Pero esta parte de la calle no era "China". Además, "China" estaba casi olvidada. Ahora era mucho más importante consultar en el "Diccionario Enciclopédico" de papá las palabras que en el colegio los grandes murmuraban entre risas.*³⁰

O tempo segue seu curso, esmagando lembranças, e o narrador-personagem já universitário só volta para essa rua para cortar o cabelo, pois aprendeu que há certa importância em cuidar da aparência. Todo o universo infantil que ele acreditava ser eterno tinha sumido no vaivém do tempo, segundo o qual olhar o passado não adiantava grande coisa³¹, o importante é mirar o presente e o futuro. O importante dessa antiga rua é, assim, o que ela pode oferecer: lojas de produtos variados, sacolões

³⁰ “China”, 81.

³¹ Para Ricardo Gutiérrez Mouat, o narrador tenta inutilmente reviver essa experiência efêmera da infância, mas acaba percebendo que tinha esquecido completamente essa vivência maravilhosa que surpreendera e marcara até seu irmão pequeno. A lembrança recobra algum sentido quando o narrador recorda, por meio das palavras do irmão, que ele tinha inventado uma “China”. A memória do irmão lhe permite ter acesso à lembrança do “ser criança”. Ver: Ricardo Gutiérrez Mouat. Op. Cit., p. 84. A importância da recordação radica no elo entre o infante e o adulto, pois as lembranças permitem atualizar uma forma de ver e viver a vida, como ocorre quando o narrador logra recordar que, quando era menino, qualquer motivo aparentemente banal se revestia de um traje maravilhoso. O triunfo do narrador-personagem está em que a “China”, embora tenha se apagado de sua memória, viveu todo esse tempo na memória de Fernando, que se admirou com a rua apresentada pelo irmão mais velho.

de frutas e verduras, mas principalmente muitos sebos, a especialidade da rua e o estímulo para atrair o protagonista, para ajudá-lo a enriquecer sua biblioteca e seus conhecimentos. Interessam-lhe apenas os livros empoeirados, verdadeiros tesouros por descobrir. A sua “China” tinha desaparecido por completo. “*No recuerdo haber mirado, ni una sola vez en toda esta época, el letrero del ‘Zurcidor Japonés’.*”³²

O tempo levou o Donoso adulto para fora do país natal por muitos anos. E, ao regressar, já desconhecendo grande parte de seu mundo santiaguino, perguntou a seu irmão caçula – que era agora um universitário – onde se podia adquirir um livro que o interessava particularmente e não se encontrava em nenhum lugar. “*Sonriendo, Fernando me respondió: En ‘China’.*”³³ E o Donoso adulto confessou: “*...Y yo no comprendí.*”³⁴

O tempo tinha acabado com a “China” de sua infância, com a visão de mundo do menino que ficou maravilhado com o exotismo da Rua San Diego. O crescimento, a mudança de interesses e o avanço da idade fizeram com que o menino que se encantara com a rua e a transformara em sua “China” também não existisse mais. Ele, o descobridor da “China”, era agora um adulto que esquecera de sua descoberta, a qual vivia apenas na memória de seu irmão Fernando. Esse era o grande triunfo do irmão caçula: guardar por mais tempo a lembrança do maravilhoso mundo chamado “China”.

O crítico Andrés Sabella explica que “Donoso criança atravessa [a San Diego] sonâmbulo e ansioso, considerando-a uma ‘rua mágica’, driblando poças d’água, maravilhando-se com o nome das lojas. (...) Ir à “China” se converte naturalmente na obsessão pura do rapaz. Um dia a rua extraordinária se desfaz no tédio de um domingo e depois é esquecida. Surgem rotas mais largas, mais sugestivas, mais perigosas. Surgem novas ruas, novas ‘Chinas’”.³⁵

O conto “China” é uma homenagem ao passado, à Santiago de ontem, que possuía uma magia envolvente. Ao mesmo tempo, é uma homenagem à vida das ruas, pois, apesar do berço privilegiado do escritor, ele se considerava um “menino da rua”. “Antes a calçada era como a extensão de uma casa. Até os que somos mais ou menos de uma burguesia bem assentada brincávamos na rua antes de crescer; namorávamos

³² “China”, p. 81.

³³ Ibidem, p. 82.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Andrés Sabella. Op. Cit., p. 27.

na rua com a menina da frente. Aos 5 ou 10 anos as meninas brincavam de amarelinha e nós as olhávamos, lhes dizíamos coisas. Tudo isso já não existe.”³⁶ Era a Santiago que tinha alma, segundo o próprio escritor, que via nesse passado a efervescência da cidade. Efervescência que desapareceu juntamente com a alma santiaguina.

A alma de Santiago era o convívio das diferentes classes sociais, que interagiam e se misturavam³⁷. Mas, para Donoso, com o progresso foi sendo destruída a memória histórica da cidade e, com ela, seu espaço para aventuras mágicas: “[Em Santiago já] não existe um cantinho para o mistério, já não se vê uma coisa amiga.”³⁸ Santiago foi perdendo os laços com as experiências felizes do passado, assim como o próprio Donoso perdeu o vínculo com sua “China”. Os habitantes de Santiago, lamenta o escritor, não foram capazes de conservar as lembranças³⁹.

A Cidade Recuperada: “Una Señora”

Se no conto “China” Donoso relaciona a descoberta da rua mágica com a guia materna e familiar, no conto “Una Señora”⁴⁰ o escritor vincula a cidade à mulher, ao mistério que ela provoca – um reflexo do mistério perdido de Santiago.

Durante uma viagem num bonde, o personagem vivencia a epifania do contato com o *outro*, com uma mulher desconhecida, que resulta numa experiência de estranhamento em que o desconhecido se torna familiar. Mas tanto a viagem quanto a descoberta do feminino na cidade se tornariam apenas uma vaga lembrança para o narrador, que vai construindo o relato fragmentariamente, segundo as imagens que lhe

³⁶ José Donoso. “Santiago: en busca del alma perdida” (entrevista). Em: Revista Región Metropolitana, n.º 1, Santiago, 1994, p. 22.

³⁷ Ibidem, p. 21.

³⁸ Ibidem, p. 22.

³⁹ José Donoso. “Santiago: en busca del alma perdida” (entrevista). Em: Revista Región Metropolitana, n.º 1, Santiago, 1994, p. 22. Em 14 de setembro de 1990, Donoso recebeu a “Medalla Ciudad de Santiago”, outorgada pela prefeitura em reconhecimento a seu trabalho como criador ficcional. Nessa ocasião, Donoso manifestou sua decepção pelas mudanças da cidade, pelo fato de o santiaguino não se aceitar como é, de pretender ser diferente, e pela perda da autenticidade que a cidade possuía. “Ao caminhar pela Santiago de hoje, ela me resulta uma cidade desconhecida que luto por descobrir utilizando a nostalgia. Tem sido para mim tão querida, tão dolorosa, tão odiada!” Ver: “Medalla ‘Ciudad de Santiago’ a José Donoso y Nicanor Parra”. Em: Chañarcillo, Copiapó, 15 de setembro de 1994, p. 2. Donoso ainda adverte: “Em Santiago fomos perdendo os marcos materiais da memória: aos setenta anos nós vagamos quase cegos pelas ruas cujos pavimentos conhecíamos demais. A Praça de Armas já não é o coração de Santiago, não bate com vida como antes, e sim descansa com fadiga, como algumas desoladas praças em cidadezinhas dos EUA, e a gente tem a sensação de que esta cidade está tentando desesperadamente ser algo que não é.” Ver: “De Santiago, para Donoso y Parra”. Em: La Nación, Santiago, 15 de setembro de 1994, p. 76. A tradução dos trechos citados é minha.

⁴⁰ Conto escrito em 1955 e publicado em 1965 no livro *Veraneo y Otros cuentos*, de José Donoso, pela editora Zig Zag.

vêm à memória, superpondo umas às outras para tentar organizar em seu pensamento o que realmente viveu naquela tarde de ócio em que se encontrava. *“No recuerdo con certeza cuándo fue la primera vez que me di cuenta de su existencia. Pero si no me equivoco, fue cierta tarde de invierno en un tranvía que atravesaba un barrio popular.”*⁴¹

O tédio dá início a essa experiência citadina, que conduz pelo caminho do inesperado o narrador-personagem ansioso por conhecer Santiago, pois ele, que inevitavelmente relacionamos com um Donoso viajante, amante das ruas da cidade, sabe que esta guarda segredos que o habitante tem de descobrir. *“Cuando me aburro de mi pieza y de mis conversaciones habituales, suelo tomar algún tranvía, cuyo recorrido desconozca y pasear así por la ciudad.”*⁴² O tédio se transforma assim numa experiência de percepção do mistério citadino, que impele o sujeito a contemplar algum ponto da cidade em busca de alguma revelação, que existiria apenas para ele. O narrador-personagem atende ao chamado e se deixa levar pelos desígnios da cidade: toma o bonde, observa os passageiros, observa as ruas, observa a vida que a cidade lhe deixa ver, até que se produz a revelação iluminadora e o sujeito sofre um transtorno em sua cotidianidade, em seu mundo.

A cidade lhe reservou o contato único com uma senhora. Ela se sentou junto dele no bonde, quase vazio, naquela viagem realizada para trocar o tédio da casa pela emoção e o chamado das ruas. Ele, porém, não conseguia lembrar em que parte do trajeto ela se sentou a seu lado. Naquele instante da viagem, a sensação de *déjà vu* e, ao mesmo tempo, de tudo não passar de uma ilusão se traduz nessa impossibilidade de ter os momentos vividos nítidos na memória; o narrador volta a ter uma sensação de que tudo não passou de um sonho, mas a aura dos transeuntes nas ruas, nas lojas, no ambiente, no bairro popular e, especialmente, da senhora sentada a seu lado continua viva em sua frágil memória.

No recuerdo el momento exacto en que ella se sentó a mi lado. Pero cuando el tranvía hizo alto en una esquina, me invadió aquella sensación tan corriente y, sin embargo, misteriosa, que cuanto veía, el momento justo y sin importancia como era, lo había vivido antes, o tal vez soñado. La escena me pareció la reproducción exacta de otra que me fuese conocida: delante de mí, un cuello rollizo vertía sus pliegues sobre una camisa deshilachada; tres o cuatro personas dispersas ocupaban los asientos del tranvía; en la esquina había una

⁴¹ José Donoso. “Una Señora”. Em: *Veraneo y Otros Cuentos*. 2ª ed. Santiago: Zig Zag, 1985, p. 51.

⁴² “Una Señora”, p. 51.

*botica de barrio con su letrero luminoso, y un carabinero bostezó junto al buzón rojo, en la oscuridad que cayó en pocos minutos. Además, vi una rodilla cubierta por un impermeable verde junto a mi rodilla.*⁴³

A parada do bonde provoca a experiência de percepção do narrador, que congela as imagens dos poucos passageiros que ali se encontram, dos pedestres nas ruas, das lojas, do cansaço do policial. É o momento em que o já-visto toma conta de sua experiência de viajante citadino, que costumava olhar a cidade e seus diversos habitantes para apreendê-la e descobrir nessa diversidade de mundos, de seres, os outros que o estimulavam para especular sobre eles e suas vidas. Nesse desejo de descobrir o outro, o ser desconhecido que cruza o caminho do narrador, é que ele percebe um joelho alheio roçando seu corpo. Esse contato com o outro, em vez de provocar o fenômeno de estranhamento, causa nele uma sensação de familiaridade com o incógnito, como se o desconhecido na verdade fosse reconhecido no ato do contato sensorial, tanto que o narrador confessa: “*Conocía la sensación, y más que turbarme me agradaba. Así, no me molesté en indagar dentro de mi mente dónde y cómo sucediera todo esto antes.*”⁴⁴

O ignoto se torna parte de uma gnose de experiência citadina, levando o sujeito a um descobrimento de si mesmo, ao compreender que cidade e habitantes estavam unidos pelo mesmo vínculo: a necessidade de compartilhar um espaço único para o benefício de todos. Embora, na prática, essa integração dos citadinos e da cidade em seu conto seja uma ilusão, Donoso consegue que o protagonista de “Una señora” transite pelos caminhos do inesperado para vencer a solidão da *alteridade*⁴⁵. Ele supera as barreiras das diferenças para atingir, nos súbitos encontros com sua

⁴³ “Una Señora”, p. 51.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ A *alteridade* (ou *outridade*) é um sentimento de estranheza em que o indivíduo se dá conta de sua solidão, desde que se assume como ser único, diferente dos demais. Se primordialmente o homem sentia o vínculo com a tribo, ele não sentia solidão, pois sabia que pertencia a um grupo social homogêneo, pertencia a alguém. Mas, com o advento da noção de indivíduo, em oposição ao grupo, a solidão se faz inevitável, porque o ser já não conta com ninguém para ajudá-lo, sabe que só tem a si mesmo. Isso também provoca uma sensação de medo dos outros, dos dessemelhantes; ele se sente ameaçado pelos outros, tomando sempre uma atitude de defesa, para não ser eliminado por essa diferença, por essa *alteridade*. Octavio Paz medita sobre o fenômeno de *alteridade* em algumas de suas obras, como em *Itinerario*, em que traz a lembrança de quando era uma criança. Ao sentir-se abandonado por sua família, chorou e percebeu seu próprio choro em meio à indiferença que o rodeava. Foi então que tomou consciência de si mesmo: “Ele é o único que escuta seu pranto. Extraviou-se num mundo que é, ao mesmo tempo, familiar e remoto, íntimo e indiferente (...), escutar-se chorar em meio à surdez.” O indivíduo se separou dos demais e se assumiu como “carência e busca”. Ver: Octavio Paz. *Itinerario*. México: F.C.E., 1993, p. 36. A tradução do trecho citado é minha.

senhora secreta, a expansão de si mesmo e compreender nesse outro sua própria essência: um cidadão em busca de anular a solidão primordial das sociedades urbanas.

Por isso, para o narrador-personagem as experiências com os desconhecidos não o abalam nem o incomodam, ele está acostumado a topar com pessoas com as quais nunca terá nenhum tipo de relacionamento, mas mesmo assim se interessa em descobri-las⁴⁶. “[Limitei-me a] *volver la mirada para ver lo que seguía de esa rodilla cubierta con un impermeable verde. Era una señora. Una de esas señoras cincuentonas, de las que hay por miles en esta ciudad: ni hermosa ni fea, ni pobre ni rica.*”⁴⁷

A senhora não chama muito a atenção. Possui, segundo ele, uma “beleza banal” e seu traço mais distintivo são suas sobrancelhas, que se juntam mais do que o normal sobre o arco do nariz. É a lembrança que tem dela, mas é uma lembrança que foi sendo construída aos poucos, como assinala o narrador: “*Hago esta descripción a la luz de los ecos posteriores, porque fue poco lo que de la señora observé entonces.*”⁴⁸ Daquela viagem no bonde ele se lembra apenas de sua figura coberta pela capa verde. Era a hora do fechamento do comércio nesse bairro popular aonde o acaso o levava; a hora do regresso a casa, da secreta felicidade dos que voltam a seus lares, das luzes acesas; a hora que se faz sentir na correria, no alívio de mais uma jornada cumprida. Entretido nessas visões do dia-a-dia, nem repara quando sua companheira de assento desce e só volta a pensar nela na noite seguinte, na tranquilidade do regresso a seu próprio lar, localizado num bairro “*muy distinto a aquel por donde me llevara el tranvía la tarde anterior.*”⁴⁹ Está voltando a pé de um encontro com seus amigos quando divisa, não muito longe, a figura da senhora. Não tem dúvidas de que é ela que cruza novamente seu caminho. A cidade o estava preparando para um reencontro com o desconhecido, cada vez mais familiar.

⁴⁶ Para o pesquisador mexicano Ociel Flores, o primeiro passo para vencer o fenômeno da *alteridade* é reconhecer o semelhante, que ao mesmo tempo é, contraditoriamente, diferente; é olhar sua diferença e aceitá-la, num ato de generosidade e amor ao próximo – ato que permitirá transformar os homens em seres universais, capazes de ir além das diferenças para lograr a comunicação entre os semelhantes, mas cada um respeitando sua razão, sua individualidade, que não se oporá à do outro, pois a aceitação dessas diferenças permitirá a concórdia dentro das relações humanas. Cfr. Ociel Flores. “Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía”. Em: Razón y Palabra, n.º 15, Ano 4, México, agosto-outubro de 1999.

⁴⁷ “Una Señora”, p. 52.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

*Cuando pasó bajo un farol reconocí inmediatamente su impermeable verde. Hay miles de impermeables verdes en esta ciudad, sin embargo no dudé de que se trataba del suyo, recordándola a pesar de haberla visto sólo unos segundos en que nada de ella me impresionó. Crucé a la otra acera. Esa noche me dormí sin pensar en la figura que se alejaba bajo los árboles por la calle solitaria*⁵⁰.

Dois dias depois, no centro da cidade, entre milhares de pessoas que transitam pelas ruas olhando vitrines, saindo dos escritórios, fazendo trâmites justo ao meio-dia, quando vão mais agitadas, feitas um bloco de carne e osso, o narrador consegue identificá-la no meio de toda essa massa humana, embora não esteja vestida como das outras duas vezes. Ele não entende como consegue reconhecê-la entre tanta gente, como cada vez sua figura se torna mais nítida, mais familiar, no meio de caras tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão iguais. *“Me cruzó una ligera extrañeza de por qué su identidad no se había borrado de mi mente, confundiéndola con el resto de los habitantes de la ciudad.”*⁵¹

Daí em diante a senhora aparece freqüentemente em seu caminho. O narrador chega até a cogitar a possibilidade de que ela o esteja perseguindo, mas logo se dá conta de que na verdade a senhora, em todo esse tempo, não tinha reparado em sua presença; era apenas ele que a distinguia entre todos os desconhecidos da cidade. *“Me gustaba percibir su identidad entre tanto rostro desconocido. Me sentaba en un parque y ella lo cruzaba llevando un bolsón con verduras. Me detenía a comprar cigarrillos, y estaba ella pagando los suyos. Iba al cine, y allí estaba la señora, dos butacas más allá. No me miraba, pero yo me entretenía observándola.”*⁵² Graças a esses variados encontros com a senhora, ele acaba construindo seu perfil. Ela fuma, faz a feira, vai ao cinema e usa um anel grande, embora vulgar, mas isso o encanta cada vez mais. Pois ela é uma representante típica da classe média cidadina que ainda desfruta dos prazeres da vida e ele se sente diferente dessa classe, por isso tenta descobrir mais ainda sobre esse mundo.

Aos poucos ele começa a procurá-la, pois os dias só parecem perfeitos quando ele a encontra em alguma parte da cidade. É então que começa a especular sobre a senhora e sua vida; passa o dia todo imaginando o que ela estará fazendo e onde a encontrará. Até nas atividades que mais lhe agradam, como ler, é surpreendido pelo arrebatamento de especular sobre essa mulher misteriosa. *“La colocaba en situaciones*

⁵⁰ “Una Señora”, pp. 52-53.

⁵¹ Ibidem, p. 53.

⁵² Ibidem.

*imaginarias, en medio de objetos que yo desconocía. Principié a reunir datos acerca de su persona, todos carentes de importancia y significación. Le gustaba el color verde. Fumaba sólo cierta clase de cigarrillos. Ella hacía las compras para las comidas de su casa.”*⁵³ Assim o narrador vai tecendo as redes da personalidade da senhora. É como se, em cada elucubração nova que realiza, ele a conhecesse mais, mesmo sem trocar uma única palavra com ela. Portanto, ele se transforma num narrador conjectural, que se interroga constantemente sobre o sujeito-objeto de fascínio. É o tipo de narrador de que gostava Donoso, que não duvidava em assumir esse papel de contador de histórias⁵⁴.

A senhora torna-se objeto de obsessão do narrador-personagem. Ele até sai de sua casa apenas para encontrá-la e quando isso não ocorre, volta derrotado, de mau humor e apático. A mulher se converte na condutora de seus passos no dia-a-dia. Ela e a cidade se mimetizam para seduzi-lo. Embora a senhora nem sequer saiba de sua existência, Santiago se disfarça, para atrair-lhe o olhar e o sentimento. É assim que Santiago, camuflada de uma mulher de cinquenta anos, de uma pessoa comum, consegue capturar a atenção do rapaz para vinculá-lo ao mundo citadino e ao jogo do inesperado, pois para a cidade as serendipidades estão logo ali, na esquina.

Numa dessas serendipidades preparadas pela cidade, o rapaz, antes de voltar para casa, fica sentado num banco de praça de um bairro popular. Ao observar detidamente a praça, percebe uma outra face da cidade, a feiúra que ela também possuía, refletida paradoxalmente num lugar construído para ser um ponto de encontro, de recreação e de deleite dentro da cidade.

[Era una plaza] *Pequeña y nueva, parecía un accidente en ese barrio utilitario, ni próspero ni miserable. Los árboles eran raquíticos, como si se hubieran negado a crecer, ofendidos al ser plantados en terreno tan pobre, en un sector tan opaco y anodino. En una esquina, una fuente de soda aclaraba las figuras de tres muchachos que charlaban en medio del charco de luz. Dentro de una pileta seca, que al parecer nunca se terminó de construir, había ladrillos trizados, cáscaras de fruta, papeles. Las parejas apenas conversaban en los*

⁵³ “Una Señora”, p. 53.

⁵⁴ Na novela *Taratuta* (Madrid: Mondadori, 1989), Donoso – que, aliás, volta a assumir-se como narrador – desenvolve esse caráter conjectural e investigativo que enriquece a obra, ao convidar o leitor a construir com o narrador uma ficção. “O narrador é um narrador que se interroga, que contradiz a si mesmo, que aceita não ter a razão, que aceita estar equivocado. Ele é conjectural.” Ver: Carlos Olivárez. “Conversando con José Donoso”. Em: *La Época* (suplemento “Literatura y Libros”), Santiago, 8 de abril de 1990, pp. 1-2. A tradução do trecho citado é minha.

*bancos, como si la fealdad de la plaza no propiciara mayor intimidad.*⁵⁵

Na praça, o rapaz vê novamente a senhora passar na sua frente. Ela não vai sozinha, está acompanhada por alguma amiga. “*Al pasar frente a mí, oí que la señora decía con tono acongojado: ‘Imposible!’ La otra mujer pasó el brazo en torno a los hombros de la señora para consolarla.*”⁵⁶ A aflição da mulher causa desespero no jovem, que em seguida começa a caminhar com a esperança de alcançá-las e averiguar o que teria acontecido de ruim com “sua” senhora. Mas a caminhada é inútil, pois as duas se perdem entre os pedestres. A obsessão pela senhora se converte em preocupação; ele sabe que alguma coisa muito errada está acontecendo com ela e é mister encontrá-la e indagar o que é. Tenta buscá-la novamente, em vão: a cidade a sugara sem deixar rastros. Ele abandona todos os seus afazeres para procurá-la pelas ruas, porque já não tem mais condição de pensar em outra coisa, a não ser em como está a senhora.

*Necesitaba verla pasar, nada más, para saber si el dolor de aquella tarde en la plaza continuaba. Frecuenté los sitios en que soliera divisarla, pensando detener a algunas personas que se me antojaban sus parientes o amigos para preguntarles por la señora. Pero no hubiera sabido por quién preguntar y los dejaba seguir. No la vi en toda esa semana.*⁵⁷

Ele até inventa uma doença para poder seguir pensando nela, imaginando que se ficar em casa, no momento em que sair se encontrará, inesperadamente, com ela. Após dois dias sai de casa, pega bondes, vai ao cinema e até a um circo para ver se a encontra. Tudo em vão. Já está perdendo a esperança, passara um bom tempo sem vê-la, quando certo dia se detém numa rua para amarrar o tênis. É então que a vê na calçada da frente. Ela está sorridente, contente, leva um ramo de flores; é a primavera que está começando, o que ela deixa evidente com sua alegria. No entanto, por mais que ele tente alcançá-la, ela novamente se perde entre as pessoas da rua, entre a confusão da cidade.

O rapaz tinha estado praticamente todo o inverno pensando na senhora, tentando encontrá-la nas ruas, nos lugares que já lhes eram comuns, e em novos

⁵⁵ “Una Señora”, p. 54.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, p. 54-55.

lugares por onde nunca antes tinha andado, mas a partir da última vez que a vê ela começa a desvanecer-se de sua mente. Ele retoma sua vida, frequenta os amigos, volta a passear pela cidade como antes, sem vínculos, sem rotas fixas, sem lugares definidos. Mas isso não significa que a tenha esquecido. *“Su presencia, más bien, parecía haberse fundido con el resto de las personas que habitan la ciudad.”*⁵⁸

No entanto, certo domingo ele acorda com a sensação de que ela está morrendo, é uma certeza praticamente absoluta de que já não poderá encontrá-la deambulando pela cidade. Sai de casa e observa as imagens que o rodeiam enquanto caminha por seu bairro. *“En un balcón una anciana tomaba el sol con sus rodillas cubiertas por un chal peludo. Una muchacha, en un prado, pintaba de rojo los muebles del jardín, alistándolos para el verano. Había poca gente, y los objetos y los ruidos se dibujaban con precisión en el aire nítido. Pero en alguna parte de la misma ciudad por la que yo caminaba, la señora iba a morir.”*⁵⁹

Regressa sem muita esperança de que a morte a deixe livre. O dia vai acabando, como a vida de sua senhora. A tarde está morrendo, como anuncia uma série de sons. Em algum momento, entre o fim da tarde e o começo da noite, quando por alguns instantes o silêncio reina na cidade, o rapaz sente que ela partiu. *“Cesaron todos los ruidos al mismo tiempo y se abrió un pozo de silencio en la tarde apacible. (...) En un barrio desconocido, la señora había muerto.”*⁶⁰

Pela última vez, especula sobre ela. Estará sendo visitada por um desfile de amigos, parentes, curiosos, seres entristecidos por sua partida? Terá alguns círios, uma luz tênue para não incomodar as lágrimas dos que choram por ela? Ele vê a cena nitidamente em sua imaginação. Fica olhando para a senhora, que jaz morta em sua casa, enquanto é velada pelos que verdadeiramente a conheciam. Ele dorme e se apagam todos os pensamentos sobre a senhora. De manhã, ao acordar, vê no jornal que os familiares de dona Ester de Arancibia anunciavam sua morte, o local e a hora de seu funeral. Ele até se questiona se seria realmente ela, mas conclui que sim, dona Ester era sua senhora.

Asistí al cementerio, siguiendo el cortejo lentamente por las avenidas largas, entre personas silenciosas que conocían los rasgos y la voz de la mujer por quien sentían dolor. Después

⁵⁸ “Una Señora” p.55.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, p. 56.

*caminé un rato bajo los árboles oscuros, porque esa tarde
asoleada me trajo una tranquilidad especial.*⁶¹

A senhora se extingue lentamente de sua memória. Mas alguma parte dela ainda fica em sua lembrança, pois persiste uma sensação de que seria possível voltar a encontrá-la em qualquer esquina da cidade, embora esteja ciente de que essa sensação é absurda, pois ele mesmo viu que estava sendo enterrada naquela tarde de segunda-feira. Contudo, sobrevém às vezes essa sensação de que voltará a sentir esse *déjà vu*, de que ela tornará a aparecer, já que a cidade, assim como a pusera em seu caminho e um dia decidira afastá-la dele, bem que poderia recriar, de alguma forma, sua imagem em alguma rua, em alguma praça, em algum bonde. *“En esas ocasiones se me ocurre que voy a ver pasar a la señora, cejijunta y de impermeable verde. Pero me da un poco de risa, porque yo mismo vi depositar su ataúd en el nicho, en una pared con centenares de nichos iguales.”*⁶²

Apesar da certeza da morte, o fascínio criado pela cidade o provoca para que ele imagine que a senhora de capa verde ainda pode aparecer a qualquer momento, em qualquer parte. Mas a morte o faz perceber que a senhora, antes distinguida entre as demais pessoas estranhas, se tornou indistinguível entre centenas de nichos iguais. É nessa igualdade que ele perde o vínculo com sua senhora, pois o que o mantinha ligado a ela era o reconhecimento, era descobri-la entre milhares de pessoas nas ruas do centro e captar sua imagem entre tantas outras, apenas sua imagem.

Para José Donoso, o ritual de apreender a cidade – desvendando seus habitantes e seus lugares secretos, históricos e míticos – é um modo de descobrir a si mesmo, como lhe aconteceu com o fenômeno da escrita, que produziu, segundo ele, uma forma de autoconhecimento. “É uma forma de buscar a si próprio. Uma pessoa que escreve raramente o faz para publicar uma idéia, uma visão. É o contrário. Busca uma alternativa para encontrar-se.” Assim como o cidadão que percorria os lugares estranhos para descobrir na diferença o semelhante. A literatura para Donoso é justamente uma viagem a “terras estranhas”, “para dentro de si mesmo”⁶³. E esse

⁶¹ “Una señora”, p. 56.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ana María Sanhueza. “José Donoso: ‘En mis libros lo ficciono casi todo’”. Em: La Nación, Santiago, 15 de maio de 1995, p. 17.

reconhecimento próprio, através da escrita e da apreensão da cidade, se reflete nos laços fundamentais que permitem a restauração da memória.

Donoso, contador de contos, confessou que a preocupação com a memória sempre esteve em sua obra. Ele sentia que havia uma dívida em relação à memória: “Uma das grandes falhas do mundo atual é como se tende a anular a memória, como ela é desprezada em função do moderno. Esta sensação de que a memória é um reservatório eu tive desde criança: senti que escrever era resgatar, reatualizar, dar prosseguimento a coisas que pareciam esquecidas.”⁶⁴ Por isso, ele sentiu atração especialmente pelas *velhas*, que desde seu primeiro romance, *Coronación* (1957), tiveram um papel de destaque em sua narrativa.

Embora no conto “Una Señora” a mulher seja retratada como uma “cinquentona”, o jovem se sente inexplicavelmente atraído por essa dona de casa de capa verde, refletindo já o interesse do escritor por pessoas de idade avançada. O que também podemos perceber em relação às de pouca idade. No conto “China”, Donoso faz uma viagem até a própria infância, quando vivia perto do centro, da Rua San Diego, para resgatar essa memória anterior a suas percepções de homem adulto.

O autor utilizava constantemente dados autobiográficos para criar seus mundos ficcionais, pois acreditava que ficcionalizando certas passagens de sua vida conseguia participar mais cabalmente da obra de arte, envolvendo-se real, ficcional e metafictionalmente no momento de elaborar uma história. Por esse motivo, em seus contos o foco narrativo está direcionado para a experiência do narrador, pois é ele que nos apresenta seu mundo possível, e nós – como leitores – nos deixamos conduzir pelos caminhos que percorre o seu narrador-personagem, que se deixa entrever como ele mesmo, como a parte dele que ficcionaliza (e brinca com) os estados da existência. Desse modo, Donoso pertence, como escritor, ao mundo real e concreto; como narrador-personagem, ao mundo ficcional; e como filósofo cidadão e literário, ao mundo metafictional, que é capaz de revelar-nos que a realidade é o espelho da ficção⁶⁵. Como em seu romance *Donde van a morir los elefantes*, que aborda justamente a problemática do escritor frente ao acadêmico, refletindo exatamente a

⁶⁴ Angélica Rivera. “Donoso, eternamente joven”. Em: Las Últimas Noticias (seção de Cultura), Santiago, 30 de outubro de 1995, p. 43.

⁶⁵ Donoso afirma: “Acredito que é uma forma de ver as coisas; é como minha atitude frente à realidade. Ver continuamente a inversão da realidade é a essência própria da ironia, e para mim é difícil conceber a literatura sem ironia. Neste caso, a forma da inversão.” Ver: Roberto Brodski. “José Donoso: Un escritor en carne viva”. Em: Hoy, Santiago, semana de 14 a 20 de maio de 1990, p. 27. A tradução do trecho citado é minha.

condição de Donoso, que ganhava seu sustento como professor universitário. No romance, o personagem anseia escrever a grande obra que o coloque no pináculo das letras, mas para isso é necessário receber um salário para sustentar-se. Por esse motivo, trabalha como professor de literatura numa universidade do interior de Estados Unidos. O personagem, como pesquisador, perde-se entre teorias que pouco aportam à claridade das obras e, como escritor, não logra realizar seu trabalho; consegue apenas apaixonar-se por Ruby, uma mulher gorda que lhe apresenta um mundo novo. O crítico Milton Aguilar comenta a respeito desse romance: “Pelas piscadelas e marcas textuais que faz o autor, e também pela epígrafe de Faulkner no início do romance, *Donde van a morir los elefantes* é a vida secreta do autor⁶⁶, seu gêmeo obscuro, só assim é possível pretender esclarecer aqueles traços autobiográficos. (...) Donoso era um descobridor que se empenhava em revelar aspectos desconhecidos da existência e, por isso, tentando advertir o leitor, disse: ‘As coisas são muitos mais complicadas do que você acredita.’”⁶⁷

Talvez fosse em consequência desse desejo de descobrir, de revelar o desconhecido, que o escritor se sentisse atraído pela diferença, como no caso das mulheres mais velhas que ele⁶⁸. No conto “Una Señora”, Donoso traduziu essa atração, mas também a atração que a própria cidade exercia nele, pois para o autor a cidade possuía uma alma que era necessário descobrir, era preciso mergulhar e aprofundar-se nela. Daí que o rapaz do conto veja a cidade também como essa senhora de capa verde; ele sente atração pela mulher mais velha e pela cidade, e ambas o levam a descobrir lugares citadinos ocultos, como os bairros proletários, que

⁶⁶ A epígrafe de Faulkner é: “*A novel is a writer’s secret life, the dark twin of a man.*” Em: José Donoso. *Donde van a morir los elefantes*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1995, p. 11. Essa epígrafe representa o diálogo do autor com o escritor norte-americano, mas também é a integração que Donoso faz de uma voz alheia, externa, para mostrar que a obra literária é uma fusão com várias outras vozes, tanto as que o autor escutou do mundo real concreto e incorporou ao texto quanto as que ele importou de obras literárias anteriores, criando um concerto de vozes reais e ficcionais nesse afã por mostrar que os limites entre o real e a ficção são sempre imprecisos. Ver: Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barrial, 1986, pp. 223-224.

⁶⁷ Milton Aguilar. “Donde van a morir los elefantes”. Em: Las Últimas Noticias, Santiago, 7 de maio de 1995, p. 14.

⁶⁸ Segundo o crítico Antonio Landauro, Donoso deixou entrever em sua narrativa seu dilema terreno, constituído pela velhice, o deterioramento físico e psíquico, a perda das faculdades, o efêmero da vida e a proximidade da morte, o retorno da noite inorgânica, assim como o passo inevitável para a dissolução, para o não-ser. Por isso, Donoso confessa: “Penso nessas coisas. E as detesto. Assustam-me e tento lidar com elas no que escrevo. Assim logro tirá-las de dentro de mim por um tempo.” Antonio Landauro. “Autorretrato de Donoso”. Em: El Mercurio (seção Actividad Cultural), Santiago, 7 de dezembro de 1997, p. C11. A tradução do trecho citado é minha.

antes de seu contato com o estranho, com o outro, ele pode ter visto, mas não observado atentamente, como faz ao procurar sua senhora.

A curiosidade de Donoso pelo estranho, pelo diferente, o levou a perseguir o objeto-sujeito de seu fascínio – tal como o protagonista do conto “Una Señora” – no momento em que estava descobrindo o novo tópico de seu romance *Donde van a morir los elefantes*: as mulheres gordas. Certo dia de 1994, estando em Washington, percebeu que existiam muitas gordas. Donoso confidenciou: “Passavam montanhas de gordas e eu as seguia pela rua e as ia observando, mas nunca conheci nenhuma.” Para ele não ficava muito claro se as seguia por curiosidade literária ou se tinha realmente uma certa atração por essas mulheres diferentes: “Não sei se [meu interesse] era puramente literário. A gente nunca sabe.”⁶⁹

José “Pepe” Donoso realizou em sua narrativa o contato entre seres diferentes. O cruzamento deles era seu propósito para mostrar as diversas realidades existentes na sociedade e a luta de cada uma delas pela sobrevivência. No caso do conto ‘Una Señora’, o rapaz de classe alta se sente atraído por essa senhora de classe média; média em seu hábitat e média em sua idade. Essa diferença de casta e de idade o estimula a encantar-se com ela e a querer descobri-la, até que esse desejo se apague com sua morte e ele volte a ser o que era: um cidadão curioso sem rumo fixo.

Para o crítico Mario Espinosa, Donoso se interessou pelas diferenças que pareciam mínimas, que os personagens acreditavam poder vencer – como as diferenças educacionais, sociais, políticas e religiosas –, por estar ciente de que a falta de tolerância entre os seres quanto a suas diferenças acaba estragando um relacionamento perfilado na ficção como duradouro. Assim, a narrativa donosiana apresenta diversas vidas que se cruzam graças a um motivo qualquer, muitas vezes banal – como a viagem num bonde e sua parada numa esquina. Essas vidas vão sendo desenvolvidas como uma luta pela existência, pois a visão de mundo do autor deixa entrever que a sociedade não permite a permanência de muitas realidades diferentes; de certa forma, a diferença sempre acaba sendo minada pela ilusão da igualdade.

Essa disputa pela sobrevivência, pelo espaço, de duas classes sociais diferentes é retratada cabalmente no romance *Coronación*. Assinalou seu autor: “É como um mosaico com peças de duas cores: uma é a classe decadente, à qual ainda lhe resta

⁶⁹ Andrea Alonso. “José Donoso: Conjeturas sobre la memoria de un escritor”. Em: El Sur, Concepción, 3 de setembro de 1995, p. 7.

dinheiro, mas não sabe o que fazer com ele nem com seu aristocrático refinamento; a outra cor, a parte baixa do povo, que quer subir, tem a força para fazê-lo, mas não sabe como.”⁷⁰ Ambas as classes se assemelham na falta de conhecimento de si mesmas, na falta de maturidade para se conduzir na vida; e se igualam na ausência de sentido de suas existências e na impossibilidade de coabitação na cidade. Donoso sentia o interesse de descobrir a vida, de despi-la – como ele dizia, de descobrir a “vida pilucha”⁷¹ –, para mostrar a decadência de uma casta que tinha usufruído tradicionalmente do poder e agora não sabia como mantê-lo porque a outra casta, a desfavorecida, passou a reivindicar espaço, a atropelar tudo o que estava pela frente. Donoso manifestava assim sua crítica à sociedade chilena, que não aceitava diferenças, que advogava por um espaço homogêneo, quimérico, e o que provocava era apenas a sua destruição.

A luta por poder e espaço é também uma corrida contra o tempo. José Saramago cita como característica da obra donosiana o que ele chama de “igualação ou fusão do passado, do presente e do futuro numa única unidade temporal”, mas como uma unidade instável, deslizante, e com a suspensão ou paralisação do tempo. “José Donoso detém o tempo para fazer o inventário do mundo. (...) O inventário da Casa (...) é o inventário do mundo. (...) Debaixo das camas das velhas, nos milhares de sótãos da Casa, (...) e nos porões, nos armários insondáveis, debaixo das montanhas de farrapos, o que se oculta é um mundo que estava sem inventariar e explicar, um mundo de Seres putrefatos e de restos em que faltava colocar todos os nomes, definir todos os atributos, narrar até o além do esgotamento. E como para isso não bastariam uma e muitas vidas (...), não teve José Donoso outro remédio que parar o tempo, subverter a duração, operar simultaneamente, em Santiago e na Casa, com os fusos horários de **todo** o circuito do mundo...”⁷²

José Donoso expõe em sua narrativa a disputa que também existe entre o espaço fechado da casa e o espaço aberto da cidade. O espaço fechado é o lugar conhecido, familiar, de proteção; já o espaço aberto é o perigo, o desconhecido, mas ao mesmo tempo o lugar dos encontros inesperados, das serendipidades capazes de

⁷⁰ Mario Espinosa. “A Donoso le interesa la vida pilucha”. Em: Pomaire, Santiago, n.º 11, março de 1958, p. 8. A tradução do trecho citado é minha.

⁷¹ In: Ibidem, p. 9.

⁷² Ver: José Saramago. “José Donoso y el inventario del mundo”. Em: La Nación, Santiago, 9 de outubro de 1994, p. 27. A tradução do trecho citado é minha.

levar-nos ao conhecimento de nós mesmos, que no lugar fechado não teríamos condições de obter. Esse é o resgate que faz Donoso da cidade que lhe deu a vida. Consegue descobrir sua linguagem e sua face oculta por meio de viajantes citadinos, que peregrinam em busca de oportunidades na cidade de Santiago; em busca de epifanias mágicas que os levem a viver momentos que intervenham na prosaica realidade. Por isso, e apesar de ter sentimentos contraditórios quanto a sua cidade natal, Donoso sempre regressava a Santiago, pois sentia que tinha uma “dívida de ausência não resolvida”⁷³ com a cidade. Era de certa forma uma dívida de abandono. A cidade o abandonou através das mudanças do progresso, e o escritor abandonou a cidade porque deixou de identificar-se com ela. Mas, ainda assim, cidade e habitante precisam um do outro. Ela precisa da transcendência das letras de seu filho escritor e ele, da magia que ainda possui a cidade, que resiste a morrer. Daí que Donoso, temendo sua partida, confidenciasse que gostaria de ser recordado com uma rua na cidade: “[Talvez] uma rua de dois quarteirões, quiçá com algumas árvores, (...) ou com uma pequena praça”, declarou ele segundo sua esposa, a escritora chilena María Pilar Donoso. “Uma praça muito pequena... (...) Estarei feliz com uma rua. Embora as pessoas não possam me ler, caminharão sobre mim. Ainda pronunciarão meu nome.”⁷⁴

A Cidade Extraviada: uma mulher “Sem Remédio”

Na mitopoesis bíblica, a cidade como rameira, segundo o ensaio do crítico russo Toporov, representa todas as cidades perdidas e condenadas por suas ações, por seus excessos (*hybris*), por sua falta de fidelidade e sua incapacidade de gerar vida, como Sodoma, Gomorra, Babilônia ou Nínive. Já a cidade santa, a cidade-donzela, está representada por uma Jerusalém celeste, fruto da união entre o templo e a cidade, para transformar o mundano da urbe na santidade do templo, e dessa união surge a cidade de Deus ou Sofia numa era posterior ao castigo da humanidade, selando o fim da idade do ferro e um novo pacto entre Deus e os homens – que, redimidos de seus pecados, poderão regressar ao Jardim do Éden e à era áurea.

⁷³ In: Julia Hemmelman. “José Donoso: Un hombre de misterio y asombro”. Em: Ercilla, Santiago, n.º 3.002, 23 de junho de 1995, p. 61.

⁷⁴ José Donoso. “Una calle con una pequeña plaza”. Em: La Época, Santiago, 10 de abril de 1993, p. 32. A tradução do trecho citado é minha.

Mas essa cidade dourada que surgirá nos tempos pós-apocalípticos ainda não consegue ser bem vislumbrada pela ficção, pois esta, por enquanto, tem olhos apenas para o presente em que está inserida, e que utiliza como referente. É nesse presente que a ficção observa uma cidade extraviada que aspira ser plena, sem autodestruições, sem perversões, sem desamores.

Essa cidade perdida do presente é o que nos mostra o escritor mineiro Luiz Ruffato no conto “Sem Remédio”, em que aborda a relação reflexiva entre uma dona de casa da periferia e a cidade em que ela vive e sobrevive. Portanto, é também uma cidade feminina, mas não como a cidade apresentada por Donoso – em que a relação entre urbe e mulher estava dada pelo mistério, pelo sabor do mágico e do inesperado, do encontro com o outro, com aquilo que é desconhecido, mas ao mesmo tempo familiar, revelando que tudo nela é uma aporia, uma harmonia dos contrários, capaz de brincar com seus habitantes para que estes vivam momentos únicos dentro de suas rotinas alienantes e, contraditoriamente, cômodas. Rotinas que muitas vezes os impedem de relacionar-se com esse outro, pois a cidade de Donoso quer que seu habitante anule por alguns momentos a incapacidade e o desinteresse pelo outro e busque espaços e seres incomuns. Já para Ruffato, a cidade é um reflexo de um estado de espírito dos seres que a habitam, que a carregam com as vivências de abandono e desamor; assim, o escritor consegue criar uma atmosfera de desolação e extravio numa urbe onde o que mais há é uma população indiferente, autista, inconsciente. Por isso, para Ruffato fica claro que estes seres não são mais que passageiros que não habitam a cidade, que não se vinculam a ela, simplesmente se limitam a passar por ela, para existir num ritmo sem sentido e frustrante. São seres marcados pela apatia e pela falta de interesse pelo outro.

Para demonstrar essa indiferença que caracteriza os habitantes da grande urbe, Ruffato desenha uma imagem em que se percebe que esses habitantes sombrios possuem uma dose de intolerância com o próximo, que serve também como ante-sala do que é a vida de uma mulher anulada pelo entorno, no qual ela não se realiza nem como mulher nem como ser humano, ela simplesmente vegeta tentando encontrar seu lugar. Mas Ruffato também propõe que quem apenas vegeta num estado de semiconsciência acaba sendo alvo dessa luta pelo espaço. Como no metrô da cidade de São Paulo, onde a luta pelo vagão, pelo assento, pelo corrimão, para chegar primeiro e a tempo a qualquer lado, faz com que as pessoas se esqueçam de que estão rodeadas de outros seres iguais e, ao mesmo tempo, diferentes; elas esquecem as

realidades alheias para pensar apenas em si mesmas. Afinal, o autor cria atmosfera de que as pessoas não agüentam misturar-se com outras num espaço onde estão obrigadas a permanecer juntas por um intervalo de tempo. Assim, o relato “Sem Remédio” nos apresenta essa cena cotidiana do real na capital paulista, uma viagem de metrô, num horário em que a superlotação é um sinal de que a luta pelo espaço é crônica na cidade extraviada e em que as pessoas perdem a noção das outras. Pois se evidencia ali, nos vagões do metrô, que todo mundo atrapalha todo mundo e quem não é capaz de impor sua presença nesse espaço é sugado pela massa ou humilhado por ela, como essa dona de casa que passa pela cidade como um zumbi, como um espectro, *até perder-se...*

A fina corda enrodilha-se firme entrededos sustentando a leve sacola-de-papelão que estremece a cada silvo da composição do metrô empurrando o ar dos túneis.

A bolsa-de-curvim marrom agarra-se ao ombro direito, militar.

As sandálias pretas sem-salto pânicas indecidem-se imóveis.

*As minúsculas flores do vestido vagam à ventania estacadas no abismo da plataforma esbarros encontrões tropeços topadas xingam vozes alaridas **Senhora!***⁷⁵

Nesse incessante conflito entre os passageiros, Ana Elisa, impávida, esquece que é agredida, atropelada pelos mais fortes. Ela esquece de si própria, até de satisfazer suas necessidades mais básicas, porque alguém – um ente exterior – a convenceu a reprimir cada desejo, cada anseio, cada vontade, cada sonho em sua vida. Ela já nem sequer é capaz de compreender a linguagem de seu corpo, pois está extraviada de si mesma.

O relato começa com essa vertigem da cidade, que reflete a vertigem que Ana Elisa sente ao perceber as pregações de falsos profetas, os olhares curiosos e o vaivém incessante dos seres citadinos, que não se detêm para não dar espaço às contemplações incômodas. É nesse cenário que o narrador indica que Ana Elisa – uma senhora de meia idade, da classe trabalhadora –, esquecida de si mesma, estava urinando. Indica também que foram os outros que a flagraram e a alertaram de seu descuido. “*Longos riscos arranham sua vista cansada, cores avolumam-se, estrépitos varrem o negro chão A senhora está. (...) Então, a urina quente escorregou coxas panturrilhas, banhou os pés sujos empoçando dedos unhas pintadas esmalte salmão A*

⁷⁵ Luiz Ruffatto. “Sem Remédio”, em: *Tarja Preta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 67.

*senhora está se sentindo bem? Não... O uniforme apertou o antebraço esquerdo, conduziu-a devagar em meio a pernas curiosas olhares indagativos desprezo zombaria **Mijou ali ó Deve de ser louca Aquela lá** risos passantes.”⁷⁶*

Olhares indiscretos, sorrisos maldosos, burlas cruéis e uma perplexidade no ar era o que rodeava nesse momento a anti-heroína, que foi levada por algum funcionário do metrô para sair daquela situação constrangedora. E era isso o que vivia diariamente, situações constrangedoras capazes de atordoar até a mais leve sensação de bem-estar consigo mesma.

Ela já não lembrava do que era sentir-se bem, contente de ser quem era, desde que o desprezo surgido no seio do lar acabou com o pouco que tinha de amor próprio.

A quarta-feira irrompeu do sono sem sonhos de Ana Elisa, o despertador no criado-mudo esgoelara insucesso, o corpo sitiado na cama, de braços, como adormecera noite anterior, dobradiça dos braços enrijecidos sob o peito, rosto voltado ao guarda-roupa, arrumar os cabides limpar as gavetas. Cinquenta anos, cinco Lorax “antes de dormir”, zumbiza pela casa.”⁷⁷

Casada com um mecânico de futuro promissor no ofício e dedicada a passar parte de sua vida grávida, Ana Elisa se reduz a parir e a ser esquecida pelo marido. O mecânico de futuro promissor terminou sendo empregado de um outro mais poderoso em alguma fábrica de Guarulhos e deixou de amá-la. Seus filhos foram crescendo, precisando de roupa, comida, educação, mas nunca o carinho e a atenção de Ana Elisa foram suficientes para dar-lhes um lar; a casa construída desde os primórdios do periférico bairro de São Miguel Paulista foi mudando, piorando, envelhecendo e o lugar foi ficando cada vez mais hostil.

No começo tudo parecia perfeito para essa jovem da pequena cidade de Cataguases⁷⁸, em Minas Gerais, que saiu de sua terra natal buscando melhores

⁷⁶ “Sem Remédio”, p. 67.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Luiz Ruffato (1961) estreou na literatura brasileira em 1998 com sua coletânea de contos *Histórias de Remorsos e Rancores* (Ed. Boitempo), centrando sua inquietude ficcional na sua cidadezinha natal, Cataguases, em Minas Gerais, como referente mediato. Os habitantes da Cataguases fictiva de Ruffato transcendem os limites da pequena cidade para alcançar a força da universalidade. O autor logra despir o bucolismo que supõe uma cidade inserida na mata de Minas para mostrar-nos os conflitos, sonhos e tristezas desses habitantes-personagens incapazes de compreender suas vidas. Embora Cataguases e seus habitantes tenham um referente direto com suas raízes, sua terra natal, para Ruffato essa Cataguases imaginária representa um mito, uma criação de mundo (cfr. Ricardo Souza. “Luiz Ruffato

horizontes. Foi morar com a família de um tio em Osasco, onde tinha uma vida sem sobressaltos, mas também sem grandes expectativas; trabalhava vendendo *lingerie* na Rua Teodoro Sampaio e a única diversão que tinha na casa onde vivia era a inevitável novela das oito, que sua tia religiosamente assistia.

A narração do conto vai confrontando o passado de Ana Elisa com seu presente, que resulta ser um reflexo da decadência em que ela vivia. O narrador, em terceira pessoa⁷⁹ de caráter onisciente⁸⁰, vai comentando seletivamente a vida da jovem, para que o leitor preencha os espaços deixados por ele e participe ativamente da narração da história de Ana Elisa. Narração que flagra os momentos mais delicados, constrangedores e cruéis da protagonista. Sabe-se que ela estudara apenas até o ginásio e via nas vendas de *lingerie* uma opção para subir na vida que, como comenta o narrador, “*combinava com a beleza hoje oculta sob a pele triste*”⁸¹. Ela estava cansada de viver de favores, com o incômodo de não ter um espaço próprio para suas vaidades, de não ter uma casa aconchegante, espaçosa, com um banheiro decente, e de não morar perto de seu lugar de trabalho. Odiava ter de pegar o ônibus superlotado e, ainda por cima, ser objeto de manuseios obscenos nos trajetos.

reconstrói seu universo lúgubre”. Em: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1 de fevereiro de 2000, p. D2). Ela nasce como uma cidade feita de linguagem, uma cidade fictiva, que logra sua independência da cidade real graças à vida que ela mesma forja através de seus personagens, muitos deles miseráveis e frustrados. Dois anos depois, Ruffato publicou *Os Sobreviventes* (Ed. Boitempo), nova coletânea de contos que continuou desvendando os mistérios da Cataguases literária. Esta se constitui – tal como a Macondo de García Márquez – no espaço narrativo que recolhe do mundo das referências os elementos para criar novos mundos possíveis. Cataguases, como Macondo, relativiza a realidade para descobrir que ela não é unívoca. Com Macondo, García Márquez reflete sua adesão ao chamado realismo mágico, extraindo com verossimilhança do cotidiano o fantástico de seus personagens e suas vidas, revelando através da linguagem os abusos do poder e a instabilidade política. Já Ruffato extrai do realismo social de Cataguases a crueza da desesperança dos mundos ficcionais que cria. Estes não apresentam necessariamente realidades fantásticas, mas sim realidades que denunciam os fracassos das sociedades pós-modernas, que o crítico Abdala Júnior relaciona com as sociedades de pós-guerra, nas quais se destruíram as certezas do passado para dar lugar a um ceticismo crônico. Este ceticismo é refletido pelos narradores – muitos deles oniscientes – de Ruffato, que expressam a dificuldade de viver em harmonia com o entorno e a carência que deixaram as guerras mundiais. Essa carência ou fragilidade faz com que os seres de Cataguases vivam atormentados pelo acontecer do dia-a-dia, pelas “fatias de vida proletária” que acusam a falta de coesão dos seres com o que os rodeia e consigo mesmos. Ver: Benjamin Abdala Júnior. “Em novos contos de Luiz Ruffato, labirintos e nervuras afetivas”. Em: Jornal da Tarde (Caderno de Sábado), São Paulo, 29 de Janeiro de 2000, p. 5.

⁷⁹ Segundo Antonio Candido, o fato de escolher o narrador em terceira pessoa facilita a falta de consciência dos personagens, pois cabe ao narrador fazer as reflexões. Cfr.: Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 23. No caso “Sem Remédio”, o narrador faz uma reflexão cética sobre o agir de Ana Elisa: um agir inconsciente e autodestrutivo.

⁸⁰ Para Renata Dias, essa onisciência, que surge já em *Histórias de Remorsos e Rancores*, nos permite entrar na atmosfera dos personagens. Essa narração “nos leva para dentro de cada personagem e nos obriga a viver sua angústia.” Cfr.: Renata Dias. “Contos mergulham na alma de Minas”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 24 de março de 1999, p. D5.

⁸¹ “Sem Remédio”, p. 68.

Certo dia que saiu com uma colega, deparou-se com um sujeito que a olhava insistentemente e ofereceu a ela uma carona. Ana Elisa recusou, ele se prontificou a dizer-lhe que era um moço respeitador, confiável, ela acedeu no momento de escutar essas palavras mágicas. O nome do sujeito era Rubens. *“Bonito não, nem feio, mais para magro que gordo, baixo que alto, cabelo de índio e sorriso de canto.”*⁸² Apressada como estava para sair da tutela dos tios e argumentar que estava na idade e Rubens era um moço honesto, *“nem reparou no restante”*⁸³. O negócio era casar, ter filhos e aspirar a uma vida melhor, essas eram suas expectativas. Demorou mais ou menos três anos para se casar com o mecânico, evitando pensar muito em seus constantes deslizos, o importante era ter um marido; esses “deslizos” deixariam de existir quando se casassem, pensaria Ana Elisa.

Mas a caminhada para o casamento tinha muitas etapas antes de chegar ao altar: Rubens tinha de fazer um estágio na Ford, formar seu próprio negócio, comprar um lotezinho, construir a casa e depois ir ao cartório, procurar o padre e a igreja, para depois passar a lua-de-mel num hotel de Santos. Na mente de Ana Elisa o projeto de casamento parecia romântico, como extraído de novelinha rosa.

Depois de três anos, casaram-se. Ana Elisa estava apaixonada pela nova vida, pelo menos tinha um marido, era mãe de Josélia e Alan, e era uma legítima dona de casa, embora num lugar deserto e distante, mas tinham o lugar deles na cidade. No *“finalzinho da Estrada do Imperador, [onde] despencava num varjão, sapaçada batucando foi-não-foi-foi-não-foi, molecada jogando pelada até engolir a bola a escuridão. Tremia, confins desconhecidos, vizinhança de parcas palavras muitas desconfiças.”*⁸⁴ Mas aos poucos esse sonho de ter uma vida de casal idílica foi se transformando em solidão crônica, pois seu marido saía cedo de casa e voltava muito tarde, de madrugada, ela praticamente não o via e quando o via, o homem estava cheio de preocupações com a oficina, fosse pela falta do serviço ou pelos calotes que ele levava por conta dos trambiqueiros de sempre. Ana Elisa só ficava batalhando com os filhos e com as rotinas da casa.

Da Josélia engordou dez quilos, dos quais baixou apenas dois, mas não importava, tinha de ser uma mãe dedicada, era o primeiro filho. *“Cuidadosa com a barriga, movimentava-a atentando que não roçasse nada; para o coraçãozinho*

⁸² “Sem Remédio”, p. 68.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

*latejante murmurava canções içadas da adolescência, o rádio esgoelando Jovem Guarda, bunda para cima mergulhada na fotonovela, sábados infintos esfregando o macacão imundo do marido. (...) Jô, assim a chamava.”*⁸⁵

Ela escolheu, após muita discussão com Rubens, o nome do segundo filho, Alan. Passou muito mal nessa gravidez, a reforma da casa lhe provocara náuseas e vômitos, mas a reforma valia a pena, a Jô iria ter um quarto para ela e a sala ficaria mais espaçosa; a casa se transformaria na casa dos sonhos, e ali se poderia sonhar acordado, já que a oficina do marido estava dando para cobrir os gastos, até planejavam construir um segundo andar. Quando Alan nasceu, a Jô tinha quatro anos, e Ana Elisa tinha nove quilos a mais.

Sete anos depois, veio o “rapa-do-tacho”, tinha se descuidado em tomar a pílula, “*passou pela sua cabeça tirar, às vezes pensa se não teria, deus que me perdoe, sido melhor, tanta desavença! (...) Mas aí outras preocupações...*”⁸⁶ Rubens a traía com meio mundo. Um dia chegou mais tarde em casa, Ana Elisa perguntou se tinha acontecido alguma coisa, ele respondeu agressivamente, como se ela tivesse a culpa de seu atraso. Desde então os atrasos foram pão de cada dia, seu humor foi piorando e ele descontava na esposa. Às vezes arrependia-se de maltratá-la e inventava algum passeio para redimir seus atos – para a praia, alguma cidade vizinha, o zoológico ou o Playcenter; o negócio era compensar sua falta de caráter.

O narrador vai descrevendo esses atrasos rotineiros como se fosse uma ladainha de algum livro de orações, para enfatizar a situação de Rubens e Ana Elisa, e em cada descrição surge algum detalhe que evidencia uma melhora material de vida. Primeiro, quando Rubens se arrependia de chegar tarde, saía com a família no Escort XR3; depois, passava o tempo e voltava a arrepender-se de suas explosões, aí pegava a família e saíam para passear no Verona LX. “*Até que um dia aporta fora de hora, à pergunta aconteceu alguma coisa responde ríspido, esquivando-se, atacativo. Discussões por nada, explosivo, intolerante, malcriado, enfezado, macambúzio. Depois, arrependido talvez, alegre-se, enfia-os todos no Monza e carrega para comer uma pizza no Tatuapé, **Muito boa, Não, não, me disseram**, ou descansar num hotel-fazenda em Serra Negra. **Não Rubens, muito caro, Imagina, Ana, felicidade tem***

⁸⁵ “Sem Remédio”, p. 69.

⁸⁶ Ibidem.

preço agora é?, ou o aluguel de um bufê para os cinco-aninhos da Julinha, Pa-rá-béns pra você! Meu xodó, essa menina!”⁸⁷

Ana Elisa tinha de manter as aparências ante os filhos, devia ser estóica, não foi fácil acostumar-se a essa rotina de chegadas tardias, excesso de ira contra ela, contra o casamento, contra tudo, e gesto de desculpas nos dias seguintes para fazer de conta que ele não tinha feito nada de errado e tudo ia bem com o casal.

A rotina de Ana Elisa era simples, encarregava-se da casa e tomava conta dos filhos, mas a cada dia aumentava sua ansiedade e seu medo, especialmente quando se aproximava a hora em que Rubens devia voltar para casa, e ela sem saber se ele chegaria ou não. Deixava as crianças assistindo televisão até que ficassem com sono, depois as deitava e aí começava seu calvário. Ficava ligada a todos os ruídos, às cenas que aconteciam fora, na rua, diante da sua janela. Muita gente voltando para suas casas depois de uma jornada de trabalho, carros passando, cachorros latindo; latidos que indicavam que ainda havia algo de vida naquela hora, embora o silêncio da madrugada estivesse prestes a ameaçá-la. Ela seguia espiando a janela. Chegava a hora dos gatos, dos que ficavam namorando nos telhados, ela estava cansada, exausta, com dor nos olhos de tanto espiar, como se no olhar para a rua estivesse o ímã que conseguiria trazer de volta para casa seu marido. Ia amanhecer quando o marido estacionou o carro na garagem. Ela, tentando aparentar calma, o esperava no sofá. Ao abrir-se a porta, o circo começava outra vez, ela perguntando o que tinha acontecido para ele chegar de madrugada, ele importunando-se com a pergunta, ela tentando cheirar suas roupas, procurando os vestígios das safadezas do marido, que tinha jurado fidelidade no altar, mas tinha esquecido tantas vezes do juramento. Ela tentava tirar de Rubens as respostas para tanta falta de amor: “*Você não tem vergonha, não?*

⁸⁷ “Sem Remédio”, p. 70. Benjamim Abdala Júnior assinala que a situação do pós-guerra permitiu a ascensão da sociedade de consumo, refletida por Luiz Ruffato em seus contos, nos quais os personagens aspiram a ter objetos de consumo que lhes permitam também ascender na escala social. Esse envolvimento com os objetos de consumo, segundo Abdala Júnior, constitui um princípio de classificação social. “O status das personagens de Luiz Ruffato varia conforme a posse de objetos de prestígio, como a vemagete, a mobilete... Quem tiver a possibilidade de observar o mundo de cima, por exemplo, como num pequeno e velho caminhão, de marca Internacional, já pode se sentir com o poder de achincalhar os passantes e seus dependentes sociais. É a reprodução em escala pequena de um hábito sociocultural mais geral.” Cfr. Benjamim Abdala Júnior. “Em novos contos de Luiz Ruffato, labirintos e nervuras afetivas”. Em: Jornal da Tarde (Caderno de Sábado), São Paulo, 29 de Janeiro de 2000, p. 5. Em “Sem Remédio”, Ruffato mostra novamente isso, mencionando diversos modelos de carros para indicar o status da família formada por Rubens e Ana Elisa, como se nos carros estivesse o triunfo dos personagens, que vão realizando seus sonhos de consumo, opondo a estes o sonho da felicidade, que nunca chega a ser concretizado, e que, para Ana Elisa, era decisivo para alcançar sua realização pessoal.

*Não vê que está me matando? Desgraçado! Com quem você está saindo agora, heim? Filho-da-mãe! Chega em casa a uma hora dessas fedendo a perfume... a cachaça... Ai, meu deus, por que você não me larga de uma vez, heim? Por quê?”*⁸⁸ Ele tentava não ligar para suas queixas e, ainda por cima, perguntava se não tinha alguma coisa para comer.

O diálogo absurdo revela a hipocrisia extrema do marido, que a acusa de estar “passando dos limites” quando Ana Elisa lhe disse que vá pedir comida na casa da outra. Rubens reage com rancor, ofendido de que lhe jogassem na cara a existência de sua amante. Em seu mundo egocêntrico, ele considera que tem direito de usufruir sua liberdade com quem quiser, embora esteja casado sob bênção divina. As palavras de Ana Elisa provocam sua ira também por sentir-se com direito de desfrutar dos vícios que ele compra como se sua relação com a esposa e com a casa se limitasse a uma troca de favores.

Rubens, parecido com os antigos caçadores que levavam para casa o sustento para que a mulher o preparasse, estabelece um relacionamento limitado, um contrato de benefícios básicos com Ana Elisa, mas não emocional e muito menos espiritual entre os dois seres que juraram amar-se ante o altar. Seu descaro é completado quando Rubens exige decoro à esposa arrasada pela humilhação, argumentando não gostar de escândalos nem de atrair a atenção da vizinhança nem de acordar os filhos – embora mal ligasse para eles.

A preocupação com sua reputação só surgia naquelas horas em que a esposa terminava num angustiante vazio, cada vez que esse circo era montado.

A cena de agressões ficava ainda pior quando os filhos, Jô e Alan, apareciam chorando com medo do pai, que quase sempre estava ausente e quando aparecia era para acusar Ana Elisa de deixar as crianças contra ele. Até o cachorro, no quintal, contribuía para que essa sinfonia de lamentos e agressividade fosse completa.

Ana Elisa descobre, finalmente, que suas exigências para que Rubens fosse embora e a deixasse em paz não passam de palavras frágeis que provocam ainda mais o descontrole do marido. As palavras de Ana Elisa surtem o efeito contrário; em vez de abrandar o coração de Rubens, o atizam para descarregar toda sua raiva nessa madrugada: uma cadeira recebe toda sua *hybris*. Rubens chuta-a e acaba estilhaçando

⁸⁸ “Sem Remédio”, p. 70.

um emblema da classe média emergente: uma reprodução dos girassóis de Van Gogh – símbolo das aspirações materiais da família, que queria ter o direito de contemplar, nessa reprodução, a beleza emprestada de uma obra de arte, reservada apenas para poucos.

O rompimento do quadro simboliza o fim do sonho de Ana de viver feliz e satisfeita com o marido e os filhos. O sonho se transforma em cacos de intolerância e desamor. “*Tudo se esvai*”⁸⁹, afirma o narrador, que descreve a vida de Ana Elisa como sendo uma mistura dos tempos passado e presente, para mostrar a rudeza em que se transformou a vida de uma menina de 12 anos que tinha “sonhos azuis” na época em que vivia com seus pais na cidadezinha de Cataguases, na época em que ainda tinha direito a sonhar, e que, em busca da ilusão de uma melhor condição de vida, saíra do lar paterno para ir à cidade grande, para alimentar esse futuro. Com o tempo, ela descobriu que o futuro era um presente estendido cheio de mágoas e decepções.

Com um matrimônio fracassado, o presente da Ana Elisa virou cinzas e a outrora menina sonhadora se converteu numa mulher ausente de si mesma, sentindo-se acabada por dentro e por fora, humilhada e rejeitada pelo próprio marido. As três gravidezes a deixaram com sobrepeso impossível de baixar; pois sua auto-estima era inversamente proporcional a seus quilos extras.

Numa consulta ao ginecologista, à simples pergunta por parte do médico, inquirindo-a sobre seu estado de saúde e de ânimo no singelo e tradicional “como vai a senhora”, ela explode em prantos. O ginecologista tentando aliviá-la, articula novas palavras – também de praxe –, que ele supõe poderão devolver-lhe a calma. Mas a paz de espírito é algo longínquo para essa mulher de cinquenta anos com o coração e o corpo estragados, que não consegue parar de chorar. Nessas lágrimas, apenas o narrador percebe as múltiplas cenas que vão se sucedendo, numa ordem sintática, mas não cronológica, na mente de Ana Elisa, que sem muita lógica mistura o passado com o presente.

A mão sempre fria da mãe encaracola seus cachos negros (...), ana elisa minha filha acorda doze anos, tem manchas o teto do quarto que divide com a caçula, a Ana Lúcia, sonhos azuis madrugadeiros, o uniforme azul-e-branco do Colégio Cataguases molha na caneca ágata malhada branca-e-azul

⁸⁹ “Sem Remédio”, p. 73.

*nacos de pão-com-manteiga, a gordura bóia no café quente, gostava tanto, na casa do tio mastigava pão-dormido com margarina, engolia o Nescau, afobada para não chegar atrasada no serviço, evitar falatório, a cara gorda transborda do espelho do banheiro, ultrapassou a idade do marido, a tintura Wellaton preta mente os cabelos grisalhos falhos estragados, lateja a cabeça, rugas e pés-de-galiha e estrias e celulite arruinam a menina de doze anos, Rubens arruma amantes, sangra o salário em presentes e motéis e restaurantes e bares, Você viu o quê virou, Ana? Não foi com essa mulher que eu me ca*⁹⁰

O médico, vendo a demora na consulta, quebra o incessante movimento das lágrimas e das cenas que assaltavam as lembranças de sua vida, oferecendo-lhe um comprimido para superar o esgotamento mental; para que Ana Elisa anule – pelo tempo que dure o efeito do remédio – essa angústia permanente em que vive. Receitado o medicamento, ela não demora em ser despachada; novas pacientes esperavam a atenção do médico. Afinal, ela não era a única, havia outras na fila esperando por algum conselho, por alguma dose de paz, por alguma palavra mágica; afinal, ela não era a única mulher traída pelo marido. Seu problema era vivido por muitas. Era o que dona Preciosa, uma vizinha amiga, lhe dizia para animá-la, mas suas palavras pareciam ditas para o vento, porque Ana Elisa sabia que a dor da traição, do desamor, não tinha consolo.

O conflito conjugal de Ana Elisa serve para que outras pessoas contem sua experiência de vida. Assim, dona Preciosa fala sobre suas vivências, numa tentativa de ser exemplo e testemunha de uma situação de traição superada, pois, tal como concluiria a vizinha, o bichinho da traição era algo praticamente intrínseco na natureza masculina.

Ana Elisa, minha filha, fica assim não. Tristeza não vai te conduzir a lugar nenhum. Ergue a cabeça! Não pense você que seu problema é único. Não é! Todo casamento passa por uma crise um dia. Eu, por exemplo. Hoje você vê o Filinto: excelente pai, excelente avô, (...) excelente marido... Você acha que foi sempre assim? Que nada! Pois eu é que sei o que esse homem já aprontou na vida, o que ele me fez sofrer!, mulherengo farrista! Gosto dele era ir pra fuzarca e me trancar em casa com as crianças, (...) eu perdi a conta das

⁹⁰ “Sem Remédio”, p. 73.

*noites maldormidas por causa das safadezas desse velho da cabeça branca.*⁹¹

A experiência da dona Preciosa era paradigmática; tinha passado pela mesma dor e desilusão. Mas a diferença entre ela e Ana Elisa era que a primeira não perdeu a noção de si mesma e não perdeu seu orgulho – daí que, sem se importar com o escândalo, saísse em busca do marido irresponsável. Com essa autoridade dos anos vividos é que ela aconselhou, como uma voz antiga, sábia, antediluviana: *“Você anda muito desleixada. O homem busca fora o que não possui no lar. Você precisa fazer um regime, emagrecer, marcar salão de beleza, tratar o cabelo, se empetecar... vai por mim, Ana: tem de apimentar um pouco...”*⁹²

Ana Elisa ficou entusiasmada com os conselhos e começou a se preocupar mais consigo mesma, não por interesse ou benefício próprio, mas para resgatar o lar que já não tinha um pai de família visível. Tentou diversas dietas, nenhuma deu muito resultado, mas não se deu por vencida; experimentou as simpatias para perder peso, tinha um calendário para fazer alguns rituais mágicos para emagrecer e recuperar o marido; entrou para os “vigilantes do peso”, mas os regimes eram incompatíveis com as bulas das simpatias, então tinha de optar. Escolheu as simpatias: começou numa quarta-feira, devia pôr a quantidade de grãos de arroz equivalentes aos quilos que queria perder num copo de água, beber de noite a água do arroz e encher novamente com água. No dia seguinte repetia-se a cerimônia, só na sexta-feira era que, além da água, devia engolir também o arroz. *“Instruções: conserve o mesmo copo durante o processo; não faça regime pois a simpatia é infalível; tirar o número de cópias correspondentes aos quilos que você deseja perder; comece na quarta-feira seguinte à distribuição das cópias; publique na mesma semana.”*⁹³

Enquanto ia bebendo seu bálsamo fantástico, ia recebendo ligações da amante do marido. Além de sofrer o vexame de ser traída, devia escutar, entre resignada e desconcertada, as vantagens da outra, que já tinha uma casa melhor que a dela, que o marido passava o dia todo com ela. E também tinha de suportar outros telefonemas dos que, ociosos, gostavam de ficar ligados na vida alheia, esquecendo a própria, dando informações da amante, nome e endereço. Enquanto isso, o que restava da família ia desmoronando ainda mais. Alan saiu de casa para morar com uma mulher

⁹¹ Ibidem, p. 74.

⁹² “Sem Remédio”, p. 74.

⁹³ Ibidem, p. 75.

maior do que ele na favela Maria Luiza, em Itaquera. Saiu de casa brigando com todos. Mas nem a saída do filho fez com que Ana Elisa tirasse da cabeça reconquistar o marido. Ela continuou seguindo os conselhos das amigas: cortou o cabelo, tratou as unhas, depilou as pernas, fez limpeza de pele, massagem; experimentou tudo o arsenal de beleza disponível no mercado.

Essa missão de reconquistar Rubens se torna uma obsessão, Ana Elisa já não consegue ligar para o que acontece realmente, apenas tem cabeça para pensar nos elementos que poderiam trazer seu marido de volta, como comprar *lingerie* erótica. É nesse momento que começa a perder ainda mais a noção de si e daquilo que a rodeava. No centro batia a cabeça nos postes, às vezes confundindo-os com pessoas conhecidas, o que lhe provocava vários acidentes ou pegava o ônibus errado. Mas não importavam esses descuidos, porque ela tinha uma missão: reconquistar Rubens. Para isso achava necessário adquirir uma *lingerie* exótica, insinuante e atraente; estava convencida de que era tudo de que ela precisava para ter de novo o amor de Rubens.

A cidade era testemunha e companheira dos passos agitados de Ana Elisa, que subia pela Rua da Consolação para encontrar o santuário das *lingeries* “atraci-maridos”; o destino era chegar a uma *sex shop*. Na Avenida Paulista deu com a casa da luxúria e a rondou como se fosse uma ladra. Mas a loja parecia tão proibida que ela sentiu que não tinha coragem suficiente para cruzar seu umbral.

Discreta passeou pela calçada da loja, contornou o quarteirão respirou fundo e mas saía um rapaz, contornou o quarteirão respirou fundo e mas voltou desencorajada contornou o quarteirão respirou fundo e surpreendeu a balconista apontando-a, contornou o quarteirão e cismou que a perseguiam e apressou-se e a perseguiam e correu e a perseguiam e fugiu aterrorizada em direção à Avenida Doutor Arnaldo, sem valência de virar o pescoço para trás. Mãos trêmulas compraram calcinhas vermelhas e camisola preta nas Lojas Americanas da Rua Direita respirou fundo ⁹⁴

Ela regressa a casa com a missão quase cumprida: tinha comprado uma *lingerie*, que talvez pudesse passar por erótica, mas com certeza era exótica em seu guarda-roupa, pois não tinha nada parecido. Preparava-se para a segunda parte da missão: deixar o quarto do casal para criar a atmosfera alucinante da paixão;

⁹⁴ ‘Sem Remédio’, p. 75.

perfumou os lençóis, aprimorou seu rosto, levou o vídeo para o quarto. E esperou, assistindo *O Melhor do Oscar*. As horas passaram, até que escutou o carro, as chaves caindo no lugar de sempre, os passos do marido que, cumprindo com seu ritual, chegou apenas para dormir, e a manhã voltou sem nenhum sobressalto nem diferença na vida de Ana Elisa. Talvez a única diferença tenha sido que ela saiu de casa, saiu do inferno, para receber os “sinais infalíveis” da cidade para pretender lograr a felicidade.

No entanto, os sinais da cidade não são tão infalíveis assim, pois a cidade é, na verdade, um reflexo de seu extravio. Extravio que se revela como uma isca irresistível para que diversas seitas aproveitem a ocasião para entregar suas bulas miraculosas com a solução de todos os problemas. Como Ana Elisa tem o perfil de um “ser extraviado citadino”, ao passar pelo Vale de Anhangabaú, é surpreendida por uma figura de cabelos e saia longos que lhe entrega um suplemento da Folha Universal. Ana Elisa nem tem tempo de recusar ou aceitar conscientemente o jornal evangélico, simplesmente o guarda na sacola das distrações tradicionais: romances de linha e agulhas de tricô; afinal, a religião também é uma distração.

E, à noite, aguardando na cozinha a Jô chegar da faculdade, que ela cursava fisioterapia, para esquentar a comida, abriu o jornal e encontrou em histórias paralelas palavras que amenizavam dúvidas e dia seguinte buscou uma igreja e chamada irmã freqüentava cultos e pagava o dízimo, Rubens contrariado, que nomeava aquilo palhaçada e bobagem e ladroagem e maneira-fácil-de-ganhar-a-vida e que esses pastores querem mais é⁹⁵

O narrador deixa entrever que o descuido dos pais provoca a crise dos filhos; Alan acaba fugindo de casa e a mais nova, Júlia, deixada de lado sem muito carinho, começa a chamar a atenção, primeiro com o mau caráter, sendo problemática e instável, depois tatuando o corpo, pondo *piercings*, aparecendo com cortes de faca e vidro, enfrentando o pai e desertando da escola. Júlia começa a descobrir seu caminho pelas vias mais perigosas e obscuras, a ter más companhias e a cometer agravos dentro e fora de casa.

Nesse trecho do conto, a narração adquire um ritmo de avalanche ao descrever a situação da filha caçula, acentuada pela justaposição das ações conflitivas e

⁹⁵ “Sem Remédio”, p. 76.

degradantes; pela ausência de vírgulas, que indicam que Júlia não tinha pausa para si mesma, pois tinha descoberto que a única maneira de chamar a atenção era destruindo-se; e pela ausência de ponto, que simboliza a situação de desespero sem fim em que se encontrava Júlia, pois os pais tinham esquecido completamente de orientar a filha, que fica abandonada, assim como a mãe.

*Júlia trazendo gente para dormir em casa Júlia pega
com maconha Júlia transando com o namorado na sala
Júlia arrumando confusão com a vizinhança Júlia dias
sem voltar para casa Júlia vendendo cedês da Jô para
comprar ingresso para o show do U2 no Morumbi Júlia
grávida Júlia abortando Júlia encontrada desmaiada
na Radial Leste Júlia presa Júlia Júlia Júlia*⁹⁶

O quadro de Ana Elisa é finalmente completado com seu retorno de ambulância para casa, depois de um dia mais de vexames na cidade. Surpresos ficaram no bairro ao vê-la descer do carro e ao ouvir o enfermeiro dizer: “*Fique bem, heim, dona Ana!*” Dona Preciosa, preocupada pela amiga, ajuda-a a entrar na casa, deitar-se e melhorar seu ânimo. Mas na conversa fugidia de Ana Elisa não fica esclarecido o que tinha acontecido durante sua saída. Jô, depois, indaga, querendo entender, por que sua mãe tinha chegado de ambulância e por que em sua sacola havia uma muda de roupa limpa. A resposta de Ana Elisa é vaga e esquivada, mas também determinante, olhando para o teto, como se estivesse procurando a resposta no céu, confessa: “*Queria ver se achava alguém pra consertar, minha filha... Alguém que pudesse consertar...*”⁹⁷

Em ‘Sem Remédio’, Luiz Ruffato anuncia já desde a escolha do título e da epígrafe o caráter insolúvel da história. No caso da epígrafe⁹⁸, antecipa-se a relação de

⁹⁶ “Sem Remédio”, p. 76.

⁹⁷ Ibidem, p. 77.

⁹⁸ Ruffato cita versos do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa para introduzir uma noção de extravio, uma condição do ser sobre a qual o poeta português também reflete. No extravio, as certezas se vêem anuladas ante a ausência das verdades absolutas e dominantes. Essa queda da verdade como fortificação do homem no mundo acabou sendo provocada pela fadiga, angústia e dor, que mostram o medo do homem ante o vazio da existência. Na epígrafe lemos: “*Sono de ser, sem remédio, / vestígio do que não foi, / Leve mágoa, breve tédio, / Não sei se pára, se flui; / Não sei se existe ou se dói.*” Cit. In: Ibidem, p. 64. Para o crítico Malcolm Silverman, a epígrafe reforça a preocupação do autor com a fragilidade humana, que representa uma complexidade temática anunciada já desde as epígrafes que Ruffato escolhe em suas obras, para utilizar fontes emprestadas “tão distintas de desolação e predestinação”. Tal como acontece com seu primeiro livro de contos, *Os Sobreviventes*, publicado em 2001, em que as epígrafes citadas no livro, versos de Jorge de Lima e do Antigo Testamento,

dor e de extravio que se apresenta como uma relação tormentosa entre uma mulher e seu entorno. Um entorno que se bifurca entre a casa e a cidade, entre o interior e o exterior, e ambos se constituem como os ambientes onde a protagonista, Ana Elisa, se extravia completamente, sem saber para onde os passos sem rumo a levam e sem compreender os ciclos imutáveis de dor.

A dor da casa é a dor do desamor de sua família, principalmente do desamor do marido, que não é capaz de valorizar a dedicação da esposa. Ela vai perdendo seu amor próprio em cada nova traição de Rubens, que não se cansa de desaparecer do *domus* para procurar longe dele satisfações carnaais que considera que sua esposa não é capaz de lhe dar. A esposa fica anulada dentro de casa como mulher e como mãe, é apenas uma sombra que tenta dar uma coerência a um lar cada vez mais agonizante.

A dor de Ana Elisa na cidade é a dor da ausência, de saber que quando está longe de casa, está simplesmente sozinha. A cidade revela seu espelho, mostrando-lhe o que Ana Elisa perdeu de si mesma: a vontade de viver, de continuar acreditando na ilusão do amor infinito do matrimônio, pois casou-se pensando que Rubens seria a porta de entrada para um mundo onírico de romance e vida nova, mais confortável e promissora, diferentemente da vida que levava em Osasco. Ela supunha que sua vida em São Paulo junto a Rubens seria como a materialização dos sonhos diurnos que tinha na pequena Cataguases. Mas o matrimônio foi se revelando uma cilada em que ela era a principal vítima; Rubens não resultou ser o marido nem o homem perfeito e a família também não resultou ser um laço de concórdia e unidade.

Na casa, a dor de Ana Elisa é uma dor sem remédio que provoca inconsciência, deixando vulnerável o ser que não conseguia perceber que perdeu o rumo nem tinha forças suficientes para reafirmar-se em seu entorno dividido, a casa e a cidade. Essa fragilidade a prejudica ainda mais em seu encontro com os outros na cidade, pois ela se transforma em alvo fácil para ser agredida pelos mais fortes, que acabam por anulá-la definitivamente no momento em que riem de seu descuido de urinar na saída do metrô.

Ana Elisa, uma dona de casa de classe média-baixa, acabou sendo desprezada pelo marido no entorno interior, sem sequer entender muito bem o motivo, pois ficou

representam esse diálogo com a problemática do homem que vem sendo discutida desde muito tempo atrás. Nesse sentido, para Malcolm Sivelman, a escrita de Ruffato transcende o tempo e o espaço, alcançando a universalidade em suas histórias. Ver: Malcolm Silverman. “Tributo ao desvelamento da fragilidade humana”. Trad. Maria Cecília Marques. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 1 de fevereiro de 2000, p. D2.

a impressão de que já pelo fato de estarem casados ela teria perdido o respeito do marido, para quem sua esposa só servia para criar os filhos e cuidar dos afazeres domésticos. E acabou sendo desprezada também no entorno exterior, pelos habitantes da cidade, indiferentes e insensíveis, que a manusearam, ridicularizaram e viram nela um potencial dízimo para os cofres dos credos que superlotam o cenário urbano.

Para Malcolm Silverman, Ruffato está sempre atento à profundidade psicológica de seus personagens, como se nota desde seus primeiros livros de contos, *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) e *Os Sobreviventes* (2000), em cujos personagens se vislumbra o germe de Ana Elisa – especialmente nos do primeiro conto de *Os Sobreviventes*, “A Solução”, que narra a história de operárias que convivem com a pobreza e a pressão social. Para fugir da miséria em que vivem, sonham que namoram um príncipe encantado. “Elas são embelezadas, em grande parte, por uma efêmera intertextualidade e, especialmente, uma inquietante recordação. Elas são cinderelas brasileiras, cujos clichês familiares dicotomizam-se em papéis convencionais dentro de variações imemoráveis.”⁹⁹ Assim como Ana Elisa, que é uma Cinderela, mas de um anticonto-de-fadas, pois seu ideal não chega a ser concretizado e nem mesmo esboçado, já que ela nunca atinge a felicidade prometida das histórias fantásticas de Perrault, Grimm ou Andersen. Ela aspirava a ser feliz com o marido, mas nesse processo de busca e realização, acabou extraviando-se da realidade que a rodeava e, pior, acabou perdendo a noção de si mesma.

Outra inquietude do autor que podemos vislumbrar em “Sem Remédio” é a que diz respeito aos sonhos dos migrantes que se deslocam do interior para a cidade grande. Por isso Ruffato não apenas descreve a migração das pessoas do interior, muitas vezes destinadas ao fracasso. Sua obra é uma advertência ante os perigos da miragem em que se podem transformar as expectativas dos migrantes que se aventuram na metrópole¹⁰⁰. A metrópole oferece atrações aos interioranos, para

⁹⁹ Ver: Malcolm Silverman. Op. Cit., p. D2.

¹⁰⁰ Ruffato já tinha retratado essa desmitificação da viagem para a terra das oportunidades no conto “Carta a uma jovem senhora”, do livro *Os Sobreviventes* (São Paulo: Boitempo, 2000, pp. 82-104). Um jovem, Joãozinho, apaixonado por uma moça de sua turma dos tempos de infância em Cataguases, deixa sua cidade natal para buscar novos horizontes, primeiro no Rio e depois em São Paulo. Mas ele não parte de sua cidade apenas para buscar uma vida melhor, mas também para demonstrar à jovem Laura que é capaz de conquistar um futuro auspicioso para os dois. João estava apaixonado por ela, mas ela não o correspondia, estava apaixonada por outro moço da turma, Jacinto, que logo depois deixou Cataguases e partiu para Santos, segundo ele, para ser marinheiro. Era tanto o alvoroço pelas cartas que Jacinto enviava de diversas partes do mundo, que João achava que tinha de emulá-lo para

depois lhes mostrar que tudo o que ela oferecia não passava de ilusão. E a metrópole alimenta as ilusões de seus habitantes, ela é feita, na verdade, desse material onírico, mesclado com os desejos de bem-estar e conforto que procuram os que ali chegam. Por isso, para o crítico Benjamin Abdala Júnior, a narrativa de Ruffato consegue não deslumbrar-se “com imagens de utópicas pasárgadas metropolitanas e desconfia de viagens redentoras – fantasmagorias que, como se percebe em seus contos, podem propiciar caminhos para novos enredamentos (facetas novas de um antigo labirinto)”¹⁰¹. O escritor despe as ilusões do êxito garantido na cidade grande. Ele desmitifica a realização *sine qua non* dos sonhos na metrópole e deixa em evidência a fragilidade dessa cidade das grandes oportunidades, tal como deixa em evidência a fraqueza de Ana Elisa, ao ser flagrada pelos transeuntes urinando.

Em Ana Elisa, o autor concentra a falta de adaptação ao novo estilo de vida imposto pela metrópole e a nostalgia pelo passado, que surge no personagem em

conquistar Laura e demonstrar-lhe que ele era melhor do que Jacinto. João partiu, percorreu todo o Rio, primeiro tentando melhorar de vida para conquistar Laura, depois tentando encontrar alguma mulher parecida para esquecê-la. No Rio não deu certo e partiu para Santos. Já tinham passado muitos anos, mas queria descobrir o paradeiro de Jacinto e saber como estava. Quando o descobriu, soube que cada carta enviada tinha sido uma piada de Jacinto. João sentiu que o destino lhe pregara uma peça. Estando já em São Paulo, percebeu que, depois de 20 anos, ele não tinha esquecido Laura. Começou a escrever uma carta para ela, e enquanto escrevia se lembrava dos tempos em Cataguases, em que as “*tardes eram azuis*” (p. 97). Em seu novo plano para enamorar Laura, narrava-lhe também como tinha sido sua vida, contava que quando esteve da última vez em Cataguases ela já não estava lá. Foi nessa viagem que soube que Laura se casara, fora para outra cidade e já tinha três filhos. Pensar em Laura era mexer com seu passado; era um trabalho que ele fazia diariamente, porque nunca tinha conseguido esquecê-la, por isso tinha virado “*um homem velho antes do tempo, (...) um homem esgotado, descrente e solitário*” (p. 91). Quando terminou a carta, tinha repassado toda sua vida, suas frustrações e suas desesperanças, assim como suas recriminações contra a mulher que nunca ligara para seus sentimentos. Mas ele a amava, e sabia que a continuaria amando, apesar de ter perdido toda esperança de concretizar seu amor. João, em seu quarto de hotel pobre na Avenida São João, sentiu o vazio deixado por toda uma vida sem sentido. Sabia que suas palavras nunca chegariam à destinatária, pois enviar a carta teria sido aceitar esse destino. Preferiu rasgá-la e continuar assim, apenas lembrando da mulher pela qual tentou um futuro melhor na cidade das ilusões, longe da terra natal.

¹⁰¹ Abdala Junior explica que “as migrações do campo e das pequenas cidades para as áreas metropolitanas têm colocado ao homem do Interior duas atitudes paradigmáticas, representadas na literatura: ou ele não se afasta dos limites de sua cidade (símbolo de sua identidade) ou procura ultrapassar esses limites, à busca de horizontes diferentes. Permanece na terra de origem, quase sempre, quem não teve condições de sonhar com a possibilidade de um espaço mais amplo, aspirando por uma situação de maior plenitude existencial, ou quem terminou por se abster desse sonho, e que por motivos vários não encontrou forças ou não se arriscou para ultrapassar seus (próprios) muros. Estas balizas, embora pudessem significar proteção (normalmente pela presença da família), implicariam limites à livre circulação e manifestação dos indivíduos. Há, nesse sentido, uma mitologia ligada à infância e a uma vida mais “natural” e “espontânea” próprias dos pequenos centros. Ao se conformarem a esses horizontes limitados, apenas resta a esses atores a repetição de ritos existenciais que vêm de tempos imemoriais. A maneira de ser da pequena cidade, que se traduz em hábitos, ritualizados por meio da repetição, acaba então por enredá-los a todos, compelindo-os a seguirem o roteiro de uma história previsível, onde desempenham papéis prefigurados.” Ver: Benjamin Abdala Júnior. “Em novos contos de Luiz Ruffato, labirintos e nervuras afetivas”. Em: Jornal da Tarde (Caderno de Sábado), São Paulo, 29 de Janeiro de 2000, p. 5.

momentos de muita angústia, como na consulta ao ginecologista, quando se desata uma colagem de imagens misturadas no tempo e espaço. Esse passado não surge como uma via de evasão, e sim como um sintoma da falta da realização dos sonhos que teve de uma vida melhor, sonhos que surgiram no tempo em que vivia no seio de sua família em Cataguases. Ela se aferra, por instantes, a essas imagens desconexas para recuperar alguma felicidade do passado e, assim, poder negar em algum grau seu presente, que virou um vale de lágrimas e desolação.

Ruffato contrapõe o sonho da cidade pequena, da província, com a realidade alienadora da grande urbe, porque ele está ciente de que, quando penetram nos perímetros da metrópole, os seres acabam sendo sugados por uma máquina de ansiedades, aspirações e desejos que os leva a extraviar-se e a converter-se em seres diferentes. Ao migrar para a cidade grande, esses personagens acabam perdendo sua identidade, que, como disse Abdala Júnior, estava resguardada pelos limites da cidade interiorana, que se constitui como o símbolo da identidade dos cidadãos provincianos¹⁰². Estes, ao migrar, acabam traindo suas raízes para transformar-se em seres urbanos incapazes de conhecer-se, de saber realmente quem são e o que querem. Conseguem produzir apenas mais desejos, mais obsessões, sem nunca satisfazer os sonhos de ontem, os sonhos singelos dos dias em que a contemplação forçada do tempo estancado das cidades pequenas constituía o verdadeiro alimento espiritual, porque não conheciam mais diversão do que a dos sonhos para contrabalançar a falta de oportunidades da cidade do interior.

Por outro lado, em “Sem Remédio” podemos perceber a preocupação do autor com a falta de coerência da metrópole, pois ela não consegue dar uma orientação a seus habitantes, que se perdem dentro de suas encruzilhadas e suas estruturas labirínticas. Suas placas, indicações e sinais perturbam a capacidade de tomar decisões, pois o excesso de possibilidades, o excesso de ruas, de lojas, de pessoas, de lugares, acaba extraviando seus habitantes não apenas do espaço citadino, como também do espaço interior do ser. A cidade está feita dos reflexos dos habitantes extraviados de suas próprias consciências. Esse extravio – e, ao mesmo tempo, falta de coerência – fica evidenciado pelos valores tresloucados, pelo sem-sentido do vazio deixado pelos relacionamentos frívolos do presente, que se estabelecem apenas pelo

¹⁰² Benjamin Abdala Júnior. Op. Cit., p. 5.

compromisso social, pelo cânone que caracteriza a sociedade, mas não por um verdadeiro amor. Para Ruffato, o compromisso social é, na verdade, um jogo de ilusões num mundo de falta de interesse pelo outro. Jogo de ilusões, ou de *maya* na concepção antroposófica, que produz a história de perdas e desilusões da solitária Ana Elisa.

Em seus livros de contos anteriores, *Histórias de Remosos e Rancores* e *Os Sobreviventes*, Ruffato não despiu apenas as esperanças e ilusões dos habitantes da Cataguases fictiva, em que criou um “microcosmo repleto de sentimentos ambíguos”, como assinala Ricardo de Souza. “[Em] cada história Cataguases surge de formas distintas, ora no passado, ora no presente. Os personagens trazem consigo a nostalgia, o remorso, as frustrações e a insatisfação do homem com sua condição de ser finito.”¹⁰³ Ruffato despiu também a aura bucólica que a cidade do interior de Minas poderia supor. Cataguases é desmitificada em sua condição de *locus amoenus* para mostrar um “universo lúgubre”¹⁰⁴, uma cidade fantasma habitada apenas por desejos e sonhos por realizar, embora não exista a força que supõe um desejo para sua concretização. Nesse sentido, o autor mitifica Cataguases como uma “cidade do impossível”, que reflete a condição dos personagens que a habitam – “são de classe média baixa, vivem numa sociedade injusta e é muito pouco provável que sejam diferentes do que são”¹⁰⁵, diz o escritor.

No entanto, no conto “Sem Remédio” Ruffato estende os influxos da “cidade do impossível” até atingir a grande urbe, São Paulo. Assim, os migrantes de Cataguases que vão em busca da concretização dos sonhos também não conseguem seus objetivos em São Paulo. Por isso vemos que o périplo realizado por Ana Elisa da cidade da infância para a cidade da miragem acaba mesmo fracassando.

Para Benjamin Abdala Júnior, os personagens de Ruffato que permaneceram na terra de origem poderiam responder a dois paradigmas do dilema de ter de ficar na cidade natal ou de migrar. No primeiro caso, aponta duas razões que os teriam

¹⁰³ Ricardo de Souza. “Ruffato reconstrói seu universo lúgubre”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 1 de fevereiro de 2000, p. D2.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ In: Ricardo de Souza. “Ruffato reconstrói seu universo lúgubre”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 1 de fevereiro de 2000, p. D2. Para Ruffato, é esta “sociedade injusta” que determina a vida das pessoas comuns, especialmente as da classe média baixa. É observando as injustiças da sociedade moderna que Ruffato descobre seus futuros personagens e suas histórias. Cfr.: Ricardo de Souza. “Luiz Ruffato volta às ruas de Cataguases em seu novo livro”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 19 de maio de 1998, p. D2. Ao penetrar na cotidianidade da realidade, Ruffato descobre os paradigmas para traduzir no mundo fictivo as injustiças dessa sociedade viciada.

motivado a ficar na cidade natal. Por um lado, os personagens procurariam não se afastar dos limites de Cataguases para reafirmar sua identidade, mas, por outro, pode ser que esses personagens não tivessem condições de sonhar com a possibilidade de um espaço mais amplo, aspirando a uma situação de maior plenitude existencial, o que terminou por fazê-los abster-se desse sonho, devido à falta de forças ou de coragem para ultrapassar seus próprios muros¹⁰⁶. Já os que conseguiram ultrapassar os limites de Cataguases com sua mala de sonhos, como Ana Elisa, optaram por aceitar o jogo de probabilidades que a metrópole oferecia. Mas, tal como assinalou Ruffato, existe uma impossibilidade de que os personagens logrem materializar seus desejos, porque eles representam o setor marginalizado da sociedade moderna. Essa impossibilidade de realização pessoal é a crítica férrea que faz o autor ao sistema de vida que as sociedades de hoje impõem, no qual uma parcela mínima consegue realmente atingir seus objetivos, enquanto uma imensa maioria apenas aspira a sonhar com a vida do “*glamour brasileiro*”¹⁰⁷.

Encontros e Desencontros com a Cidade Feminina

Se para Donoso a cidade é uma manifestação do inesperado encontro com o outro, e ao mesmo tempo o encontro com a aura feminina da urbe, permitindo ao escritor desvendar seus mistérios e descobrir seus encantos, para Ruffato a cidade é o oposto, não existem os encontros, seus habitantes passam por ela perdidos e desorientados e a presença feminina da urbe reflete a dispersão de seus habitantes, que acabam numa inconsciência alucinante, tal como a inconsciência de Ana Elisa, que anula sua percepção do entorno e a isola dos que a rodeiam e até de si mesma.

O tempo nos contos “Una Señora” e “Sem Remédio” se apresenta como um fator de ambigüidade que dá aos relatos a impressão de que o passado e o presente se fundiram formando um presente estendido, um tempo mítico. Esse tempo mítico transporta para o tempo divino, para o olhar de Zeus, o de larga visão, que não arquiva no presente informações sobre o passado, e sim transforma o passado, o

¹⁰⁶ Cfr.: Benjamin Abdala Júnior. Op. Cit., p. 5.

¹⁰⁷ Cfr.: Vanessa Barone. “Luiz Ruffato lança coletânea de contos”. Em: O Estado de São Paulo (Caderno 2), São Paulo, 19 de maio de 1998, p. D2.

presente e o futuro num só instante, o que é conhecido como *Aiôn*, o instante eterno¹⁰⁸. Mas esse instante eterno é percebido de diferentes modos nos contos analisados. No primeiro, o presente surge como um *déjà vu*, como o já visto, já vivido, deixando uma sensação de que o presente do protagonista é na verdade uma lembrança antiga, embora seja apenas uma sensação de tempo passado, o que simbolizava, em seu fascínio por descobrir a senhora de capa verde, a familiaridade com um ser alheio, com um ser diferente a ele, com um outro. Esse outro se transforma pela ação do tempo num ser conhecido, íntimo. Já no segundo conto, o tempo é percebido como uma mistura entre o passado e o presente, em que sua protagonista, Ana Elisa, vai atualizando as memórias do passado para confrontá-la com seu presente cruel. A lembrança e a intervenção do passado no presente fazem com que ela sinta uma saudade purificadora; ela procura nessas lembranças dos tempos idos algum alívio para agüentar o tormentoso presente que ela nunca imaginara, mas a sensação dominante é justamente a de que ela vive um presente asfixiante, que não lhe permite olhar por muito tempo as raízes da infância, quando era uma menina realizada, e não lhe permite vislumbrar o futuro para esperar uma mudança que lhe traga um real bem-estar de espírito.

Nenhum dos dois contos consegue projetar uma noção de futuro, pois em “Una Señora” o objeto de desejo do protagonista morre, cortando qualquer esperança de concretização de relacionamento, embora às vezes o narrador-personagem seja assaltado pela sensação de que a senhora poderá aparecer em qualquer parte da cidade, mesmo depois de ele ter testemunhado seu funeral. O futuro em “Sem Remédio” também não pode existir, devido à perda de força de Ana Elisa para almejar dias mais promissores. Quando ainda morava com seus pais em Cataguases, podia aspirar a esse futuro cheio de sonhos diurnos – como pensaria Ernst Bloch –, e até quando morava com seus tios em Osasco restavam forças para desejar uma vida e um futuro melhor. Mas, quando corta os vínculos com sua família paterna, fica desamparada e abandonada pela família que ela formou, especialmente pelo marido, que termina por cercar todo sonho, toda esperança, todo futuro. Assim mesmo, o autor de “Sem Remédio” cria um tempo mítico na narração, não apenas ao fundir o passado e o presente num só, mas também ao criar uma narração de muitos ciclos, em que o eterno retorno de situações conflituosas, angustiantes e frustrantes dá a tônica de

¹⁰⁸ Ver: Rachel Gazolla de Andrade. *Platão: o cosmo, o homem e a cidade*. Petrópolis: 1993, p. 11.

anulação do personagem, que acaba caindo na cilada do espaço (simbolizado na grande urbe) e do tempo (ciclos eternos de dor), refletidos na narração circular do narrador, em que não há nem começo nem final, trata-se de uma vida exatamente como o título indica: sem remédio. Ana Elisa, ao entrar na metrópole, não consegue sair mais daquela atmosfera de fracasso constante; fracassa como esposa, como mãe e como mulher, mas esses fracassos não são apenas dela, são também da sociedade contemporânea, que carece de justiça e equilíbrio. Ruffato aproveita para flagrar essas falências sociais e assim criar uma catarse no leitor, para lograr que o outro, o receptor, consiga vencer o medo à *alteridade*¹⁰⁹ e aceitar o desconhecido, o diferente; só então poderá viver numa sociedade justa, onde todos indivíduos tolerem suas diferenças e descubram suas semelhanças.

O espaço se apresenta em “Una Señora” especificamente citadino, tudo acontece dentro da cidade. Primeiro no bonde, quando o narrador-personagem descobre sentada a seu lado a senhora de capa verde, depois na rua perto de onde ele morava; poucos dias depois, no centro da cidade, onde, no meio da multidão do meio-dia, consegue distingui-la e a segue por alguns instantes. Certo dia a encontra no cinema e, depois, num bairro proletário, numa praça deserta. Diversos lugares da cidade são cenário para os encontros inesperados, o que mais surpreende o narrador-personagem. Este não entende como, entre tantos habitantes de Santiago, e tantos espaços diferentes, ele sempre a encontra. É porque espaço e tempo estão sincronizados para permitir que ele se encontre com a senhora. Espaço e tempo confabulam para que os encontros sejam possíveis, motivados pela própria cidade, que o tinha escolhido para que ele desvendasse seus mistérios, através de seu contato com o outro. A senhora é a cara de uma cidade que ele não conhecia, mas que desde o primeiro contato se fixara em sua mente e provocara sua paixão por descobrir não apenas a senhora dentro da cidade, como a própria cidade. Já no caso de “Sem Remédio”, o espaço se bifurca entre a casa e da cidade, confrontados um com o outro, mas em ambos os espaços a protagonista Ana Elisa não consegue realizar-se. Na casa, ela se depara diariamente com o vazio deixado pelo marido, que reparte seu tempo entre seu trabalho como mecânico e as mulheres, abandonando a esposa e os filhos.

¹⁰⁹ Utilizo aqui o conceito analisado por Octavio Paz, que entende por *alteridade* (*outridade*) a consciência do indivíduo de que está só no mundo e existem seres completamente diferentes dele. Ver: Octavio Paz. Op. Cit., 1993, p. 36.

Na cidade, ela se encontra com a luta pelo espaço citadino, mas nessa briga ela sempre é passada para trás, como na cena do metrô em que ela termina sendo agredida por outros passageiros, que vêem nela não um habitante mais, e sim um incômodo. Assim, casa e cidade se amalgamam para acentuar a solidão de Ana Elisa, que por mais que trate de conectar-se novamente com o marido, acaba desconectando-se de si mesma. Isto se reflete na paranóia que sente ao estar nas ruas da cidade, ao chocar-se com os postes de luz e ao se confundir de ônibus, e se reflete também em sua casa, com as rebeldias dos filhos e com a ausência do marido.

Donoso aprecia a cidade como uma senhora cheia de mistérios, que para seu personagem é mister desvendar. Mas, apesar do desejo do protagonista de descobrir seus segredos, ele não atinge seus objetivos, conseguindo apenas elaborar conjecturas para satisfazer suas ânsias de saber mais sobre sua “senhora-cidade”. Ele a percorre com um afã desesperado por alcançar algum contato com ela e verificar se seus pressupostos são verdadeiros. Embora duvide racionalmente da veracidade de sua conexão com a senhora, ele sente em seu íntimo ter um vínculo com ela, o que lhe permite encontrá-la em diversas ocasiões nas ruas de Santiago. Assim, a cidade de Donoso, além de revelar-se como feminina, é um espaço aberto, que convida o habitante a internar-se em seus lugares ocultos e é, ao mesmo tempo, o espaço do encontro com o outro que reflete, como um espelho, a própria imagem. Donoso consegue que a *alteridade* se transforme em identificação consigo mesmo. O personagem, narrador de sua própria experiência citadina, logra olhar-se através da senhora desconhecida – como reflexo da cidade –, demonstrando que olhar através da própria cidade é enxergar a si mesmo. É um reconhecimento de si nos outros, alheios, distantes, mas iguais a ele por serem também habitantes do mesmo espaço: a cidade de Santiago.

Ruffato, por outro lado, enxerga em sua cidade o extravio de seu personagem, que reflete a imbricação entre o habitante e a urbe, um é o reflexo do outro. No caso de “Sem Remédio”, a cidade é o cenário da confusão e da perda, não é um espaço ameno que convida a desvendar seus mistérios; estes não existem, pois a realidade é despida completamente para mostrar toda sua injustiça e crueldade. Também não se apresenta a cidade como o espaço dos encontros com os outros, pelo contrário, é enfatizada a falta de tolerância entre seus habitantes para mostrar que seus cidadãos não agüentam ter de compartilhar o espaço. Eles o disputam em cada ocasião, como

demonstra o narrador, em terceira pessoa, com seus comentários referentes ao episódio em que Ana Elisa é maltratada por atrapalhar a saída de pessoas do metrô – “No abismo da plataforma esbarros encontrões tropeços topadas xingam vozes alaridas **Senhora!**”¹¹⁰ –, ou na descrição da cidade, disputada pelas diversas seitas que perambulam pelo espaço citadino, transformando a cidade em “*babéis bíblicas de vigílias noturnas da Igreja Universal*”¹¹¹. Ou ainda na descrição do “*esbarra-esbarra do Vale de Anhangabaú*”¹¹². A cidade é uma luta pelo espaço, mas seres como a senhora Ana Elisa são absorvidos pelos que conseguem impor sua individualidade, que anula toda individualidade submissa. Assim, Ana Elisa é anulada pela falta de amor de seu marido e pela falta de tolerância dos habitantes da desmascarada cidade de São Paulo, mostrada por Ruffato como uma miragem para os sonhadores interioranos.

Se para Donoso a busca da cidade é uma busca de si mesmo, para Ruffato a busca é uma tentativa a mais de não enlouquecer na atmosfera hostil da cidade. Mas, no caso de Donoso, a busca de si mesmo através do outro termina no momento em que o outro morre, como no caso da senhora da capa verde. Já em Ruffato a busca não termina nunca, porque o indivíduo sempre será parte de um ciclo vivencial para tentar vencer o sofrimento e a solidão. Mas a grande diferença entre um e outro conto é que em “Una Señora” a morte aparece quando o personagem-narrador alcança um grau de contato com a senhora de capa verde, quando sente que ela está morrendo e confirma sua sensação através de um anúncio no jornal; este é o seu grande descobrimento, saber o momento em que sua senhora estava morrendo, senti-la até o último instante de sua vida. Já no caso de Ana Elisa, ela não está conectada com ninguém, está vazia, só; está viva, mas ao mesmo tempo morta, num estado de inconsciência, tal como assinala o narrador com o adjetivo “*zumbisa*”(sic)¹¹³. Ana Elisa é uma zumbi que perambula sem sentido pela casa e pela cidade. Mas é uma zumbi que sente dor e abandono, porque sabe que sua vida não tem conserto, embora ela tenha tentado buscar em alguma parte da cidade algo para reparar o estrago de suas escolhas. No último diálogo com sua filha Jô, que lhe pergunta por que havia em sua sacola uma muda de roupa limpa, Ana Elisa responde: “*Queria ver se achava alguém para*

¹¹⁰ “Sem Remédio”, p. 67.

¹¹¹ “Sem Remédio”, p. 67.

¹¹² Ibidem, p. 76.

¹¹³ Ibidem, p. 67.

consertar, minha filha... Alguém que pudesse consertar...”¹¹⁴ Isso é o que ela tenta desde o começo, reparar o matrimônio, reparar a si mesma, buscar a solução para sua infelicidade, mas o extravio latente da realidade faz com que ela nunca atinja seu objetivo: aspirar a ser feliz numa urbe onde a segregação é sinônimo de vida citadina e impede que seus habitantes consigam realizar-se. A cidade de Ruffato nega toda possibilidade de plenitude do ser.

Este ensaio sobre a cidade como um reflexo de mulher nos permite vislumbrar as motivações dos escritores estudados. Em ambos os casos eles enxergam um lado feminino ao mergulhar nos labirintos citadinos. Para Donoso, a cidade é mistério, enigmas a ser elucidados, por isso a presença da senhora de meia-idade, de capa verde, se apresenta como o estímulo para que o protagonista a descubra. A verdadeira cidade para Donoso jaz oculta sob a correria da cotidianidade, seu personagem, qual *alter ego*, logra captar os sinais da cidade misteriosa e anular tempo e espaço para encontrar-se, em cada saída pelas ruas de Santiago, com a senhora do inesperado. Ao seguir esse fio de Ariadne, representado nos encontros com a senhora, o personagem – narrador de si mesmo – descobre que o labirinto da cidade o conduz não em direção ao contato com o outro, e sim ao contato com ele mesmo. Descobrindo que a saída do labirinto é na verdade a entrada para sua própria morada interna, sua alma. Esse é o desafio da cidade e de Donoso: que seu habitante escolhido tome consciência de sua própria alma, pois ao perceber sua alma, estará percebendo ao mesmo tempo a alma de Santiago.

Já para Ruffato, a cidade é a imagem de Ana Elisa, uma mulher abandonada e carente vinda da pequena Cataguases para tentar concretizar seus sonhos de um futuro melhor na metrópole, mas esta já estava feita de sonhos não cumpridos de outros seres, iguais a ela, cujos desejos logo se transformam em acúmulo de mágoas e frustrações. A cada dia os habitantes fazem de São Paulo a cidade da irrealização, mais do que a cidade da realização; as ondas de migração e o crescimento desmedido, não planejado, terminam por causar um colapso na cidade e transformá-la numa selva, palco de uma luta cotidiana por sobrevivência e espaço. Ana Elisa se extravia, tal como a cidade: nenhuma das duas possui o fio de Ariadne para sair do labirinto, elas ficam presas às confusões, ao excesso de sonhos e desejos, à luta pelo amor, pela vida

¹¹⁴ Ibidem, p. 77.

no dia-a-dia, mas nem a mulher nem a cidade conseguem acabar com essa construção sinuosa, com essa criação constante de dor, pois ambas estão condenadas a habitar o labirinto da solidão.

A Cidade em Busca da Realização

O urbanista brasileiro Hermes Ferraz afirma que a cidade, como projeção de uma sociedade sobre um espaço determinado, constitui a ossatura em que se desenvolvem todos os meios necessários para gerar, manter e preservar a vida¹.

A cidade deve proporcionar os meios para a realização do homem em relação com o espaço, com os indivíduos e consigo mesmo. Por isso, a cidade se caracteriza não só por ser um organismo material que congrega as condições para a existência humana num ambiente artificial, como também por constituir-se em um organismo social que permite os vínculos entre os indivíduos. Ferraz assinala: “Uma cidade não é apenas um aglomerado de edifícios e ruas, nela vai se desenvolver a vida humana de forma associativa, vida social. (...) A vida social em quase nada se assemelha ao funcionamento de uma associação, ou sindicato de classe; (...) a sociedade urbana (...) é um inter-relacionar permanente entre indivíduos diferentes.”² Esta associação humana deve, segundo Ferraz, alcançar o objetivo do bem comum, só então a cidade poderá realizar-se como centro de desenvolvimento humano. No entanto, com o advento da tecnópolis, a cidade de projeção social, ou humana, passa para segundo plano, e o objetivo do bem comum se transforma num conceito utópico de desesperançada realização, pois a cidade e seus habitantes ficam presos nas restrições da tecnologia e da ciência, que só podem ser usufruídas por uma pequena parcela da sociedade. A tecnópolis cria um mecanismo de marginalização nas relações entre os cidadãos e apaga as principais motivações das cidades humanas para existir, como a conservação da vida dos seus cidadãos. Ferraz enfatiza: “Sem essa reflexão, a cidade – e nela os cidadãos – está sujeita a toda sorte de fatalidades: tudo nela é casual, imprevisível, tudo nela é extensão, crescimento desordenado, sem nenhuma direção viva, sem nenhum destino humano, mas o caos.”³

A tecnópolis produz a fragmentação da cidade, que fica reduzida a um conjunto de “destroços”⁴ que evidenciam a deformação da urbe inicial, transformada em um estado doentio: a megalópole. Esta cidade monstruosa,

¹ Cfr. Hermes Ferraz. *Filosofia Urbana*. Vol. III. São Paulo: João Scortecci Editora, 1998, p. 78.

² Ibidem, p. 79.

³ Ibidem, p. 80.

⁴ Cfr. Ibidem, p. 86.

mistura de poesia e horror⁵, tende a anular o homem que, diante dela, sente-se pequeno. A cidade grandiosa é cada vez mais inalcançável e ininteligível para seus habitantes. É uma cidade “sempre mais isolada do campo e sempre mais desarticulada com a sociedade, pela desarticulação dos meios, levando os indivíduos às mais amargas confusões; não criando a cultura, mas destruindo seus valores”⁶.

A megalópole tende assim a anular aos poucos o princípio da cidade humana, da cidade primordial, que visa ao bem comum⁷, para trocá-lo pelo bem individualista dos que possuem o capital e determinam a vida na cidade monstruosa, cidade que ampara as desigualdades e impossibilita a realização pessoal de seus habitantes. Ferraz explica que o gigantismo da megalópole não busca o benefício do homem. Ao contrário, trabalha contra ele ao perseguir os grandes feitos e os grandes lucros⁸. Produz-se na sociedade uma idolatria do gigantismo, que seduz os habitantes para conseguir os benefícios do desenvolvimento tecnológico, da infra-estrutura, deixando em segundo plano o desenvolvimento social (educação e saúde). Essa sedução da cidade grande, que Luiz Ruffato nos apresenta no conto “Sem Remédio”, produz um efeito de ambigüidade em seus habitantes. Por um lado, o desenvolvimento superlativo de transporte e tecnologia faz com que os indivíduos possuam mais liberdade para movimentar-se dentro da megalópole, mas por outro, provoca um “crescimento patológico”⁹, desmedido, da cidade, que conduz o habitante do benefício para o malefício. A cidade vai crescendo de modo descomunal e vai superando esses desenvolvimentos até torná-los insuficientes, provocando novas carências e novos incômodos. A insuficiência em diversos serviços da sociedade (como em educação, saúde e o já citado transporte) faz do habitar na megalópole um habitar precário, que não consegue trazer benefícios para toda a população, apenas para uma parcela.

⁵ Hermes Ferraz. Op. Cit, p. 86.

⁶ Ibidem, p. 87.

⁷ Hermes Ferraz, citando o pesquisador brasileiro Carlos Cury, destaca que a harmonia e o equilíbrio sociais são os alicerces do bem comum, que produz o aperfeiçoamento espiritual, moral e material dos cidadãos. “Os princípios do bem comum são os princípios da unidade na variedade e do respeito às proporções, onde as ações do Estado e as reações humanas se unem de forma recíproca e interdependente pela cooperação entre todos os homens.” Ver: Ibidem, pp. 89-90.

⁸ Ibidem, p. 91.

⁹ Ibidem, p. 90.

A sensação de insatisfação reina entre os habitantes que, cada vez mais descontentes e desiludidos com a existência na cidade, devem conformar-se com a produção de sonhos diurnos e de desejos conscientes de uma vida melhor fora dela¹⁰, longe do barulho do cotidiano e do vaivém incessante da rotina de trabalho, para conseguir alguma *ataraxia* do espírito.

Habitantes das megalópoles sofrem a pressão de viver num lugar que não permite a harmonia entre seus indivíduos, produto dessa admiração doentia pela tecnópolis¹¹, pelo lucro e pelo delírio de grandeza, que fragmenta de tal modo a cidade que as desigualdades ficam cada vez mais gritantes, já que a megalópole perde seu compromisso primordial com o bem comum, com a conservação da vida e com o bem-estar de todos os seus habitantes. A cidade monstruosa perde seu vínculo com a humanidade, convertendo-se num conjunto de seres cada vez mais isolados e empobrecidos. Ferraz assinala que o homem, ao sentir os efeitos da mecanização dessa cidade, procura reorientar-se, iniciando a busca de novos valores¹². Mas, desta vez, o homem não continuará procurando nas ideologias ou conceitos norteadores tradicionais (entenda-se como comunismo ou capitalismo) as respostas para suas inquietudes ou a paz que anseia seu espírito de habitante citadino, pois na crise da sociedade mecanizada o homem caiu em sérias confusões ao seguir uma ou outra tendência sem ter alcançado satisfação em sua

¹⁰ Uma das cidades descritas pelo Marco Polo fictivo do livro *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, é Anastácia, que pertence ao conjunto de “as cidades e o desejo”. Nela, o autor deixa entrever como as cidades contemporâneas se constroem, e também se perdem, na miragem da satisfação dos desejos incessantes que as caracterizam, mas trata-se de uma satisfação falsa, pois seus habitantes acabam sendo escravos dos desejos da cidade, em detrimento de seus próprios desejos. Anastácia desperta nas pessoas, segundo o relato de Marco Polo, uma série de desejos que elas deverão reprimir para que não caíam na cilada da cidade. “*Quem se [encontrar] uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que despertam simultaneamente. A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer.*” Mas a cidade é enganosa, acusa o narrador, porque possui um poder que algumas vezes pode ser benigno e outras, maligno. “*Se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas, ônix, crisóprastos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia, quando [na verdade] não passa de seu escravo.*” Ver: Italo Calvino. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 16.

¹¹ Erich Fromm assinala que um espectro está ameaçando a humanidade. “É um novo espectro: a sociedade mecanizada, dedicada à máxima produção e consumo materiais dirigida por computadores; e nesse processo social, o próprio homem está sendo transformado numa parte da máquina total, bem alimentado e distraído, porém, passivo, não-vivo e com pouco sentimento.” Ver: Erich Fromm. *A Revolução da Esperança*. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969, pp. 19. Para Ferraz, o computador não é o único responsável por essa mecanização, pois o homem é condicionado pelo conjunto de tecnologias destinadas a auxiliar sua vida. “Torna-se, então, paradoxal o fato de o homem, ao ter alcançado o auge de sua vitória sobre a natureza, tornar-se inteiramente submisso a suas próprias criações, caminhando rumo à completa autodestruição.” Ver: Hermes Ferraz. Op. Cit., p. 126.

¹² Ibidem, pp. 126-127.

vida social e pessoal. Essas confusões foram agravadas pela mudança de valores que afetou as sociedades modernas, regidas pela industrialização e a burocracia, que criaram valores materiais hoje arraigados, segundo Ferraz, no inconsciente dos homens – como os de propriedade, produção e consumo máximos, posição social, riqueza, diversão, frieza nos contatos pessoais, egoísmo e agressividade, em contraposição aos valores formados pela cidade humanitária, como o espírito comunitário, amor, compaixão, esperança, altruísmo e bem comum¹³. Estes valores humanitários, considerados ineficazes, são desprezados pela tecnópolis, que produz uma tensão nos habitantes. Estes, perdidos, tentam desfrutar dos avanços tecnológicos e das melhoras na qualidade de vida na cidade, mas ao mesmo tempo ficam imersos nas angústias interiores, porque esse conforto alcançado oprime seu estado de espírito e o impede de conseguir a realização total de seu ser. Daí surge a insatisfação perante a vida na cidade; o homem não consegue ser feliz habitando uma cidade monstruosa, porque ele perdeu a comunicação consigo mesmo, não sabe o que quer, não mais se conhece.

A Cidade da Indefinição: “Busca”, de João Antônio

Essa necessidade de atingir o equilíbrio emocional vivendo na cidade é o que nos apresenta o escritor paulistano João Antônio em seu conto “Busca”, publicado no livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963¹⁴.

O relato começa *in media res* com uma cena que nos faz pensar que a ação acontece em algum lugar do interior, mas aos poucos vamos percebendo que se trata de uma cidade em extinção; uma cidade que possui os últimos vínculos com sua antecessora, a aldeia¹⁵. O protagonista e narrador, Vicente, surge na diegese

¹³ Hermes Ferraz. Op. Cit., p. 127.

¹⁴ João Antônio escreveu os contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço* em 1960, mas um incêndio que destruiu a casa de sua família acabou com os manuscritos, levando o autor a reescrever o livro em 1962.

¹⁵ Antes da cidade, assinala Lewis Mumford, “houve a pequena povoação, o santuário e a aldeia; antes da aldeia, o acampamento, o esconderijo, a caverna (...). E antes de tudo isso, houve certa predisposição para a vida social. (...) Assim, antes mesmo que a cidade seja um lugar de residência fixa, começa como um ponto de encontro aonde periodicamente as pessoas voltam. (...) O primeiro germe da cidade é, pois, o ponto de encontro cerimonial, que serve de meta para a peregrinação: sítio ao qual as famílias ou os grupos de clãs são atraídos, a intervalos determinados e regulares, por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possa ter, certas faculdades ‘espirituais’, (...) de significado cósmico mais amplo do que os processos ordinários da vida”. Cfr: Lewis Mumford. *A Cidade na História*. Trad. Neil R. da Silva. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 11-16.

impelido por sua mãe para vigiar uma galinha que fugiu para a rua, num tempo em que ainda havia nas casas animais para consumo familiar, o que evidenciava a resistência da aldeia para não perecer dentro da cidade moderna, para tentar manter os costumes da autarquia tradicional¹⁶.

A cena continua sendo narrada por Vicente, que traz a galinha de volta para casa, enquanto sua mãe lava roupa no quintal.

Mamãe tinha o avental molhado do tanque. Um balde pesava no braço carnudo. – Deixa qu’ eu levo. Derramei, fiquei olhando a água no cimento. Aquilo estava era precisando duma escova forte. Começo de limo nas paredes. Sujeira. Quando voltasse daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam¹⁷.

A descrição nos permite ver a simplicidade em que viviam Vicente e sua família, especialmente sua mãe, que trabalhava sem folga fazendo o serviço de casa, como se fosse uma antiga mãe de aldeia, capaz de sustentar a estrutura familiar – encarregando-se não apenas da alimentação dos filhos, como também da manutenção da casa. Mas, pela sutileza nas palavras de Vicente, a mãe já não está em idade de continuar carregando peso e menos ainda de trabalhar todos os dias, até no domingo.

Essa é justamente sua visão dos domingos, sua mãe trabalhando para matar as horas do dia, sem dar tempo às recordações ou aos novos sonhos. A mãe de Vicente já não tem sonhos próprios.

Vicente quer sair da casa, os domingos são monótonos demais para ele desde que seu pai morreu, e ver sua mãe desgastando-se no trabalho doméstico o irrita. Mas ela não suspende suas atividades, era a forma que tinha descoberto para dar um sentido à vida. “*Um domingo tão chato! Depois do almoço as coisas ficam paradas, sem graça.*

¹⁶ A aldeia estava fortemente ligada à figura da mãe, pois era a mulher que se ocupava do cultivo e da domesticação de animais, assim como da fabricação de utensílios e tecidos para dar conforto a sua família. A aldeia, segundo Mumford, era criação da mulher; a aldeia era o ninho coletivo para o cuidado e a nutrição dos filhos. A mulher-mãe dava estabilidade e harmonia à aldeia, projetava segurança aos filhos e aconchego aos maridos. Portanto, ela formou um binômio inseparável entre a casa e a aldeia, e posteriormente entre a casa e a cidade, que – resgata Mumford – é também uma criação sua. A aldeia supõe, diferentemente da cidade, uma intimidade e uma comunicação com as forças da natureza que faziam dela um lugar também sacro, resguardado pela figura materna – a deusa protetora do lar e de todo o clã familiar. Cfr.: Lewis Mumford. Op. Cit., p. 19-22. Elaine Morgan explica que cada aldeia era economicamente auto-suficiente e, se sua população crescia muito, um setor dela partia e fundava outra em algum lugar próximo, para não sobrecarregar a aldeia inicial, pois esta tinha um espaço limitado e estava determinada pelos recursos alimentícios da zona. Cfr. Elaine Morgan. *La ciudad en crisis*. Trad. Emma Kestelboim e Jorge Moreo. Barcelona: Pomaire, 1979, p. 81.

¹⁷ Ver: João Antônio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 11.

*Mamãe não precisava lavar roupa aos domingos. Eu lhe digo. Bobagem. Ela nem responde, os olhos no chão. Bota um sorriso na boca, agradecendo, como se eu estivesse elogiando.”*¹⁸

O que o anima um pouco é sair da casa e andar. Andar sem compromissos pela cidade, pois em casa não há nada muito atraente, apesar do convite do irmão mais novo, Daniel, para assistir futebol pela TV e de ter a opção de ficar acompanhando Lídia, a mocinha que ajuda sua mãe nas costuras e está apaixonada por ele – ou “cismada com ele”¹⁹, como assinala o próprio Vicente. Mas nem Daniel nem Lídia nem sua mãe o fazem sentir-se satisfeito com sua vida. Vicente está cansado de sua rotina nesse bairro de tempo estancado, onde raramente acontece algo extraordinário.

*Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, férias, a vontade aparece. O velho, quando vivo, fazia passeios a Santos, uma porção de coisas. Bom. A gente se divertia, a semana começava menos pesada, menos comprida, não sei. Às vezes, penso que poderia recomendar os passeios.*²⁰

O deslocar-se da casa para outros lugares da cidade era o mecanismo de evasão que Vicente tinha descoberto após a morte de seu pai, justamente para satisfazer essa necessidade de divertir-se e expandir-se. Estando longe de casa ele descobria que existiam mundos diferentes do seu, como o mundo lúdico das crianças que brincavam na rua. Mas, na verdade, a necessidade de ver esses outros mundos correspondia à necessidade de viver novas experiências, de sentir-se vivo. Vicente queria voltar a sentir que o trabalho da semana era compensado pela distração dos dias de folga, que recuperava o tempo e espaço lúdicos, cronotopo primordial do homem.

Tentar recuperar esse tempo de *ludus* primordial não deixa de ser uma luta para permitir-se o direito do *otium*²¹ que a cotidianidade tinha anulado em favor das

¹⁸ “Busca”, p. 11.

¹⁹ Cfr. Ibidem, p. 12.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Otium*, ou repouso, responde a um estado beatífico de contentamento consigo mesmo e com a natureza. Ao mesmo tempo, é um estado de meditação que o poeta alcança para imbuir-se do espírito criador. O *otium* romano (característico de Horácio e Cícero), em resposta à ataraxia epicúrea, foi resgatado pelo humanismo do século XVI e está associado ao verbo latino *licere*, do qual deriva a palavra “lazer” em português. *Licere* e *otium* designam a importância do momento de retiro e repouso para descansar o espírito e nutri-lo de criatividade. A pesquisadora Bernardeth Oliver Guandaligni analisa o *otium* a partir dos diálogos de Cícero, dos quais conclui: “O *otium* permite as ocupações que não têm caráter político; afastado delas, o romano instruído pode dedicar-se ao estudo e às questões do pensamento. (...) Durante os dias de festa, marcados pelos jogos, todos os trabalhos e assuntos públicos são interrompidos; esse é, então, o momento oportuno para o recolhimento e o descanso. (...) O produto

responsabilidades, tornando o homem – historicamente – escravo das funções do trabalho, impedindo-o de concretizar suas aspirações pessoais e espirituais.

Vicente precisa reaver esse tempo de lazer e distração que seu pai motivava para compreender que a vida não é apenas condicionada pelo trabalho da semana, que existe também a possibilidade do tempo do *otium* romano, em que a sabedoria e o deleite eram alcançados em estados de paz, graças ao contato com a natureza.

No entanto, Vicente, além de estar ciente dessa apatia que o condiciona, também sabe que ela se deve à ausência do pai, grande estimulador da máxima horaciana *carpe diem*. Por isso, reconhece que não tem vontade suficiente para sair desse marasmo crônico da vida do trabalhador que não encontra no espaço do *domus*, da casa, a possibilidade de desenvolver seu próprio *homo ludens*²². Vicente apenas fica preso, condicionado e limitado a seu *homo laborans*²³, porque o motor principal desse desejo de desfrutar a vida tinha morrido.

do *otium* é o repouso e não a fadiga de ânimo. Os ânimos, fadigados pelas atividades do fórum, procuram uma ocupação que alivie a carga do *negotium*, algo comparável ao *remissio ludusque*. (...) A *remissio* [relaxamento] e o *ludus* [recreação, jogo] condizem com o *otium* e são, igualmente, ingredientes do gênero filosófico. A casa de campo, os ginásios e os jardins são locais privilegiados do pensamento.” Por outro lado, como explica Bernardeth Oliver Guandaligni, o *otium* é o afastamento da cidade, onde se realiza o *negotium*. Para Cícero, o *otium* é o momento em que o filósofo ou o poeta se entrega à escrita para ilustrar o pensamento, que depois imantará o leitor. O pensador se retira da cidade para entrar em contato com a natureza e assim alcançar o repouso e o deleite do espírito. Ver: Bernardeth Oliver Guandaligni. *O Exórdio dos Diálogos de Cícero*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005, pp. 90-94.

²² O historiador holandês Johan Huizinga estuda, no ensaio *Homo Ludens*, o fenômeno do jogo como uma função significativa, que possui sentido em si mesmo, mas também como uma função própria da vida. Huizinga assinala que o jogo permite que tanto os homens como os animais brinquem em um determinado tempo e espaço, estabelecendo um ritual de atitudes e gestos. Existe, portanto, no *homo ludens* uma fascinação porque o homem compreende que, através do jogo, ele está integrado numa ordem cósmica, que pode ser vivida inclusive no plano da cotidianidade. O jogo poderia ser considerado uma dimensão outra, uma esfera temporária de atividade, em que tanto o homem quanto o animal demonstram suas habilidades e sua capacidade de integrar-se com seus pares. No jogo humano se contemplam duas funções que motivam o surgimento do *homo ludens*: por um lado está a idéia de uma luta por alguma coisa (jogos competitivos) e a representação de algo (jogos representativos). De tal modo que o jogo passa a ser algo importante para o *homo ludens*, porque rompe com a cotidianidade do tempo e espaço e permite entrar em uma outra vida, procurando estabelecer, por um espaço-tempo determinado, uma experiência diferente da vivida na cotidianidade. Cfr. Johan Huizinga. *Homo Ludens – O Jogo como Elemento da Cultura*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 3-17, 21.

²³ Miguel Antônio de Mello Silva. “De *Homo Laborans* a *Homo Faber*: Criatividade e Equilíbrio Psicossomático no Trabalho”. Em: Revista Técnica IPEP, n. 2, v. 6, São Paulo, agosto/dezembro, 2006, pp. 11-12. É interessante notar a diferença tácita entre o *homo ludens* e o *homo laborans*. No primeiro, existe uma vontade especial de integrar o espaço-tempo do jogo, já que este é uma atividade livre, sem imposições – e ao mesmo tempo, como assinalou Huizinga, o jogo permite convidar outros indivíduos para fazer parte dessa atividade lúdica. É, portanto, uma função integradora de cultura (ver: Johan Huizinga. Op. Cit., pp. 3-11). Já no caso do *homo laborans*, sua atividade não é necessariamente voluntária, muitas vezes é uma imposição da sociedade, em que o homem tem de trabalhar num horário predeterminado para ganhar seu sustento – e, em muitos casos, a remuneração não reflete o trabalho realizado, o que transforma o homem em escravo do labor para manter o sustento, como reflete o personagem Vicente na tarde de domingo.

Junto com a apatia endêmica, a tristeza toma conta do estado de ânimo do personagem; tristeza que se vê muitas vezes agravada nas andanças pelos bairros da cidade, quando ele observa as diferenças entre um e outro bairro, quando vê as desigualdades das pessoas e comprova que, embora se habite a mesma cidade, ela na verdade está constituída por mundos diferentes, muitos deles inconciliáveis.

*Fui caminhando para a Lapa. (...) Os lados da City, tão diferentes, me davam uma tristeza leve. Essa que sinto quando como pouco, não bebo, ouço música. Ou fico analisando as letras dos antigos sambas tristes – dores de cotovelo, promessa, saudade... Essas coisas.*²⁴

O topói de que “o tempo passado foi melhor” fica evidente na adjetivação que o autor faz ao referir-se ao tipo de tristeza de Vicente; uma tristeza que tem estreita relação com a saudade pela perda do pai e do convívio com ele, dos passeios para a praia, dos momentos extraordinários que viveram, isto é, dos momentos fora da rotina; dos tempos idos em que a felicidade podia ser alcançada nos dias de folga ou estando de férias.

Essa “tristeza leve”, reconhecida pelo próprio narrador, é um estado que o acompanha sempre, é suportável e breve, mas persistente, aparece nos momentos em que ele pensa no tempo passado e fica com um sabor amargo em seu interior. Mas também é uma tristeza social, é a tristeza do autor flagrada por seu personagem, que percebe que as realidades diferentes que o circundam separam cada vez mais os habitantes de São Paulo.

Uma dessas diferenças é evidenciada pelos sapatos novos do narrador. Vicente percebe que cada vez que se aproxima da Lapa seus sapatos vão se empoeirando²⁵. A terra acompanha seus passos nessa viagem em busca de alguma satisfação.

Caminhando em direção ao bairro da Lapa, Vicente observa que, exceto pelas “garotas novinhas de calças compridas em bicicleta”²⁶ que passaram pela rua, tudo parece parado, morto; é como se a vida naquele domingo fosse um dia mais de insatisfação e desorientação que não é possível eliminar nem com os passeios fora de casa. Ele decide visitar seu companheiro de trabalho Luís para matar as horas vagas

²⁴ “Busca”, p. 12.

²⁵ Cfr. Ibidem, p. 13.

²⁶ Cfr. Ibidem, p. 12.

daquela tarde. Luís é um dos poucos amigos de Vicente. Com ele, consegue ter uma conversa inteligente.

No serviço, Vicente é chefe da solda na oficina mecânica – desde menino que se dedica a essa ocupação, e reconhece essa habilidade adquirida com os anos –, por isso sempre é acossado por “adulações nojentas”²⁷ de empregados que pretendem conseguir alguma coisa extra com ele. Os empregados tinham se transformado em simples lambe-botas, situação que decepciona Vicente: “*Se os tipos que me fazem adulação soubessem como são parecidos com cachorro quando quer comida...*”²⁸

Enquanto lembra a moléstia que sente pelos adultores profissionais com quem tem de lidar no trabalho, segue observando as ruas e tudo que nelas acontece.

*Entrei por uma rua que não conhecia. Olhava para tudo.
Jardins, flores, mangueiras esquecidas na grama, gente de
pijama estendida nas espreguiçadeiras.*²⁹

Depara-se então com umas crianças jogando³⁰ futebol na rua – crianças que, diferentemente dele, estão desfrutando o domingo, o tempo lúdico esperado durante toda a semana.

*A bola de borracha subia e descia no muro. Um menino veio.
O que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados.
Chutei-lhe a bola, que ela corria para mim. Transpirava,
botou a mão no ar agradecendo.*³¹

²⁷ “Busca”, p. 12. Essa cogitação de Vicente expressa uma crítica em relação ao *homo laborans* de sua sociedade, na qual o trabalho se apresenta como um conflito de interesses, sem lograr ser uma função totalmente integradora entre os pares, diferentemente do que acontece com o *homo ludens*, que convida os parceiros a formar parte de uma “dimensão paralela” dentro da cotidianidade. Nos relacionamentos do *homo laborans* do conto “Busca” não existe um convite livre, desinteressado ou espontâneo; sempre há, no fundo, uma intenção de vantagem pessoal. Essa é a mensagem que transmite Vicente ao lembrar-se de seus subalternos, cujo interesse por agradá-lo era mais por um desejo de promoção pessoal do que por verdadeiro compromisso com o trabalho.

²⁸ Ibidem, p. 13.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Para Johan Huizinga, “o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’”. Huizinga também assinala que a cultura surgiu sob a forma do jogo; em sua fase mais primitiva a cultura possui um caráter lúdico. Ver: Johan Huizinga. Op. Cit., p. 33, 53.

³¹ “Busca”, p. 13.

Por uns segundos volta a ser criança, uma alegria súbita o embarga ao ver o menino que brinca desfrutando o dia, seu próprio *carpe diem*, mas no instante seguinte Vicente não pode evitar lembrar de sua paixão de juventude: o boxe. As recordações daquele tempo de ilusão retornam – a lembrança do momento em que o mulato o derrotou por nocaute. Vicente ainda não entende como o mulato encontrou forças no momento em que ele é que ia nocauteá-lo. Aquela seria a décima-segunda luta que ganharia, mas o resultado daquela noite foi não apenas a derrota, como também a perda definitiva de sua saúde; os golpes recebidos deixaram seqüelas, ele teve de ser operado, pois o fígado tinha sido afetado. Embora voltasse aos treinos, motivado pelo amigo e treinador Freitas, Vicente se deu conta de que ao ser nocauteado, ao cair na lona naquela noite, tinha perdido as possibilidades de brilhar no ringue, que era sua vida.

*Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. Campo do Nacional, treinos à noite, o ótimo Freitas, a turma, campeonato amador... Minha vida sem aquilo acabaria. Eu estava naquilo desde moleque, não podia deixar. (...) Deixar o boxe, não. (...) Operado. Asneira. Tudo dando para trás – o campeonato amador chegou e me encontrou convalescendo. Quebradeira, recaída atrapalhada, meses de cama, uma despesa enorme. Eu me olhava no espelho e parecia estar diante duma devastação. E depois dizer que não voltaria ao ringue...*³²

Para o pesquisador José Pereira da Silva Neto, “é na digressão temporal que o narrador justifica o seu vazio. (...) Findo o sonho, pois o boxe era tudo para ele, resta-lhe a falta de perspectiva de vida e de um motivo para viver. A desilusão torna-se algo arraigado e gera o seu comportamento presente”³³.

A época do ringue era uma época dourada, em que a conquista pessoal se desenvolvia em cada luta; tinha a motivação para tentar ser um nome de destaque no boxe brasileiro, embora estivesse nas ligas inferiores. Naquela época, Vicente se sentia melhor, mais completo, mais pleno. “*Eu era outra pessoa*”³⁴, em oposição à frustração permanente do presente, marcado pelas duas perdas: o boxe e o pai.

³² “Busca”, p. 14.

³³ José Pereira da Silva Neto. *O Espaço Urbano de São Paulo no Realismo Ficcional de João Antônio*. Dissertação de Mestrado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2002, pp. 48-49.

³⁴ “Busca”, p. 14.

Vicente continua sua caminhada até a casa de Luís. Surpreende-se com o bom gosto e a boa aparência de sua casa. O narrador comenta que Luís, além de ter começado a estudar de noite, manifesta sua motivação pela vida e pelo desejo de realização pessoal ao mostrar-lhe seu talento para o desenho. Vicente, ainda demonstrando um vínculo com a motivação de seu outrora treinador, até aconselha Luís a seguir a carreira de desenho arquitetônico. É até irônico lembrar nesse momento de Freitas, mas na verdade é um desejo profundo de Vicente que alguém possa realizar-se naquilo que mais gosta, para poder sentir que nesta vida existem chances de plenitude existencial, se não para ele, para alguém nessa cidade.

Embora esteja compartilhando uma tarde com Luís, esta continua sendo chata. Nada consegue motivar o narrador-personagem, que até participa de uma partida de bilhar num boteco com Luís. Finge animação, disposição para alguma aposta, interesse por alguma tacada, um sorriso forçado por alguma bola, “*mas por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa*”.³⁵

Já andando de volta para sua casa, Vicente se dá conta de que o domingo é o tempo das crianças. Nas ruas elas continuam brincando, nessa tarde de descontração ainda cheia de possíveis aventuras – tarde que para Vicente, porém, permanece insípida.

Para a pesquisadora Vima Lia de Rossi Martin, Vicente, ao desfrutar das cenas dos meninos brincando na rua, demonstra a ternura que sente por eles, revelando assim uma dimensão sensível, o que, “em termos da escrita literária, faz com que o texto adquira maior intensidade lírica”³⁶. Vale dizer que, significativamente, o protagonista admira nas crianças justamente o traço que aponta para a desordem, para a infração: “*O que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados.*”³⁷ Essa descontração que as crianças se permitem no espaço e tempo do jogo reflete o que Martin chama de “a tensão entre a norma e a conduta”³⁸. Esses meninos conseguem superar as barreiras das normas para entregar-se ao deleite da conduta lúdica, e é isso o que flagra João Antônio através do olhar de Vicente.

³⁵ “Busca”, p. 15.

³⁶ Cfr. Vima Lia de Rossi Martin. *A evocação da marginalidade: Um estudo comparativo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio, e Luuanda, de Luandino Vieira*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2004, p. 61.

³⁷ “Busca”, p. 13.

³⁸ Vima Lia de Rossi Martin. Op. Cit., p. 22, 26.

Vicente, ao ver as crianças brincando, para por alguns instantes para observá-las, mas parar significa deixar a porta aberta para “*uma porção de lembranças – tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres. Boxe, boxe!*”³⁹ Lembranças de um tempo antigo, que simbolizava sua época de glória. É então que lhe vem à mente o comentário que ouviu na casa de Luís sobre seus primeiros cabelos brancos e percebe como o tempo tem deixado marcas em seu corpo. Ele está envelhecendo e continua vivendo na indefinição, sem rumo, sem nada concreto.

No instante em que as lembranças o fazem refletir e confrontar seu presente, vive um momento mágico: uma menina passa perto dele e lhe dá um tapinha no joelho.

*Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela. Ficamos nos namorando com os olhos. Ela se chegou, conversamos. Perguntei essas coisas que se perguntam às crianças. Em que ano do grupo está, quantos anos tem, gosta daquilo, disto (...). Paguei-lhe um sorvete de palito, e ficamos eu e a menina até os aventais muito brancos da empregada surgirem na praça*⁴⁰.

A menina o faz perceber que já é o momento de tomar decisões em sua vida, não apenas ficar parado vendo o tempo passar. Mas Vicente não está preparado para a mudança. Pensa em Lídia, uma boa moça, mas ela não é o que ele precisa e, na verdade, nenhuma moça pode tirá-lo dessa apatia aguda em que vive⁴¹, dessa falta de vida, pois ele tem de encontrar-se consigo mesmo. Precisa recompor as peças de seu quebra-cabeça interior para restabelecer seus horizontes e não sucumbir ante o vazio existencial. Vicente anda bem devagar, “*procurava alguma coisa na tarde. (...) Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando*”⁴².

Para Hermes Ferraz: “Quando o homem procura a compreensão de algo, é porque deseja, mais dia, menos dia, entrar em ação; e quando surge o problema, age de conformidade com a compreensão formada; a natureza da ação corresponde sempre à natureza da compreensão.”⁴³ Seguindo o argumento de Ferraz, podemos perceber que a inconformidade de Vicente radica justamente na falta de compreensão

³⁹ “Busca”, p. 15.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Para José Pereira da Silva Neto, Vicente estava imerso em uma profunda depressão, e a solução para mitigá-la era andar pelas ruas para tentar preencher seu vazio. “Essa depressão é causada pela ausência do pai que costumava promover passeios e isso era uma alegria. Agora, com sua ausência, a necessidade de andar é grande. Caminhar parece ser a solução, ainda que não preencha o seu vazio.” José Pereira da Silva Neto. Op. Cit., p. 48.

⁴² “Busca”, p. 15.

⁴³ Hermes Ferraz. Op. Cit., p. 21.

que ele ainda tem de sua própria vida, ele não se sente preparado para mudá-la. Ele não consegue entender a morte de seu pai, nem como pôde ter perdido a luta naquela noite em que estava prestes a nocautear seu adversário.

Um nocaute que se mantém até seu presente. Uma reconciliação com suas expectativas do passado e com as expectativas de que necessita para motivar sua realidade presente é o que busca Vicente para vencer o marasmo cotidiano. No encontro com Luis, ele tem a epifania de que sendo fiel a sua vocação – como seu amigo, que se esforça por desenvolver suas habilidades para o estudo e para a criação –, sendo fiel a si mesmo, é que poderá vencer a inconformidade e a apatia em sua vida.

Além das reflexões e divagações sobre seu estado de ânimo, Vicente, assumindo a voz de seu autor, João Antônio, aproveita suas observações sobre o domingo cotidiano para analisar a crise em que a cidade de São Paulo começa a entrar nos anos 60, enquanto a maior cidade do país, com quase quatro milhões de habitantes. Crise que se agravaria com o passar do tempo, produto das desigualdades sociais e estruturais da expansão desmedida.

Como um visionário, João Antônio reflete, através das narrações de Vicente, sobre o problema da falta de humanidade da cidade, devido à precária coesão da própria cidade; à falta de estrutura para garantir, por exemplo, meios de transporte para os que mais precisam.

*Os ônibus passavam carregando gente de volta do cinema. Para essa gente de subúrbio mesquinho, semana brava suada nas filas, nas conduções cheias, difíceis, cinema à tarde, pelo domingo, é grande coisa. Viaja-se encolhido, apertado. Os ônibus se enchem. – Essas vilas por aí são uma miséria.*⁴⁴

Um dos conflitos das cidades modernas surge justamente da ausência de compromisso social por parte dos que controlam a vida nessas cidades e desenvolvem as tecnologias e os meios de transporte e comunicação apenas para certos setores da população, esquecendo-se dos outros, que são sempre os da periferia. Por isso, para Ferraz esses conflitos vão se tornando cada vez mais intoleráveis, já que, à medida que a população aumenta, o indivíduo vai perdendo sua liberdade para participar das

⁴⁴ “Busca”, p. 15.

atividades normais da sociedade⁴⁵. Tal como reflete Vicente: ir ao cinema num domingo significava pegar ônibus lotados e passar desconforto, mal conseguindo se distrair no dia de folga. João Antônio denuncia essa carência de meios de acesso ao lazer por parte dos habitantes das periferias e também a falta de expectativas de desenvolvimento material e espiritual a que estão submetidos esses habitantes esquecidos.

A dificuldade de habitar a megalópole é compreendida por Ferraz como uma doença, que deteriora a vida e as relações humanas, produzida pela ambigüidade e ambivalência dos efeitos da tecnologia e dos meios de transporte que, concebidos para humanizar a cidade, embrutecem o homem. “Na intenção de libertá-lo de seu isolamento, escravizam-no na selva de concreto da cidade moderna, onde ele aos poucos vai perdendo a liberdade de se movimentar.”⁴⁶ A superlotação dos ônibus, o congestionamento que se transforma na tônica durante a semana e a falta de condições para lograr benefícios de infra-estrutura na periferia – como esgoto, pavimento, luz e água – são sintomas dessa doença urbana denunciada por João Antônio.

Embora Vicente tivesse circulado bastante de um bairro a outro, passado algumas horas com Luís e tido uma experiência mágica com a menina, ele tem a impressão de que esse domingo era um dia “*chato, mole, balofo*”⁴⁷. Mesmo assim, sente que alguma coisa está mudando: “*Uma idéia extravagante: – Preciso cortar à escovinha. Assim escondo os meus começos de cabelo branco...*”⁴⁸ Essa é a idéia incomum de Vicente, que pela primeira vez pensa em combater os efeitos do tempo ou, ao menos, não deixar-se derrotar por ele e começar a semana com uma nova perspectiva.

No caminho de volta para casa, o protagonista reflete sobre o que havia acontecido nessa tarde: lembra-se das indiretas de sua mãe para que desse atenção a Lídia; das queixas de Daniel, que sempre o considerava “um homem da lua”⁴⁹; das ruas que sobem e descem (e, com isso, recorda-se do pó que se juntava em seus sapatos); pensa nos bajuladores que terá de enfrentar na segunda-feira e durante toda a semana; na garotinha do jardim, que poderia ter sido sua filha. Nesse momento, uma sensação diferente o invade: a sensação de querer ser pai. Uma ternura misturada com

⁴⁵ Hermes Ferraz. Op. Cit., pp. 30-31.

⁴⁶ Cfr. “Busca”, p. 31.

⁴⁷ Cfr. Ibidem, p. 16.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cfr. Ibidem, p. 15.

uma ânsia de vida o faz sentir-se bem por uns instantes. Pensa então em Lídia, mas não como a mocinha que ajuda sua mãe, e sim na boa mulher que ela poderá chegar a ser. Após todas essas reflexões, e apesar de seu “vazio que não passaria”⁵⁰, Vicente decide retomar os passeios a Santos ou a Campinas, junto de sua mãe. “Talvez as semanas comessem melhores, menos compridas. Segunda-feira, não parecendo já o cansaço de quarta...”⁵¹ Tentaria superar o marasmo do fim de semana e aliviaria a pesada carga da rotina do trabalho. Ele observa a lua “enorme e linda”, contemplando seus diversos tons – os mesmos que ele considera haver na vida e dão sentido a sua existência.

*Agora o sol descendo por completo. Uma lua em potencial, lá em cima, ganhava tons, parecia uma bola de ocre. Enorme, linda. Meus olhos divisavam no fundo de tudo o Jaraguá, mancha meio preta, meio azul... Meus olhos não precisavam. Era a hora em que as coisas começavam a procurar cor para a noite.*⁵²

As lembranças do dia levaram Vicente a decidir mudar o rumo de sua vida. O fato de aceitar que devia fazer novamente as viagens para fora de São Paulo e cortar o cabelo de uma forma que atenuasse os fios brancos anuncia alguma mudança interior. Uma última lembrança desse domingo de confrontos com o passado e descobertas para seu presente fecha o ciclo de apatia e indiferença: Vicente lembra que precisa passar uma escova no tanque para aliviar o serviço de sua mãe. A nova vida de Vicente começa ao tomar uma atitude em casa, na casa que precisava de arrumação, com dedicação e carinho. A casa: o símbolo do eu interior do personagem.

⁵⁰ “Busca”, p. 16.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem. Nessa passagem do texto, podemos apreciar o lirismo que percorre o conto de João Antônio. Lirismo que, segundo Jane Christina Pereira, dá um profundo caráter poético a sua prosa, que transcende o mero factual. Jane Pereira explica: “Há na ficção de João Antônio inequívocos exemplos de elaboração estética, visando à produção de uma superação do dado real, factual, que, a persistir, inviabilizaria a obra como texto literário. Não há um mero retrato ou denúncia pura e simples da pobreza, da violência, da miséria em que vivem seus personagens. De fato há uma fabulação, um engenho artístico que compreende a linguagem criada, a estilização, a reelaboração das gírias, o aprofundamento interior das personagens, tudo perpassado por um intenso e constante lirismo. Frequentemente, o escritor lança mão do recurso de transportar suas personagens para um universo onírico, reconduzindo-os à condição humana perdida. Esse artifício elimina a previsibilidade que o texto poderia ter, reduzindo-se ao elemento factual.” Ver: Jane Christina Pereira. “A Poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço”. Em: UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n. 2, 2005, p. 3.

A sutileza da linguagem de João Antônio nos permite enxergar a profundidade dos conflitos de Vicente e da sociedade paulistana do início da década de 60: é uma linguagem que em momentos se configura como um realismo estilizado⁵³.

Esse realismo, que João Antônio utiliza no texto como recurso de análise social e cultural, foge da simples fotografia urbana para atingir instantes de lirismo citadino. Vicente poetiza a cidade em que vive para descobrir suas riquezas (como os meninos brincando livres e satisfeitos nas ruas) e suas fraquezas (a superlotação dos ônibus e a precariedade das ruas). Mas o realismo de “Busca” se diferencia do que pratica em outros contos de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, porque em “Busca” há um realismo psicológico, em que o narrador se vale do fluxo de consciência motivado por suas observações da cidade. Não apresenta abertamente a crueza da vida na periferia como marcas palpáveis da narração, como em “Natal na cafua” e “Frio”.

Em “Natal na cafua”, João Antônio confronta o espírito natalino de ternura, amor e generosidade com a brutalidade do serviço militar, cujos convocados são castigados constantemente pelos superiores, evidenciando a falta de compromisso humano com o outro. Nesse conto, João Antônio contrapõe o espírito natalino do mercado com o espírito de pobreza e tristeza dos Papais Noel, que são apresentados no texto como homens-propaganda, reduzidos a objetos de difusão comercial. Homens disfarçados do mítico ser natalino que pululam pela cidade e ratificam sua exclusão em relação à alegria do consumo, à alegria do *ter*, exacerbado no tempo de Natal. Em “Frio”, João Antônio retrata a miséria dos meninos de rua que, para sentir-se pertencendo a alguém, se deixam utilizar por adultos inescrupulosos para fazer alguma malandragem. A solidão do menino de dez anos que percorre os bairros de São Paulo carregando um embrulho suspeito, entregue pelo malandro Paraná, nos permite ser testemunhas da miséria que rodeia o garoto: sapatos gastos que deixam passar o frio da noite paulistana; a fome que o acompanha; o sonho de tomar um copo de leite morno; a amizade com a menina Lúcia, um dos poucos instantes em que ele se sente criança plenamente, pois com ela pode brincar e deixar-se levar por mundos

⁵³ Antonio Candido também afirma que “não se trata de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão, numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora.” Antonio Candido. In: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 9 de novembro de 1996. p. D11.

imaginários – mundos alheios e maravilhosos, em que sua mente se evade da pobreza e marginalidade em que vive.

Mas o realismo de “Busca” é um realismo interno, em que as observações do protagonista sobre seu entorno, a procura de novos horizontes e as lembranças das perdas sofridas (sua saída do boxe e a morte do pai) o levam a analisar sua vida para lograr um estado de autognose ou *noscete ipsum*, que lhe permita finalmente superar esse marasmo em que estava submerso. Trata-se, portanto, de um realismo epifânico, em que o principal objeto a ser desvendado é sua própria existência.

O realismo de João Antônio não é visível apenas na temática social que retrata, mas também na autonomia de seus personagens, que transcendem a ficção e invadem – virtualmente – o mundo do leitor. Os personagens vivem suas vidas, possuem lógica e racionalidade próprias, sustentam a profundidade de seus caracteres⁵⁴. Por outro lado, esse realismo de João Antônio – considerado, juntamente com o de Rubem Fonseca, um “realismo feroz” por Antonio Candido – reflete “a violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade à solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social”⁵⁵.

Mas João Antônio não fica satisfeito com a rotulação de seu projeto literário, porque ele está ciente de que a literatura não tem gênero nem estilo definitivos. A literatura é o crisol onde se misturam e se fundem os elementos discursivos que conseguem interpretar a realidade, mais do que simplesmente imitá-la. Realizar uma hermenêutica da realidade cotidiana, especialmente da realidade esquecida, como a da periferia, significa outorgar-lhe dignidade e integração dentro de uma sociedade acostumada à exclusão. “Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance – reportagem – depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso

⁵⁴ Para o escritor José J. Veiga, a linguagem constitui uma marca literária de qualidade na obra de João Antônio, dando verossimilhança aos personagens para que se projetem para fora do mundo ficcional. Veiga destaca: “O leitor sente logo que são pessoas falando como sabem e como falam entre elas, e não bonecos dizendo coisas que o autor lhes soprou. E aqui é preciso acender uma luz de advertência, porque é onde entra o talento do escritor. Captar falas de gente do povo é muito fácil, basta ligar um gravador. Mas em seus contos João Antônio não está fazendo reportagem, está criando literatura. O que ele capta nas ruas e na vida passa pelo seu filtro de criador. Por isso seus personagens e as falas deles adquirem uma força e uma verdade que nos convencem e nos afetam e ganham a nossa simpatia ou a nossa aversão – como fazem as pessoas com que topamos na vida, do bacanaço ao lambão de caçarola e ao leão-de-chácara.” José J. Veiga. “O Escritor João Antônio”. Em: João Antônio. *Guardador*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. pp. 9-10.

⁵⁵ Cfr. Antonio Candido. “A nova narrativa”. Em: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 211-212.

trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra.”⁵⁶ João Antônio sente que, quando escreve, é mais dirigido que diretor⁵⁷, sente que é a própria linguagem que vai fazendo o processo criativo; é ela que dá verossimilhança a sua obra. Por isso, tal como assinalam as pesquisadoras Ana Maria Domingues de Oliveira e Jane Christina Pereira, a proposta literária de João Antônio revela o desejo de fundir a vida e a ficção⁵⁸, como sugere o próprio autor em seu ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”⁵⁹ – no qual se pode ver que “sua literatura é uma decorrência da estratificação da vida de um povo, nutre a filosofia de que o homem tem de ser o epicentro do mundo e acredita que escrever é passar a limpo certas diferenças”⁶⁰. Por isso, ele advoga por uma literatura que tenha um corpo-a-corpo com a vida brasileira: “Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso [está] a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo.”⁶¹

A Cidade da Desilusão: “A Bota”, de José Rodrigues Miguéis

As desigualdades sociais e econômicas das grandes urbes provocam nos habitantes desequilíbrios pessoais que afetam suas existências. Um desses desequilíbrios é retratado pelo escritor português José Rodrigues Miguéis no conto “A

⁵⁶ Entrevista com João Antônio: “O novo fenômeno da literatura brasileira”. Em: Suplemento Cultural, Goiânia, 12-18 de abril de 1976.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ver: Ana Maria Domingues de Oliveira e Jane Christina Pereira. “João Antônio, esteta do popular” Em: Ciências e Letras, Porto Alegre, n.º 34, julho-dezembro de 2003, p.148. O pesquisador Rodrigo Lacerda enxerga essa convergência entre realidade e ficção no conto “Busca”, ao descobrir marcas da vida do escritor João Antônio refletidas no texto fictivo. “Há uma base geral comum entre a vida do protagonista e a de João Antônio: a rotina do domingo de subúrbio, da mãe dona de casa, a insatisfação generalizada com a vida (...) rasteira, com a falta de ambição dos que o rodeiam. (...) Também são mencionados a sinuca e o serviço militar, dois elementos que também marcaram a juventude do escritor, bem como o terceiro elemento, o problema no fígado, algo pelo menos semelhante ao que João Antônio também tinha, desde muito jovem, tendo sido operado dos rins em 61, (...) proibido pelos médicos de beber, por ter uma ‘complexa complicação figadal’”. Ver: Rodrigo Lacerda. *João Antônio: Uma Biografia Literária*. Tese de Doutorado. Vol. II. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006, pp. 234-235.

⁵⁹ Para João Antônio, o processo criativo se desenvolve a partir do conteúdo escolhido – este é que deve dar a forma à obra. João Antônio explica: “O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor”, que trava um “corpo-a-corpo” com a coisa a ser interpretada. João Antônio. “Corpo-a-corpo com a vida”. Em: *Malhação do Judas Carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp. 149.

⁶⁰ Cfr. João Antônio. Op. Cit., 1975, p. 149.

⁶¹ Ibidem, p. 146.

Bota”⁶², em que descobrimos a desilusão do protagonista por ter sido abandonado pela noiva, na noite de Natal, por causa de sua situação econômica.

O relato nos traz, *in ultimas res*, o conflito do personagem que realiza uma análise sobre seu estado presente: está bêbado – não tinha o hábito de beber –, perdido e sozinho em um bar.

A sensação da vertigem do álcool alivia não apenas a dor que sente na alma, mas também as duras lembranças de seu passado, que o levaram até esse bar para extraviar-se na bebida e em um *flash-back* de situações vividas, que começam a suceder-se sem respeitar tempo nem espaço. “*É bom, é como estar dentro duma nuvem de pensamentos, alheado.*”⁶³ Nessa viagem ao passado, o leitor descobre um de seus sonhos mais profundos. Assim como o personagem Vicente de João Antônio, o Joaquim de José Rodrigues Miguéis também tinha expectativas no esporte. O futebol era seu passatempo de jovem, até sofrer um acidente: “*Tinha o pé chato, um dia escorreguei na greda, caí, desloquei a rótula, nunca mais pude chutar nada que prestasse.*”⁶⁴ Depois do acidente, passou a ser apenas espectador, o que já era um grande consolo.

A atenção do personagem regressa para o presente da diegese. Enquanto pede uma nova rodada de licor, lembra-se do embrulhinho que tinha guardado. As desilusões voltam com esse pequeno pacote, objeto de três anos de economias. Não sabe o que fazer com o anel que havia comprado com tanto sacrifício para sua noiva Elisa.

*Que idéia a minha. (...) economizar para isto: na roupa, nos cigarros, nos cafés. Até deixei de almoçar na Baixa, vou para casa de eléctrico, um escudo até a porta – perco tempo mas sempre é uma economia. Tentei a Lotaria, o Totobola: sorte em branco. Em preto!*⁶⁵

Tinha percorrido toda a cidade de Lisboa para encontrar um anel de noivado em conta, até que conseguiu. Estava feliz por ter descoberto um anel de brilhantes com duas pequenas safiras, tinha certeza de que Elisa ia ficar maravilhada com sua primeira jóia. Embora sua mãe o criticasse por esse desejo de luxo que o desesperava, tudo valia a pena, qualquer sacrifício era compensado pela felicidade de sua noiva.

⁶² Publicado pela primeira vez no Diário de Lisboa em 24 de dezembro de 1968 e incluído no livro de contos *Comércio com o Inimigo*, de 1973, e na antologia póstuma *Pass(ç)os Confusos*, de 1982.

⁶³ José Rodrigues Miguéis. “A Bota”. Em: *Pass(ç)os Confusos*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1982, p. 275.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ “A Bota”, p. 276.

Além disso, Joaquim pensava na economia como uma grande cadeia que beneficiava a todos, pois estava convencido de que “o dinheiro se fez pra girar (...). Criar trabalho! Quanto mais se gasta, mais se produz e mais se consome!”⁶⁶ Mas sua mãe, que valorizava a poupança para uma eventual doença, não entendia o raciocínio do filho, que se esmerava em juntar o dinheiro para comprar o anel de noivado, alucinado com a idéia de poder formar uma família, de poder amar e ser amado.

Joaquim tinha tudo planejado, pediria a mão de Elisa na noite de Natal, jantaria com ela e com os pais da moça, faria seu discurso de pedido de casamento e entregaria o anel tão valioso. Estava iludido com a chegada da grande noite; a noite que lhe mudaria a vida.

*Tencionava fazer-lhe uma surpresa. Chegar a casa dela na véspera de Natal – Toma lá um presentinho. (...) Ela abria o capote... O estojo marroquino azul escuro, forrado de cetim azul celeste, até faz parecer maior o brilhante – É lindo! Quanto foste tu pagar por isto! Um beijo na face. (...) Tinha tudo pensado, as palavras que lhe havia de dizer...*⁶⁷

Tinham namorado durante quase sete anos e Joaquim não entendia como haviam esperado tanto tempo, não fazia sentido tanta espera, mas as reticências da namorada explicavam tudo. Elisa não gostava da idéia de morar com os sogros: “Para velhos bastam-me os meus.”⁶⁸ Nem de morar em um bairro pobre como aquele em que viviam Joaquim e sua família, o bairro de Moraes Soares. Para ela não bastava ter uma casa com quarto de casal, sala de jantar, banho com esquentador e mobiliada com peças antigas e pobres. O sonho dela era morar no novo bairro rico de Lisboa, Alvalade. Mas, para Joaquim, morar em Moraes Soares lhes permitiria economizar para depois, num futuro próximo, viver no bairro classe A de Lisboa, como queria Elisa.

O projeto de Joaquim era permanecer na residência de baixo custo de seus pais, esperando que seu senhorio não aumentasse o aluguel. Contava ainda com a ajuda que receberiam – o montepio do pai e as economias da mãe, que poupava esperando a tal doença –, e ele até ganharia um aumento do banco. Tudo contribuiria para fazer o pé de meia para comprar a casa dos sonhos de Elisa.

⁶⁶ “A Bota”, p. 276.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, p. 277.

Mas, quando Joaquim completou o projeto, sugerindo que Elisa poderia abrir um serviço de enfermagem a domicílio, ela deixou escapar sua frustração por ter de continuar trabalhando em algo que não a satisfazia: cuidar de doentes.

*Isso! – diz-me ela. O resto da vida a subir escadas, a limpar traseiros, a ferver a seringa, a desbridar chagas! E a ver passar enterros! Farta de doentes e de mortos estou eu!*⁶⁹

Joaquim era um simples funcionário de banco, que iniciou um curso por correspondência, mas não pôde terminá-lo. Essa carência no campo da educação reflete a realidade de muitos habitantes da cidade da desilusão, que não têm possibilidades de terminar os estudos ou de aperfeiçoar-se neles, enquanto outros, mais afortunados, ascendem na escala profissional.

As desigualdades sociais marcam as frustrações dos personagens, profundamente insatisfeitos, presos a sonhos de grandeza e de poder aquisitivo. Quando Joaquim contou para sua mãe que queria comprar uma jóia para Elisa, um anel de noivado de ouro e brilhante, ouviu em resposta uma crítica a essa “idéia e desejo pelo luxo”⁷⁰, pois para sua mãe o mais importante era ter dinheiro para enfrentar alguma possível doença, justamente porque a mãe estava ciente de que a sociedade excluía os velhos que não possuíam economias. O sistema de saúde acabava sendo seu objeto de desejo. Já Joaquim – da geração pós-2ª Guerra, mais consumista – acreditava que, ao poder comprar, estava fazendo parte de um sistema de fluxo monetário que permitiria à ascensão econômica. Ele, ao comprar o anel, passou a fazer parte – sob seu ponto de vista – desse movimento. “*Quanto mais se gasta, mais se produz e mais se consome!*”⁷¹ O objeto de desejo de Joaquim era economizar para depois poder *ter* mais.

Hermes Ferraz assinala que a sociedade industrial e burocrática criou valores materiais que hoje estão arraigados no inconsciente do homem, como os de propriedade, produção, consumo máximo, posição social ou riqueza⁷². O homem de hoje tem de se debater entre o *ser* e o *ter*, entre a sociedade que pretende humanizar a cidade – e tem como objetivo construir as condições permanentes para desenvolver

⁶⁹ “A Bota”, 277.

⁷⁰ Cfr. Ibidem, p. 276.

⁷¹ Ibidem, p. 276.

⁷² Ver: Hermes Ferraz. Op. Cit., pp. 127, 129.

toda existência – e a sociedade industrial, que se fixa apenas nas idéias de produção e consumo, provocando as desigualdades nas grandes urbes.

José Rodrigues Miguéis, ao assumir a voz de Joaquim, transmite outra crítica à sociedade consumista, especialmente a seu sistema de educação, que acaba sendo o filtro da sociedade em todos os níveis. Quando Joaquim indica que não pôde terminar o curso do banco, significa que, por sua falta de estudo, ficou impedido de ascender no trabalho, enquanto os colegas que haviam completado os estudos iam subindo e melhorando seus salários.

*Eu sou um simples empregado de banco, nem o curso pude acabar (comecei por pacote), os outros vão sendo promovidos, passam-me adiante, empenhos, agora até engenheiros e doutores lá temos empregados! Mas respeitam-me, sou antigo e estimado, cumpridor.*⁷³

Joaquim estava ciente de que aquilo que fazia, fazia bem, e embora não tivesse terminado os estudos, estava contente com seu serviço. Diferentemente de Elisa, que apesar de ter o curso de enfermagem, simplesmente não tolerava o que fazia. Sua insatisfação com suas escolhas a deixava amargurada e sem capacidade para vislumbrar um futuro melhor junto a Joaquim, que sim, era capaz de enxergar o horizonte com otimismo e com a esperança de que estando com Elisa poderia conquistar o sonho de ter sua própria família. Mas o pessimismo de Elisa acabou de antemão com as ilusões do protagonista. Ela descreveu, com lágrimas nos olhos, o futuro infeliz que teriam se ficassem juntos.

*Espera mais trinta anos, a vida a correr, os preços a subir, e nós feitos dois velhos gagás! Chamas tu a isso a felicidade? Eu ainda queria gozar um bocado a vida, ver coisas!*⁷⁴

Joaquim reconhece nessa noite no bar que o problema foi sempre a falta de dinheiro para satisfazer os desejos da noiva, que, cansada da vida mesquinha, decidiu trocá-lo por outro, de melhor posição econômica.

A analepse tinha de chegar no momento da revelação nefasta para Joaquim, na véspera do Natal. Naquela noite, chegou à casa de Elisa e foi recebido pela mãe dela, de olhos vermelhos. As expressões dos pais da noiva evidenciavam uma catástrofe. Joaquim não precisou de mais palavras, seu próprio corpo tremia por perceber que

⁷³ “A Bota”, p. 277.

⁷⁴ Ibidem, pp. 277-278.

Elisa não estava mais em sua vida, ela deixara apenas uma última lembrança, uma carta, como testemunho de sua falta de coragem para enfrentar a realidade e comunicar-lhe pessoalmente o fim de um namoro de sete anos.

*Meu caro Joaquim, é um grande desgosto que te dou, mas o destino assim o quer. Não tenho coragem para to dizer na cara (...). Triste Natal vai ser o teu! Mas antes assim. Que futuro nos esperava? Toda a vida a cuidar de doentes, olhar pelos velhos e depois vêm os filhos... Estou cansada. (...) Deus mandou-me um bom homem de idade, que me adora e me oferece tudo, casa posta, criados, o sossego. Deixo de trabalhar. Peço-te que não me julgues mal e me perdoes. (...) Não me procures, porque hoje mesmo saio de Lisboa. Não nos tornaremos a ver. Serei para sempre a tua infeliz, grata e dedicada, Elisa.*⁷⁵

Um escuro Natal se deixou cair na noite lisboeta. Os pais de Elisa ficaram sozinhos, sem compreender a decisão da filha, e Joaquim saiu atordoado, correndo, sem saber para onde ir, com a carta na mão e o anel no bolso. A carta de Elisa tinha derrubado seus castelos no ar; o sonho da família, da felicidade conjunta e dos projetos da futura casa em Alvalade – embora fosse para satisfazer um capricho dela – tinha acabado.

Joaquim não sabia mais o que fazer, a única coisa era deixar-se levar pelas ruas da cidade e suas tabernas, tentar fazer algo incorreto pela primeira vez, ele que sempre tinha sido tão responsável em tudo. “*Andei horas ao acaso, até vir cair, morto de fadiga, neste bar do Cais de Sodré. Nunca bebi na minha vida, nem sei como agüento. E não consigo esquecer.*”⁷⁶

Pensou até em acabar com a vida, mas lembrou-se da solidão dos pais e percebeu que por eles valia a pena continuar vivo. Seus pais, que estavam à espera dele e da noiva para festejar o compromisso, mal sabiam o que se passava com o filho, que nem podia lhes alertar da situação, porque eles não tinham telefone. A mãe ficaria esperando com seu arroz doce com canela – que formava as iniciais dos noivos entrelaçadas, uma velha tradição das famílias portuguesas. Eis um indício de que as tradições começavam a ser quebradas: a palavra empenhada, o compromisso sagrado, o pedido de casamento e o amor não passavam de costumes antigos que se viam

⁷⁵ “A Bota”, p. 278.

⁷⁶ Ibidem, p. 279.

anulados pela falta de dinheiro de Joaquim, que não poderia sustentar o futuro que Elisa, em sua ambição pelo *ter* que a cidade industrial lhe oferecia, esperava.

A cidade industrial, a tecnópolis, cidade do *ter*, envia para Elisa um homem de idade, mas bem sucedido, para que ela abandone Joaquim. Elisa prefere trocar a juventude e o amor de Joaquim pela riqueza do homem velho.

A perplexidade diante dos fatos não dá sossego ao protagonista, que continua sem entender como *tão boa rapariga*⁷⁷ pôde abandoná-lo. É com ironia que o autor narra a passagem em que Joaquim analisa os porquês do abandono. Como ele sempre a respeitou e nunca a tocou, talvez tenha sido justamente por isso que ela preferiu deixá-lo. Afinal, Elisa não era tão boa rapariga nem tão tranqüila como Joaquim imaginava, pois em sete anos ele nunca tinha conhecido a verdadeira Elisa. Uma mulher rendida pelo luxo de um homem desconhecido que surge como tábua de salvação em sua vida insatisfeita; uma mulher que não se importava, como assinala Joaquim, com as tristes experiências das mocinhas atraídas por estranhos: “*Nem te lembraste da que foi para a América atrás de um, e lá morreu abandonada!*”⁷⁸

Só resta ao bancário sem futuro aceitar sem resistências o abandono, pois ele sente— em sua simplicidade — que nunca poderá chegar à altura de um homem rico. Joaquim é humilde não apenas em sua condição econômica, como também em sua visão de mundo, pois para ele o importante são seus sonhos espirituais, os materiais ficariam com Elisa.

*Quem sou eu ao pé dele, e dos outros! Bancário pé-chato, sem sorte nem futuro, que nunca há-de chegar a chefe de secção nem a gerente de dependência! A minha mãe ensinou-me a ser assim, bons sentimentos, modesto e respeitador, poupança, resignação, o perdão das ofensas...*⁷⁹

Resignação e perdão são palavras-chave para Joaquim, que compreende finalmente, depois de percorrer grande parte da cidade e seus bares, que não tem saída senão perdoá-la, pois, sendo humana, está propensa a cometer erros. Tal como indica o topoi dito por Joaquim: “*E quem for justo ou se julgar sem culpas que te atire a primeira pedra!*”⁸⁰

⁷⁷ Cfr. “A Bota”, p. 279.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

Num *lapsus* de bom senso, Joaquim percebe as horas, no momento em que se dá conta de que a noite tinha avançado tanto que seus pais com certeza tinham desistido de esperá-los. Na narração Joaquim inclui Elisa em sua reflexão, como se ela ainda estivesse a seu lado. E como se ainda fosse chegar com ela à casa de seus pais para comer o arroz doce com canela. O bom senso surge apenas como uma fuga desse devaneio, para que Joaquim tente fixar-se na precária realidade, mas em seu íntimo Elisa ainda está com ele. Joaquim não consegue aceitar plenamente o abandono. Mas está ciente de que deve passar pelo difícil processo do esquecimento: esquecer essa história de amor desmanhada.

As ruas solitárias de Lisboa são testemunhas de seu andar inseguro, oscilante, com a missão de levá-lo até sua casa e enfrentar a verdade: contar a seus pais que foi abandonado. “*Como hei-de eu explicar à minha velha!*”⁸¹ Um ou outro carro passa pelo lugar, evidenciando alegria e festa nessa noite natalina, em oposição à melancolia de Joaquim, contraste que mostra as diversas realidades dos habitantes dessa urbe, numa noite em que tudo era um convite para o júbilo. Era uma comemoração a mais para festejar o nascimento de Jesus, mas para Joaquim essa noite tinha se convertido em noite de frio, escuridão e morte. Elisa tinha matado toda a ilusão de Joaquim.

*Uma hora depois, já na Estefânia, vieram-lhe as ânsias e parou a uma esquina a vomitar: tinha o estômago vazio, só o álcool, um vinho azedo e o gosto amargo dos cigarros. Alguém passou e disse a rir: Feliz Natal! Ah, que se lixe. Ficou aliviado. A cabeça doía-lhe, mal se tinha nas pernas, de fraqueza, mas assim se foi arrastando.*⁸²

Para Teresa Martins Marques, a narração do texto está a cargo do personagem Joaquim, enquanto narrador autodiegético. “A história contada na primeira pessoa é a rememoração dos eventos não distanciados no tempo, enquanto o personagem-narrador bebe num bar do Cais do Sodré.”⁸³ Mas muitas vezes surge no texto uma segunda voz, distante da primeira, que descreve o estado em que se encontra Joaquim; é como se o próprio Joaquim se desdobrasse para olhar-se objetivamente. Nessa passagem citada, depois que Joaquim vomita o excesso de dor e frustração representado pelo álcool, surge essa voz desdobrada: “*Ficou aliviado.*” Continua

⁸¹ “A Bota”, p. 280.

⁸² Ibidem.

⁸³ Cfr. Teresa Martins Marques. *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 87.

descrevendo o incômodo de Joaquim: “Doía-lhe a cabeça, mal se tinha nas pernas de fraqueza, mas assim se foi arrastando.” Esta segunda narração aparece também no começo do texto, em que Joaquim descreve seu estado de ânimo, mas também se distancia de si para testemunhar sua dor e compreender-se.

*Esmigalhou entre os dedos no cinzeiro o cigarro mal encetado, sem se queimar. (Dantes enrolava-os à mão.) Fechou os olhos e encostou ao lambril de madeira a cabeça cheia do zumbido de vozes e risos do bar. Veio-lhe a vertigem quase voluptuosa, e ele sorriu, calmo e descontraído. É bom, é como estar dentro de uma nuvem de pensamentos, alheado. Dormia talvez? E sonhava que estava acordado?*⁸⁴

Se a tônica da diegese é esse contraponto das duas vozes – a autodiegética (a voz em primeira pessoa)⁸⁵ e a heterodiegética (a voz em terceira pessoa), que pode ser o próprio Joaquim desdobrado de si mesmo –, na narração final do texto a voz heterodiegética assume o comando da diegese para provocar o efeito de estranhamento e alteridade, de ser outro, para anular o sofrimento pela desilusão e pelo fim da história com Elisa. Esse fenômeno de alteridade também pode explicar-se na visão do autor, indicada pelo crítico português Óscar Lopes: o sentimento de ser estrangeiro em sua própria terra⁸⁶. É o que acontece com Joaquim ao ser pressionado por Elisa a viver na cidade do *ter*, no novo bairro de Alvalade.

⁸⁴ Cfr. “A Bota”, p. 275.

⁸⁵ Para o crítico português Óscar Lopes, a narração autodiegética, em primeira pessoa, é uma característica na narrativa de Miguéis. “As histórias que Miguéis nos conta na primeira pessoa (...), por muito variadamente que o narrador se caracterize (e Miguéis usa uma surpreendente variedade de estilos ou tons humorais de narração), revelam todas uma idêntica angústia de alguém que se sente estrangeiro, estrangeiro no Estrangeiro e estrangeiro na Pátria; e, nesta, estrangeiro ao passado vivido, e estrangeiro ao presente, cujos fios de continuidade pretérita lhe escapam.” Ver: Óscar Lopes. *Cinco Personalidades Literárias*. 2ª ed. Porto: Divulgação, 1961, pp. 64-65.

⁸⁶ Para Óscar Lopes, esse sentimento de ver-se estrangeiro reflete a necessidade do autor em conseguir, através de sua narrativa, um profundo enraizamento na realidade humana deste ou daquele meio, sobretudo na realidade humana nacional. Lembre-se que José Rodrigues Miguéis viveu desde 1935 exilado nos Estados Unidos, radicando-se definitivamente em 1942 em New York, e voltou em poucas ocasiões a Portugal. José Rodrigues Miguéis morreu no estrangeiro em 1980. Cfr: *Ibidem*, p. 65. O pesquisador Humberto Aragão Filho ressalta que “José Rodrigues Miguéis escreve sobre a cidade onde nasceu e que tanto amou. A ação dos romances transcorre em Lisboa e, dentro dela, privilegia alguns bairros, selecionando determinadas áreas que se tornam emblemáticas. Mesmo expatriando-se, assumindo um exílio que lhe foi doloroso, Miguéis foi sempre um lisboeta repleto de saudades, separado pela distância oceânica, mas tendo Lisboa no coração e nas páginas dos seus livros.” Ver: Humberto Lima de Aragão Filho. *José Rodrigues Miguéis e a Intencionalidade do Tríptico de Lisboa*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002, p. 23.

O futuro em Alvalade não teria raízes; Joaquim, nascido e criado em Morais Soares, bairro tradicional, mas decadente de Lisboa, não conseguia identificar-se sinceramente com o sonho de Elisa, embora se esforçasse para acreditar que o futuro feliz estava junto dela, economizando eternamente o magro salário para habitar um lugar que não lhe pertencia; ele sabia em seu íntimo que não seria feliz na cidade da posse.

Como se fosse um outro, Joaquim consegue não apenas olhar para si mesmo sem amarguras pela ausência de Elisa, como também contemplar sua cidade dos sonhos perdidos, a Lisboa da irrealização, o espaço que se mostra como o único companheiro nessa noite fria, de festa para o resto de seus habitantes, mas de luto para Joaquim. Essa distância na narração lhe permite observar o que acontece a seu redor na cidade solitária.

*Chegou à Morais Soares, nem vivalma. Há trinta anos, senhor, esta miséria, enterros! As calhas dos eléctricos luziam rua acima. Havia latas e embrulhos de lixo às portas. Um cão vadio afocinhava e esgaravatava num cartucho, conseguiu derrubá-lo, o lixo derramou-se no empedrado: à procura de um osso.*⁸⁷

O progresso da tecnópolis não tinha chegado ao bairro de Morais Soares, que no passado se caracterizara – e se orgulhara – por sua pequena burguesia, mas no presente tudo que havia nele era miséria e escuridão, como se a própria Lisboa tivesse se esquecido dessa parte da cidade. O lixo e o cão faminto eram duas marcas da marginalidade do lugar, em oposição ao sonho de Elisa, o bairro de classe alta Alvalade. Mas Joaquim fazia parte dessa marginalidade, ele tinha sido não apenas marginalizado – no banco – pela falta de estudo em sua formação profissional, como também por Elisa, que o marginalizou pela falta de dinheiro; Elisa sabia que Joaquim não podia garantir o futuro com que ela sonhava.

Para Teresa Martins Marques, a ruptura entre Elisa e Joaquim surge desde o começo no espaço da cidade⁸⁸. Enquanto Elisa desejava morar nos bairros novos e ricos, símbolos da ascensão social, ele queria continuar morando em seu bairro abandonado. “*Melhor esperar, vamo-nos remediando.*”⁸⁹

⁸⁷ “A Bota”, p. 280.

⁸⁸ Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 88.

⁸⁹ “A Bota”, p. 277.

Teresa Marques explica: “Elisa transfere o sonho impossível de Alvalade para um outro espaço fora de Lisboa, o espaço possível que ‘um bom homem de idade’ lhe oferece para deixar de trabalhar como enfermeira dos outros. É a casa – o espaço protetor – que a seduz: ‘casa posta, criados, sossego’⁹⁰; ela foge do namorado e de Lisboa. Ele fica preso à sua recordação e à cidade.”⁹¹

Elisa não tem raízes, não pertence nem a Joaquim nem a Lisboa. Está desarraigada do espaço em que vive e sem esperança de ser feliz nesse espaço, por isso foge na primeira oportunidade, mesmo compreendendo que, ao escapar do destino de Joaquim, escapa também de sua legítima felicidade. “*Serei para sempre a tua infeliz, grata e dedicada, Elisa.*”⁹² Já Joaquim faz parte da miséria de Morais Soares, pois convive com ela há trinta anos; é seu topos familiar e seu enraizamento na cidade. Ele não tem como cortar os vínculos com a sua cidade, porque vive por e para Lisboa. É ela que o mantém com vida. Além da cidade, os pais de Joaquim também são seus portos seguros para não se consumir na dor da partida de Elisa. Ao perceber que o verdadeiro amor está nessa conexão com Lisboa, e ao mesmo tempo com seus pais – raízes profundas do solo natal –, compreende que deve expurgar a lembrança de Elisa, desfazer o vínculo, o amor que ainda sente por ela, para libertar-se da dor.

*Ele enxotou-o, o cão fugiu, de rabo entre as pernas, parou à distância. Poisada ao lado, no degrau, estava uma bota. Ele ficou a olhá-la: era uma bota como não via há muito tempo. De meio cano, rota, cambada e esbodegada, com tombos e remendos, a sola gasta a despegar-se na biqueira, um atacador de cordel a arrastar no chão. Procurou com os olhos a outra bota, não a viu. Uma bota solitária. Como eu...*⁹³

É noite de Natal. Joaquim se lembra então de quando era criança e costumava deixar um sapato na chaminé para receber algum presente. “*Ainda haverá quem?*”⁹⁴ Essa é a pergunta que Joaquim se faz no momento em que vê a bota. É o momento epifânico, em que o menino que foi se encontra com o adulto ainda crente nas ilusões da vida, nos sonhos e na realização do amor.

⁹⁰ “A Bota”, p. 278.

⁹¹ Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 88.

⁹² “A Bota”, p. 278.

⁹³ Ibidem, p. 280.

⁹⁴ Ibidem.

Ao observar a bota, surge um mundo de lembranças e perguntas sobre si mesmo⁹⁵: Joaquim mantinha vivo o processo de autognose. Mas a ironia sutil de Joaquim se deixa escapar, num ceticismo não apenas em relação à fé na tradição. “O Menino Jesus, acreditava eu nisso? (E que presente ele me trouxe este ano!)”⁹⁶ A tradição tinha sido legada por sua avó, enquanto o ceticismo vinha de sua mãe.

*A minha avó da Beira dizia: Quando Deus Nosso Senhor andava pelo mundo, disfarçado de pobre, a pedir esmola... E a minha mãe: Não teja a meter caraminholas na cabeça do pequeno, senhora! Não estamos na Carquejeira! – mas se eu acreditava até no Tempo-em-que-os-animais-falavam!*⁹⁷

No entanto, o ceticismo é logo dissipado pelo desejo de acreditar, de sentir-se partícipe de um mundo seguro, onde suas raízes se finquem em terreno sólido, sem incertezas e sem desilusões. Joaquim quer crer que ainda é possível ser feliz em sua cidade do *ser*, apesar de ela ser pobre e solitária, tal como ele, como a bota.

A bota produz em Joaquim uma transformação, a partir da sensação de identificação com esse calçado abandonado, e ao mesmo tempo um desejo de conhecer sua história, de saber de quem havia sido, por onde havia andado e por que motivo tinha chegado justo ali, em seu bairro. As dúvidas sobre a bota lhe devolvem uma certa *ataraxia*, da qual seu espírito precisa para enfrentar de uma vez seu próprio abandono.

*Aquela bota fascinava-o. Quem sabe se não era de algum santo, ou do próprio Jesus! Era com certeza de algum velho operário ou mendigo, gasta de correr ruas, caminhos e azinhagas, a pedir trabalho ou pão... Abandonada e só. Teria o dono outra perna? E onde irá o pé que te habitou?*⁹⁸

Preocupar-se com a bota lhe faz bem. É estranho sentir por um objeto, inanimado, uma espécie de compaixão. Ao refletir sobre a pobreza da bota, ele também se sente pobre. É então que o cachorro retorna. Nesse instante Joaquim

⁹⁵ Para Teresa Martins Marques, a bota condiz com a pobreza do bairro de Joaquim. Esse calçado “tem o poder de evocar a infância do narrador, tempo duplamente mítico em que [Joaquim] ‘acreditava até no tempo-em-que-os-animais-falavam’ (Ibidem, p. 281), passado que tem o condão de o reconciliar com o presente”. Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 88.

⁹⁶ “A Bota”, p. 280.

⁹⁷ Ibidem, pp. 280-281.

⁹⁸ Ibidem, p. 281.

percebe que ele, o cão e a bota formam um trio de seres esquecidos, sem ninguém para compreendê-los. Os três são personificações da humildade, ou como Joaquim conclui, “irmãos na humildade”⁹⁹. A revelação começa a surgir. A bota, como símbolo natalino de generosidade, de desprendimento para dar felicidade aos outros, o chama para cortar as amarras de uma história de amor sem amor. Lembra-se pela última vez de Elisa: “A tua mão branca e gordinha de enfermeira diplomada, asséptica, habituada ao pus e aos excrementos, esta noite acaricia talvez a nuca dele. Sem anel. (...) E para que penso em ti se tudo acabou?”¹⁰⁰ Joaquim sente o chamado da bota, é um aviso, até uma prova de sua humanidade. Tinha economizado três anos para concretizar um ideal banal de luxo, que sua mãe criticara. Nesse desejo de satisfazer Elisa, Joaquim deixara de ser o homem de bom senso para se entregar às miragens que a cidade desumanizada, industrial, da posse, provoca em seus habitantes fracos, os que caem na cilada das ilusões. Mas, ao sentir o chamado da bota, uma força o impele a desprender-se do anel, a entregar o motivo da infelicidade para expiar seu sofrimento.

*A bota parecia abrir-se mais para o seu gesto de renúncia e desapego. Curvou-se um pouco para não errar a pontaria, ergueu a mão, baixou-a devagar, e deixou cair o embrulho dentro dela, sem rumor. Endireitou-se e respirou fundo. Já está. Sentiu-se livre de um grande peso.*¹⁰¹

Para Teresa Martins Marques, a bota simboliza – na tradição popular – a sorte grande, o Destino-Providencial que abençoa os futuros casais¹⁰², mas no texto de Rodrigues Miguéis a bota traduz a chance que o protagonista tem de ficar em paz consigo mesmo, de purificar-se de um relacionamento de sete anos que ruiu pela falta de amor.

A bota, símbolo de bonança, se transforma em elemento prodigioso, capaz de acordar a percepção de Joaquim, de acordar seu amor próprio. Como assinala Teresa Martins Marques: “Não se trata de uma obra de caridade natalícia, realizada em favor de outros. É antes caridade por si próprio, corte de amarras.”¹⁰³ A experiência epifânica de Joaquim transforma o sentido da bota: de simples peça de caridade, ela

⁹⁹ “A Bota”, p. 281.

¹⁰⁰ Cfr. Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 88.

¹⁰³ Cfr. Ibidem p. 89.

se converte no elemento libertador do personagem, que corta definitivamente os laços do falso amor. O fim de um futuro que se via “*deserto (...) ao lado de uma mulher que não o amava*”¹⁰⁴.

Mas assim como a bota se torna o objeto prodigioso de que Joaquim necessita para libertar-se da lembrança de Elisa, torna-se também o objeto místico que provoca a autognose de Joaquim e seu *relligare* com o próprio Jesus.

*O cão deitara-se a pouca distância, olhava-o de focinho entre as patas, a varrer o pó do passeio com a cauda. És a minha testemunha, hã? Alguém me espreita talvez nos teus olhos de inocente vagabundo. O brinde de Natal! Virá Ele buscá-lo para o seu místico noivado? Antes assim...*¹⁰⁵

Joaquim encontra um consolo na divindade ao compreender que é preferível o abandono a ficar preso a um casamento sem amor, condenado ao fracasso. A pureza do personagem atinge uma dimensão sagrada. Depois do sacrifício de três anos para comprar um anel de noivado, decide oferecê-lo a Cristo, para sua hierogamia com Sofia: o anel rejeitado por Elisa transforma-se em anel sagrado para a divindade. Joaquim, ao deixar na bota o anel, renasce nessa fria noite de Natal¹⁰⁶. “*Antes assim*”, é preferível isso ao desamor e à morte em vida. O anel será o novo símbolo da vida que volta a ser sagrada para Joaquim.

*De mãos nos bolsos, continuou a subir devagar a rua triste e nua onde nascera e vivera mais de trinta anos. Deserta. O silêncio era completo. Noite santa, noite de... Lembrou-se do arroz doce com as letras bordadas a canela, e teve fome. Apressou o passo e sorriu: Caraminhas! Há quantos anos não me ocorria esta palavra!*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Cfr. Teresa Martins Marques. Op. Cit., p. 89.

¹⁰⁵ “A Bota”, p. 281.

¹⁰⁶ Também podemos perceber o renascimento de um personagem no romance *Páscoa Feliz*, de José Rodrigues Miguéis, publicado em 1932. Nele, o protagonista Renato, internado num hospital psiquiátrico, rememora sua vida para libertar-se de seus erros e do mundo de ilusão em que vivia (o mundo da esquizofrenia). Seu afastamento da realidade causou-lhe sofrimento e a perda da família e da dignidade quando acabou cometendo um desfalque. É interessante perceber a onomástica do personagem Renato, que provém do latim *renatus*, renascido. O personagem, em sua essência, estava chamado a renascer no final de sua existência. Outro vínculo que se pode estabelecer entre o conto “A Bota” e o romance *Páscoa Feliz* é justamente o tempo sagrado em que acontecem os fatos. Se no primeiro o tempo de ação transcorre na noite de Natal, na celebração do nascimento de Jesus, no segundo temos a morte de Cristo, simbolizada na morte psicológica de Renato, e a ressurreição da divindade, que também simboliza o renascimento do anti-herói, o qual no fim encontra a liberdade por que tanto ansiava. Ver: Óscar Lopes. Op. Cit., pp. 59-62.

¹⁰⁷ “A Bota”, pp. 281-282.

O amor pelo velho bairro permite esse encontro mágico consigo mesmo. Joaquim volta para sua identidade, para o lugar onde nasceu e do qual não quer sair, embora seu bairro seja uma parte abandonada de Lisboa – situação que para ele não importa, pois seu bairro é seu mundo e isso já é suficiente para se recompor das mágoas sofridas por causa de seus delírios de riqueza, atiçados por Elisa. Ele fica em paz nessa noite de perda, de desencontro e, ao mesmo tempo, renascimento, porque já não tem motivo para se preocupar em economizar o magro salário do mês para o sonhado projeto de Elisa, nem para se preocupar em deixar seus velhos sozinhos. Desaparecem as razões para abandonar seu velho bairro, cenário e testemunha de seus trinta anos de vida.

Para David Mourão-Ferreira¹⁰⁸, a cidade emerge na narrativa de José Rodrigues Miguéis como uma “reedificação” constante de Lisboa, graças ao trabalho mnemotécnico de Miguéis através de sua escrita. Existe, portanto, uma estreita relação entre memória e fantasia, que em cada conto e em cada romance despem uma imagem oculta da Lisboa que vive na lembrança de Miguéis. Por isso, para Mourão-Ferreira, “José Rodrigues Miguéis tem prodigiosamente recriado contrastadas ou justapostas imagens da Lisboa onde lhe ocorreram a infância, a adolescência, o começo da maturidade”¹⁰⁹.

A Lisboa que aparece na narrativa de José Rodrigues Miguéis – especialmente no conto ‘A Bota’ – como espaço de lembranças¹¹⁰ envolve, por sua vez, um tempo de formação psicológica para enfrentar a crueza e as decepções do mundo adulto. Esse mundo aparece em oposição ao mundo dos sonhos das crianças, dos adolescentes ou dos adultos que passam pelo processo de amadurecimento. É o caso de Joaquim, um adulto de trinta anos que não conseguia amadurecer emocionalmente. Mas as experiências epifânicas do achado da bota e do desprendimento do anel provocam nele a maturidade que faltava para continuar vivendo, embora sozinho. Acabado o noivado adolescente com Elisa, Joaquim consegue amadurecer e valorizar-se.

¹⁰⁸ Cfr. David Mourão-Ferreira. “José Rodrigues Miguéis”. Em: *Portugal – A terra e o homem*. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 267.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 267.

¹¹⁰ Humberto Lima Aragão Filho nota que Lisboa é o cenário onde o escritor busca nuançar as suas lembranças: “Espelhou a gente simples do povo, a nostalgia do fado, a vida dos trabalhadores, as grandes avenidas, as tradições, o cotidiano, os sonhos de liberdade.” Cfr. Humberto Lima Aragão Filho. Op. Cit., p. 27.

Nesse processo de auto-valorização radica a sensibilidade de José Rodrigues Miguéis: seu personagem, apesar da angústia e do abandono, tem – e aproveita – a oportunidade de conquistar a si mesmo e seguir adiante. Miguéis redime o sofrimento de Joaquim, pois o autor compreende que o sofrimento humano, além de catártico e libertador, é também o impulso para ir em busca da realização pessoal.

A Cidade em Busca da Realização

A dominação da cidade da posse, ou da tecnópolis, gera um sentimento de cansaço e desgosto entre os escritores que vêm como as camadas menos favorecidas pelo progresso industrial vão ficando esquecidas e, ainda pior, marginalizadas do desenvolvimento tecnológico. As cidades deixam de ser cidades humanas para transformar-se em cidades monstruosas, em megalópoles, capazes de anular o homem para escravizá-lo em função da tecnologia. Tal como assinala C. S. Lewis em seu ensaio *A Abolição do Homem*, o homem violento criado pela tecnópolis mata “o homem de coração gentil”¹¹¹ nascido na cidade humana. Corre-se o risco, segundo Hermes Ferraz, de criar um homem “passivo, entediado, insensível a não ser pelo dinheiro, formando não um ‘sistema homem’, mas um sistema patológico onde imperam a ansiedade, a depressão, a despersonalização, a indiferença pela vida sadia, a neurose, a frustração; e onde a violência e a agressão constituem seus resultados culminantes”¹¹².

Ante esse panorama do homem desequilibrado tanto no nível emocional quanto econômico, alimentado pela tecnópolis, reagem João Antônio e José Rodrigues Miguéis. O primeiro, de uma perspectiva psicológica e social: o personagem Vicente faz uma observação crítica de seu entorno, de sua casa, dos bairros que percorre e da cidade por ele habitada. O segundo, de uma perspectiva psicológica e individual. No caso do personagem Joaquim, a construção de sua vida gira em função de sua desilusão amorosa, vista de uma perspectiva afetiva, emocional, centrada em suas eleições sentimentais. Há também, conseqüentemente, o encontro do personagem com o verdadeiro Joaquim – que, após o abandono, consegue perceber que o errado estava em aceitar um falso amor e uma vida ilusória, carente de raízes,

¹¹¹ Cfr. C. S. Lewis. *A Abolição do Homem*. Trad. Remo Mannarino Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 15.

¹¹² Hermes Ferraz. Op. Cit., p. 133.

carente de verdade. Trata-se, portanto, de uma percepção pessoal do mundo que o rodeia; a crítica social surge das experiências frustrantes do personagem, que aborda as falências da sociedade, como educação e emprego, para compreender sua própria falta de oportunidades de melhorar na vida.

Vicente demonstra apatia e cansaço, frutos da ausência de seus dois grandes estímulos para ser um vencedor na vida: seu pai e o boxe. Apesar da apatia, existe nele um desejo de entender a vida que leva no presente, em oposição à vida que levava no passado, quando seu pai vivia e ele triunfava no boxe. Já Joaquim apresenta um grande estímulo para viver, para ser feliz, para definir-se no mundo: seu casamento com Elisa. Por isso, quando Elisa o abandona, seu projeto se desmancha e Joaquim sente que o mundo das certezas deixa de existir. Seu presente confuso o submerge numa angústia insuportável, que o faz pensar até em acabar com sua vida. Joaquim fica num nevoeiro de lembranças que lhe mostram a impossibilidade de seu amor com Elisa, pois ela nunca o amou de verdade, estava com ele apenas por inércia e por falta de uma opção melhor. Tanto que, quando apareceu o velho rico, ela não duvidou em abandonar Joaquim na noite de noivado – dando-lhe este decepcionante presente de Natal.

Vicente não tinha nenhuma perspectiva de sair da inércia em que estava, muito menos de namorar. Lúcia estava apaixonada por ele, mas Vicente, insatisfeito, sentia que nenhuma mulher poderia tirá-lo desse marasmo interior. No entanto, ao encontrar-se com a menina que brincava na rua, esta acabou despertando nele um sentimento de ternura. Pela primeira vez ele pensou como seria maravilhoso ser pai, formar uma família, definir-se em seu mundo emocional e afetivo.

A indefinição de Vicente se contrapõe ao projeto definitivo de Joaquim de contrair matrimônio. Nesse confronto entre os dois personagens, Vicente consegue vislumbrar uma saída para sua indeterminação, ao desejar retomar as viagens como as que seu pai fazia com a família, ao desejar cuidar de sua aparência e ao pensar em Lúcia como uma boa mulher para formar um lar. E Joaquim consegue enfrentar a solidão em que sua noiva o deixou e a desilusão em que se transformou seu projeto de vida: o casamento com Elisa.

No entanto, em ambos os casos, apesar da apatia de um e da amargura do outro, o processo epifânico provoca neles uma autognose libertadora, o que lhes dá força para virar a página do passado. Passado que atormentava o presente, com comparações limitantes e inundadas de saudades. Vicente aproveita do passado os

ensinamentos do pai, o *carpe diem* que este lhe havia transmitido. E Joaquim tira do passado o conhecimento de si mesmo; ele consegue ver-se como é realmente, um homem simples e feliz em sua humildade, em suas raízes profundas de homem puro e bom.

Através de Vicente e Joaquim, os escritores João Antônio e José Rodrigues Miguéis criticam as carências da sociedade moderna e, por conseguinte, das cidades industrializadas, que anulam os verdadeiros seres para transformá-los em homens mecanizados, ambiciosos, falsos e vazios. Assim são os operários que trabalham com Vicente: eles o bajulam para conseguir atingir seus próprios objetivos. E assim é Elisa: ela professa um falso amor por Joaquim e tem uma ambição desmedida, que a leva a cair na cilada da cidade da posse e a abandonar seu noivo para fugir com um homem velho, mas rico, embora ela mesma admita que sempre será infeliz.

Por outro lado, tanto Vicente quanto Joaquim percebem a crise em que a sociedade se encontra, devido à falta de oportunidades eqüitativas para os cidadãos. Vicente, ao perambular pelos bairros da periferia, nota não apenas a pobreza material, mas também a pobreza espiritual dos habitantes marginalizados – que, para conseguir um mínimo de diversão no único dia de folga que têm, precisam suportar aflições de toda espécie, como escassez de dinheiro e a falta de infra-estrutura da cidade. Isto é constatado pelo escritor João Antônio em algumas situações e imagens: os ônibus superlotados, insuficientes para transportar o grande número de pessoas que precisam deles numa cidade monstruosa como São Paulo; a poeira que cobre os sapatos de Vicente em seus passeios pelos bairros periféricos; e a descrição da pobreza de sua própria casa.

João Antônio acusa a importação de uma cultura de consumo, na qual caem também escritores brasileiros: “Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos.”¹¹³ Na busca da essência da escrita brasileira, João Antônio reconhece que é preciso ter um compromisso social, uma preocupação com a realidade do brasileiro que sofre as injustiças da tecnópolis. Por isso, quando o escritor faz uma reflexão sobre a miséria ou a falta de oportunidades que prejudica o mundo da periferia, ele está compreendendo a vida que os marginalizados levam. Tal

¹¹³ João Antônio. Op. Cit., 1975, p. 143.

compreensão é um elemento-chave no prisma do autor: “Compreender a nossa vida brasileira com suas contradições e sofrimentos, imprevisões, improvisações.”¹¹⁴ No conto “Busca”, João Antônio procura compreender essa cidade que sobrevive, a cidade humana. Embora agonize, ela continua existindo nos costumes dos habitantes da periferia, incluindo a família de Vicente, que ainda conserva os rituais ancestrais da aldeia – a origem da cidade humana –, como o cuidado com a galinha no quintal.

Já o escritor José Rodrigues Miguéis critica a falta de oportunidades para conseguir uma educação integral, que possibilite uma melhora real para toda a comunidade e não para uns poucos. Quando Joaquim confessa que não pôde terminar seus estudos e por isso não ascendeu no banco, essa reflexão é, ao mesmo tempo, uma queixa de Miguéis sobre a desigualdade em matéria de educação, que acaba sendo crucial para determinar o futuro de um homem. “*Bancário, pé-chato, sem sorte nem futuro, que nunca há de chegar a chefe de seção nem a gerente de dependência!*”¹¹⁵ Mas o autor também critica a hipocrisia dos laços que se formam na cidade da posse, estes surgem por conveniência, não por amor ao próximo, nem por bondade sincera. A falsidade acaba dando um tapa na pureza e ingenuidade de Joaquim – que, ao cair nas ilusões e nos delírios de grandeza de Elisa, acaba traindo seus próprios princípios, os bons sentimentos, a humildade, o respeito e a capacidade de saber perdoar as ofensas¹¹⁶.

Um ponto de convergência importante entre Vicente e Joaquim reside na experiência epifânica que ambos têm, que lhes permite alcançar um estado contemplativo de si mesmos, o *noscete ipsum*, para compreender a vida que levavam e o novo caminho que seguirão dali em diante.

As duas epifanias mostram um novo estado existencial dos personagens. Vicente se dá conta de que o passado serve de estímulo para enfrentar e desfrutar o presente, este deixa de ser uma experiência apática. Ele consegue harmonizar passado e presente em função de seu equilíbrio mental e espiritual. No caso de Joaquim, a epifania também é existencial, pois ele consegue olhar-se e entender que, seguindo o caminho traçado por Elisa, deixaria de ser autêntico, de ser ele, para disfarçar-se de um outro, de um estrangeiro de si mesmo. Ao ambicionar morar no bairro rico de Alvalade, Joaquim estava se entregando ao mundo das falsidades da cidade da posse,

¹¹⁴ João Antônio. Op. Cit., 1975, pp. 144-145.

¹¹⁵ “A Bota”, p. 279.

¹¹⁶ Cfr. Ibidem, 279.

da tecnópolis, anulando sua verdadeira essência de homem humilde e puro. Mas a experiência epifânica de Joaquim também apresenta um lado místico, que em Vicente não existe. Joaquim, ao deixar o anel na bota como sinal de desprendimento, aceita que seja para a hierogamia entre Cristo e sua noiva Sofia, a cidade santa que descera para a renovação humana. Joaquim entende que tudo que é verdadeiro, essencial, está ligado à simplicidade da vida, ao amor ao próximo e à sinceridade consigo mesmo. Naquela noite de Natal, Joaquim descobre entre a solitária bota, o cão faminto e ele mesmo – como habitante de uma Lisboa esquecida – que a felicidade está na paz de espírito, no desprendimento consciente da matéria e no perdão das ofensas. Três princípios cristãos que José Rodrigues Miguéis resgata e atualiza na luta entre a cidade humana e a cidade industrializada, entre os princípios espirituais e de bem comum e os princípios materiais e individualistas.

Outro ponto de comunhão entre os dois escritores está no referente urbano, que aparece na narrativa de João Antônio e José Rodrigues Miguéis para legitimar o espaço fictivo dos personagens. Com a intenção de dar verossimilhança à narração, os bairros do real concreto das cidades de São Paulo e Lisboa aparecem no texto como parte daquilo que a ficção toma emprestado da realidade. Essas referências fazem parte dos cenários em que os personagens se movem. Com o traslado da referência do real concreto ao plano do real imaginário, o leitor entra no jogo das possibilidades, penetra no mundo imaginário, onde os referentes reais se “fictivizam” e os seres fictivos alcançam possibilidades de tornar-se reais; o leitor poderá encontrar esses personagens se perambular pelos bairros da Lapa, em São Paulo, ou de Morais Soares, em Lisboa. É o que sugere o próprio João Antônio, que, ao referir-se à realidade – que ele chama de “coisa viva” – retratada no livro *Malhação do Judas Carioca*, afirma: “Vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. (...) Eu vivi a aventura de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* um pote de vezes (...) Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros, procurando jogo, e acabar na Lapa era a aventura diária de quem estava naquele fogo.”¹¹⁷

João Antônio e José Rodrigues Miguéis cruzam seus projetos literários para fazer uma reflexão crítica sobre o estado em que se encontra a cidade, com o desejo de resgatar o componente humano que parece ter sucumbido ante a tecnópolis.

¹¹⁷ João Antônio. Op. Cit., p. 1975, p. 150.

Quando Vicente e Joaquim conseguem compreender o sentido da vida na cidade é que esta recobra o seu sentido inicial e se realiza no encontro com o significado primordial de sua existência. Ela existe para resguardar o bem-estar de seus habitantes, para proteger e estimular a vida em seu espaço e para permitir o desenvolvimento integral dos que nela vivem.

No *noscete ipsum* dos personagens, a cidade monstruosa se regenera para voltar a ser uma cidade-mãe e velar pelos filhos que nascem, crescem e vivem dentro dela.

João Antônio e José Rodrigues Miguéis descobrem na cidade humanizada o valor de si mesmos como seus filhos e defensores, lutando para provocar mudanças na sociedade a fim de alcançar o bem comum.

Considerações Finais

A partir do conceito de cidade fictiva como aquela que surge no plano da ficção literária, podemos elaborar uma cidade intermediária, um elo entre a cidade real e a imaginária, o que corresponde à tríade proposta por Wolfgang Iser – o real, o fictivo e o imaginário. Segundo o teórico alemão, o fictivo, como ato intencional, extrai do real os referentes que modificam o imaginário. Com o conceito proposto, evitamos abordar o estudo sobre a cidade em literatura a partir da perspectiva de “literatura urbana”, pois este termo, usado também por outras áreas do conhecimento, ampliaria o leque de possibilidades e aumentaria os riscos de que nos desviássemos de nosso objeto de estudo: a cidade feita de linguagem e espetacularizada no texto literário.

A cidade fictiva nasceu não apenas de um ato de ficcionalização, mas também de um ato de convergência entre a cidade real-histórica e a cidade real-imaginária, como vimos ao examinar as origens de ambas as cidades, que remontam a Uruk e Babilônia, retratadas nos primeiros textos ficcionais de Ocidente (*Enuma Elish* e a *Epopéia de Gilgamesh*).

Essa convergência, estimulada pela tríade de Iser, transformou-se em um diálogo entre o passado e o presente da história e da literatura, que pautou a análise das obras escolhidas. O diálogo interdisciplinar já tinha sido feito pelos historiadores Wolf Schneider e Lewis Mumford, que, em busca de uma outra visão da cidade real-histórica, fosse ela Uruk, Nínive, Babilônia ou até mesmo Atenas, acudiram à literatura ou aos mitos para aproximar-se do objeto de suas pesquisas. Enquanto Schneider remetia às comédias de Aristófanes para compreender o comportamento do povo de Atenas, Mumford relacionava *Antígona*, de Sófocles, com a tensão entre a tirania e o povo dominado. Comprovamos então que a cidade não se reduz a uma dimensão histórica, ela se expande como uma dimensão dialógica entre a filosofia, a arte literária e a história. O caminho traçado pela cidade é fruto de um intercâmbio e de uma comunicação direta entre essas áreas do conhecimento. O diálogo define a cidade estudada por Mumford. Da mesma forma, o escritor e pesquisador uruguaio Ángel Rama aponta, em seu ensaio *La Ciudad Letrada*, que vê a formação da cidade latino-americana como uma ponte entre a

literatura, a filosofia e a história, o que podemos reconhecer como a integração entre a cidade fictiva, a cidade mental e a cidade real.

Para chegar a detectar e analisar essa cidade dialógica, levantamos um *corpus* de textos ficcionais que apresentam em sua construção diegética elementos desse diálogo, não apenas entre o passado e o presente, mas também entre os próprios contos.

Cada conto incorporado evidencia a existência de certos modelos ou paradigmas de cidade, como por exemplo “El Apocalipsis según Santiago”, de Carlos Iturra, que desde o título já apresenta uma relação intertextual com o Apocalipse de São João e outros referentes bíblicos, ou os textos *La ciudad está triste*, “Timotu Kalu” e “Passeio Noturno”, que abordamos a partir da comparação com arquétipos como o labirinto, a callípolis e a necrópole, respectivamente. Além da detecção de paradigmas, os contos nos permitiram fazer um levantamento de alguns mundos possíveis: a cidade epifânica, a cidade como uma senhora e a cidade que busca realizar-se.

Dentro do abrangente *corpus* selecionado de três literaturas para este estudo, trouxemos à tona contos de autores pouco estudados nos circuitos acadêmicos, como os chilenos Carlos Iturra e Lilian Elphick – que, embora sejam reconhecidos por seus pares, não costumam ser abordados nos cursos de literatura chilena contemporânea – e o lençoense Orígenes Lessa. Como o material crítico sobre esses notáveis autores é reduzido, dedicamos atenção especial a eles. Deles são alguns achados preciosos, como “Timotu Kalu”, de Orígenes, e o “Apocalipsis” de Iturra. Outras preciosidades incluem o conto “Sem Remédio”, do mineiro Luiz Ruffato, recém-aparecido na antologia de autores jovens *Tarja Preta*.

Embora minha delimitação do *corpus* ficcional se limitasse basicamente a contos contemporâneos – aqui entendidos como aqueles publicados a partir da segunda metade do século XX até hoje –, abri algumas exceções. Uma delas foi incluir contos de Orígenes Lessa publicados em 1932 e seu texto de cordel *Aventura em São Saruê*, de 1983, não só porque são fundamentais na análise de um dos paradigmas desta pesquisa, como também porque permitem estabelecer um diálogo entre a escrita inicial do escritor paulista e a que ele faria a partir da década de 70. Outra exceção foi a inclusão da *nouvelle* de Ramón Díaz Etérovic *La ciudad está triste*, em que o arquétipo do labirinto tem importância crucial na disposição do enredo. Esse paradigma, com a tríade Ariadne,

Teseu e Minotauro, surge no texto como símbolo de um tempo escuro em que a cidade de Santiago estava controlada pelo poder militar. A figura de Ariadne é fundamental para entender como o detetive vai sendo guiado por seu fio para desvendar o mistério da desaparecida Beatriz. Por isso, desde o começo se pôde comprovar nesta pesquisa a relação entre a figura feminina e a cidade, como vimos com mais detalhes nas análises dos contos já citados de Donoso e Ruffato.

Nos contos de Clarice Lispector e Lilian Elphick, desvendamos as epifanias que as protagonistas de “Amor” e “La Elegida” podiam experimentar. Uma descobriu o amor e a intensidade da vida, a outra descobriu a fugacidade do amor e a sina da solidão. Em ambas as protagonistas existiu uma mudança em suas cotidianidades, em seus mundos.

Essa cidade epifânica não surge apenas nos contos de Lispector e Elphick, mas também nos de João Antônio e José Rodrigues Miguéis, como uma *autognose* alcançada pelos personagens, uma reflexão e conhecimento sobre si mesmos (*noscete ipsum*) e suas vidas, depois que vivenciaram alguma perda. Como no caso de Vicente, do conto “Busca”, em que a perda do pai e do boxe acabam por frustrar seus horizontes. Já para Joaquim, do conto “A Bota”, a perda da namorada o mergulha numa profunda depressão e na decepção pelo relacionamento amoroso. Em ambos os casos, a cidade traz uma revelação para estimular uma nova vida. Após percorrer sua cidade numa tarde de domingo, Vicente consegue compreender que a vida se renova e é preciso dar-se o tempo para lograr o bem-estar postergado pelas exigências do trabalho. No caso do Joaquim, ele consegue eliminar a dor sentida pelo abandono de sua noiva ao descobrir numa bota o elemento libertador das imposições da sociedade. Ao mesmo tempo, os respectivos descobrimentos destes personagens permitem ver novas relações com a cidade, seja nas críticas feitas à tecnópolis – que gera bairros periféricos e uma sociedade individualista –, seja na revalorização desses bairros “marginais” como a conexão que ainda existe com a aldeia, a mãe da cidade, que nasceu para dar o bem-estar a seus habitantes.

Com os contos “Busca”, “A Bota” e “A tua véspera de Natal”, do português David Mourão-Ferreira, comprovamos que a cidade fictiva não é uma só, mas um conjunto de cidades que formam parte da experiência cognitiva de seus protagonistas, os que não apenas apresentam uma mudança em suas vidas, mas também um redescobrimento da cidade em que vivem. Assim, em “A tua véspera de Natal”, o

empresário consegue fugir da tecnópolis alienante, para descobrir que existem cidades paralelas que o chamam, como a *mnemópolis*, a cidade das lembranças, que lhe permite, na véspera de Natal, entrar em contato com seu passado feliz, quando sua mãe estava viva e ele era um menino de classe média que sonhava com a chegada do tempo mágico de Natal. O reencontro com a cidade da memória devolve ao empresário a paz perdida pelo influxo da Lisboa da pose, da tecnópolis. Quando ele se conecta com a criança que foi, volta a habitar a *eupolis* perdida, reatualizando a cidade da felicidade do passado.

Podemos concluir que a cidade fictiva, de raízes históricas, filosóficas e literárias, revela-se como o elemento integrador entre a cidade real e a imaginária, como diálogo entre o passado e o presente, mas também como um reflexo do estado anímico (“Sem Remédio”, de Ruffato) e das ações dos personagens (“Passeio Noturno I e II”, de Fonseca), como signo transformador (“Amor”, de Lispector), como *autognose* (“Busca”, de João Antônio), como revelação mística (“A Bota”, Rodrigues Miguéis), como figura feminina (“Una Señora”, de Donoso), e como espaço de redenção (“A tua véspera de Natal”, de Mourão-Ferreira). Todas essas características demonstram que a cidade fictiva está sempre em construção, sempre buscando as mudanças que espelham as necessidades dos que nela vivem, já que a própria cidade vive dentro e fora de seus habitantes. Através de revelações, experiências e chamados que a cidade faz, ela se integra à existência do cidadão que será fagocitado para cumprir alguma missão para seu próprio percurso de vida. Mas muitas vezes a cidade fictiva não conseguirá nenhuma mudança em seus personagens, porque estará impossibilitada ela mesma de crescer ou de entregar o bem-estar dos primórdios. Estes são os casos em que ela é anulada pela cidade monstruosa e simplesmente repete os passos desorientados de seus habitantes – como os protagonistas dos contos de Rubem Fonseca e a dona de casa Ana Elisa, de “Sem Remédio” –, seja para exterminar o outro, seja para mostrar o extravio em que os habitantes estão submersos. No entanto, existe – e prevalece em alguns contos, entre eles “A Bota” e “A tua véspera de Natal” – a possibilidade da redenção para levar a cabo as transformações nos personagens que conseguem superar as ciladas da tecnópolis. Tais personagens estão em evolução e lutarão por restabelecer, em suas existências, o compromisso inicial da aldeia e da cidade mãe: o desenvolvimento e a realização de seus filhos-habitantes.

Referências Bibliográficas

Bibliografia dos Autores Brasileiros

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus, Bacanaços*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Malhação de Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. “João Antônio: o novo fenômeno da literatura brasileira”. Em: Suplemento Cultural, Goiânia, 12-18 de abril de 1976.

MAGALHÃES de AZEREDO, Carlos. *Ariadne*. Rio de Janeiro, Editora Leite Ribeiro, 1922.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Rubem Fonseca: Feliz Ano Novo, um desperdício de (raro) talento”. In: Jornal da Tarde, 8 de Novembro de 1975.

LESSA, Orígenes. *A Cidade que o Diabo Esqueceu*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

_____. *A Cidade que o Diabo Esqueceu*. 1ª ed. São Paulo: Georges Selzoff Editor, 1932.

_____. “Conversando com Orígenes Lessa”. Folha da Manhã, São Paulo, 18 de abril de 1954.

_____. Entrevista com Orígenes Lessa: “Gente da Cidade”. Em: O Jornal, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1963.

_____. Entrevista com Orígenes Lessa. “Mais de 50 Livros em 50 Anos de Sonho e Luta pelo Feijão”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1979.

_____. “Orígenes fica com o sonho” Em: Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de julho de 1980.

_____. 100 Anos de Orígenes Lessa. Revista Comemorativa dos 100 anos do nascimento de Orígenes Lessa (1903-2003), Prefeitura de Lençóis Paulista, Lençóis Paulista, julho de 2003.

_____. “Lessa vai escrever agora sobre cordel”. *Jornal da Bahia*, Salvador de Bahia, 27 de fevereiro de 1971.

_____. *10 Contos Escolhidos*. Estúdio Introdutório de Mário da Silva Brito. Brasília: Horizonte; INL, 1984.

_____. *Aventura em São Saruê*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

_____. *Histórias Urbanas*. Seleção e Prefácio de Ricardo Ramos. São Paulo: Cultrix, 1963.

_____. *Melhores Contos*. Seleção e Prólogo de Glória Pondé. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Seleção*. Organização, estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1973.

_____. *16 de Orígenes Lessa*. Seleção e Introdução de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

_____. “Clarice Lispector explica as origens de seus contos em ‘*Laços de Família*’”. Em: *A Tribuna de Santos*, Santos, 31 de julho de 1960.

_____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. “Explicação que não explica”, em: *Jornal do Brasil*, 11 de outubro de 1969.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RUFFATO, Luiz. *Os Sobreviventes*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. (Org.). *Tarja Preta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Bibliografia dos Autores Chilenos

ALCALDE, Alfonso. “La Boca, Boca”. Em: *El Auriga Tristán Cardenilla y Otros Cuentos*. Santiago: Nascimento, 1971.

DÍAZ ETÉROVIC, Ramón. *La Ciudad está Triste*. 2ª ed. Santiago: LOM, 2000.

_____. e MUÑOZ, Diego. *Cuentos en Dictadura*. Santiago: LOM, 2003.

_____. “Recorrido urbano”. Em: Revista Cultura Urbana, Santiago, Agosto, 2001.

DONOSO, José. “Una calle con una pequeña plaza”. Em: La Época, Santiago, 10 de abril de 1993.

_____. *Veraneo y Otros Cuentos*. 2ª ed. Santiago, Zig Zag, 1985.

_____. “Santiago: en busca del alma perdida”. Em: Revista Región Metropolitana, no. 1, Santiago, 1994.

_____. “De Santiago, para Donoso y Parra”. Em: La Nación, Santiago, 15 de setembro de 1994.

_____. “Medalla ‘Ciudad de Santiago’ a José Donoso y Nicanor Parra”. Em: Chañarcillo, Copiapó, 15 de setembro de 1994.

_____. *Cuentos de José Donoso*. Santiago: Alfaguara, 1998.

ELPHICK, Lilian. “La Elegida”. In: Poli Délano e Rafael Ramírez Heredia. *Cuento Chileno Contemporáneo. Breve Antología*. Santiago, F.C.E., 1988.

_____. In: Diego Muñoz Valenzuela e Ramón Díaz Etérovic. *Andar con Cuentos: Nueva Narrativa Chilena (1948-1962)*. Santiago: Mosquito Editores, 1992.

ITURRA, Carlos. *Pretérito Presente*. Santiago: Catalonia, 2004.

_____. “Pretérito Presente de Carlos Iturra” (resenha). Santiago: La Nación, 25 de julho, 2005.

_____. “El Apocalipsis según Santiago”. Em: VALENZUELA MUÑOZ, Diego e DÍAZ ETÉROVIC, Ramón. *Andar con Cuentos: Nueva Narrativa Chilena (1948-1962)*. Santiago: Mosquito Editores, 1992.

Bibliografia dos Autores Portugueses

MIGUÉIS, José Rodrigues. *Pass(ç)os Confusos*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *Páscoa Feliz*. 7ª. Lisboa: Estampa, 1987.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Duas Histórias de Lisboa*. Lisboa: Labirinto, 1987.

_____. *Obra Poética* (1948-1988). 4ª ed. Lisboa: Presença, 2001.

_____. *Magia, Palavra e Corpo: Perspectivas da Cultura de Língua Portuguesa*. Lisboa: Cotovia, 1993.

_____. *Portugal – A Terra e o Homem*. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

Bibliografia Crítica, Teórica e Geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De Vãos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editora, 2003.

_____. “Em novos contos de Luiz Ruffato, labirintos e nervuras afetivas”. Em: *Jornal da Tarde* (Caderno de Sábado), São Paulo, 29 de Janeiro de 2000.

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus: Contra os Pagãos*. Parte I. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003.

_____. *A Cidade de Deus: Contra os Pagãos*. Parte II. Trad. Oscar Paes Leme. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

AGUILAR, Milton. “Donde van a morir los elefantes”. Em: *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de maio de 1995.

AGUILERA, Francisco. *Curso de Teoría de la Interpretación*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile, 2º semestre de 1995.

ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*. Murcia: Universidad de Alicante, 1998.

ALIFANO, Roberto. *Coversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1985.

ALONSO, Andrea. “José Donoso: Conjeturas sobre la memoria de um escritor”. Em: *El Sur* (seção de Cultura), Concepción, 3 de setembro de 1995, p. 7.

AMADO, Genolino. “A Cidade que o Diabo Esqueceu”. Em: *Diário da Noite*, São Paulo, 9 de Maio de 1931.

AMOURETTI, Marie-Claire e RUZÉ, Françoise. *O Mundo Grego Antigo. Dos Palácios de Creta à Conquista Romana*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

- ANDRADE, Raquel Gazolla de. *Platão: O Cosmo, O Homem e A Cidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- APOLODORO. *Biblioteca Mitológica*. Trad. e notas Julia García Moreno. Madrid: Alianza, 1999.
- _____. *The Library*. Trad. Sir James George Frazer. London: Harvard University Press, William Heinemann Ltd., 1921.
- AQUINO FILHO, Jorge de. “Orígenes Lessa: Confissões de um Imortal”. Em: Revista Manchete, Rio de Janeiro, 6 de Agosto de 1983.
- ARAGÃO FILHO, Humberto Lima de. *José Rodrigues Miguéis e a Intencionalidade do Tríptico de Lisboa*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabral. São Paulo: 1998.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Trad. Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Trad. Silveira Chaves. 3ª ed. São Paulo: Atena Editora, s/d.
- ASSIS BARBOSA, Francisco. “Orígenes Lessa, o ficcionista ‘da solidão e da solidariedade’, toma posse hoje na Academia”. Em: O Globo, Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1981.
- BACON, Francis. *La Fábula de la Nueva Atlántida*. Buenos Aires: Tor, 1948.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoría y Estética de la Novela*. Trad. Helena Kriúkova e Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. “Um Livro Cruel”. Em: Correio da Manhã, São Paulo, 24 de Dezembro de 1955.
- BAUDRILLARD, Jean e MORIN, Edgar. *A Violência do Mundo*. Trad. Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Anima Editora, 2004.
- BAYARD, Jean-Pierre. *El Secreto de las Catedrales*. México: Susaeta, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única – Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a Significação da Comichão*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Trad. Nélcio Schneider. Vol. I. Rio de Janeiro: UERJ – Contraponto, 2005.

BODEI, Remo. *As Formas da Beleza*. Trad. Antonio Argonese. Bauru: EDUSC, 2005.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.

_____. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

_____. “Conferencia sobre el Quijote”. Austin: Texas University, 1968.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega I*. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Mitologia Grega III*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BRASIL, Assis. “Laços de Família”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1960.

BRAVO, Patricia. “José Donoso: ‘Me gusta la gente de la calle’”. Entrevista. La Tercera, Santiago, 2 de outubro de 1994.

BRODSKI, Roberto. “José Donoso: Un escritor en carne viva”. Em: Hoy, Santiago, semana do 14 ao 20 de maio de 1990.

BRUNER, Jerome. *Realidade Mental, Mundos Possíveis*. Trad. Marcos A. Domingues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPANELLA, Tommaso. *A Cidade do Sol*. Trad. Serafín Fernández. Buenos Aires: Tor, 1942.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 4ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1995.

CAMPOMIZZI FILHO. “Orígenes Lessa”. Em: Folha do Povo, cidade de Ubá, 19 de Janeiro de 1974.

- CAMURATI, Mireya. “Borges, Dunne y la Regresión Infinita”. Em: Revista Iberoamericana, nº 14, Pensilvânia, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Outubro-Dezembro, 1987.
- CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: A Educação pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. “Ficcionista é ‘um verdadeiro descobridor’”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 9 de novembro de 1996.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Lisboa: A Cidade Visível de David Mourão-Ferreira”. Em: Via Atlântica, no. 2, julho de 1999.
- CÁS, Danilo de. *Hesíodo: o Mito e a Vida*. Bauru: EDUSC, 1996.
- CASTELLS, Manuel. *La Cuestión Urbana*. 5ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Notas de Emilio Pascual. Valencia: Alfredo Ortells, 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CISTERNAS, Cristián. *Curso de Novela Urbana*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile, 1º semestre de 1998.
- COHEN, Robert. *Historia de Grecia*. Trad. María Luz Morales. 2ª ed. Barcelona: Surco, 1958.
- COLLI, Giorgio. *El Nacimiento de la Filosofía*. Trad. C. Manzano. Barcelona: Tusquest, 1994.
- CONTRERAS, Francisco. *La varillita de virtud*. Santiago: Minerva, 1919.
- COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Trad. Aurélio Barroso Rebello e Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- COX, Harvey. *A Cidade do Homem*. Trad. Jovelino Pereira Ramos e Myra Ramos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

- CUESTA ABAD, José M. *Ficciones de una crisis – poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995.
- CHATÊLET, François de. (ORG.) *A Filosofia Pagã*. Trad. Maria José de Almeida. Vol I. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.
- _____. *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- DÉLANO, Poli. “Díaz Etérovic en la narrativa chilena actual”. Em: Punto Final, n.º 396, Santiago, 30 de maio de 1997.
- DELEUZE, Gilles. “El Misterio de Ariadna”. Trad. E. Gutiérrez Em: Cuadernos de Filosofía, nº 41, Buenos Aires, UBA, abril, 1995.
- DETIENNE, Marcel. *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*. Trad. Juan José Herrera. México: Sexto Piso, 2004.
- DIAS, Renata. “Contos mergulham na alma de Minas”. Em: Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 24 de março de 1999.
- DICKENS, Charles. *Um Conto de Duas Cidades*. Trad. Sandra Luiza Couto. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DODDS, E. R. *Os Gregos e o Irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- DOMINGUES, Ana Maria de Oliveira e PEREIRA, Jane Christina. “João Antônio, esteta do popular” Em: Ciências e Letras, Porto Alegre, n.34, julho-dezembro de 2003.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESPINOSA, Mario. “A Donoso le interesa la vida pilucha”. Em: Pomaire, Santiago, no. 11, março de 1958.

FERRAZ, Hermes. *Filosofia Urbana*. Tomo III. São Paulo: Scortecci, 1998.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “A Palavra como Arma: O romance Policial de Rubem Fonseca”. In: Folha de São Paulo, 29 de Julho de 1984.

_____. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FISHER, Nick R. E. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Warminster (England): Aris & Phillips, 1992.

FLORES, Ociel. “Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía”. Em: Razón y Palabra, no. 15, Ano 4, México, agosto-outubro de 1999.

FRAZER, James. *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança*. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

FOURIER, Charles. *El Falansterio*. Trad. Carlos Etkin. Buenos Aires: Intermundo, 1946.

GADAMER, Hans. *El Giro Hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 1993.

GARCÍA-CORALES, Guillermo e PINO, Miriam. *Poder y Crimen en la Narrativa Chilena Contemporánea. (Las Novelas de Heredia)*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.

GIANNINNI, Humberto. *Breve Historia de la Filosofía*. Santiago: Ed. Universitaria, 1985.

GODOY, Eduardo. “Lafourcade y el Cuento Chileno (En torno a las Antologías de 1954 y 1959)”. Em: *Revista Signos*, vol.31, n.º 43-44, Valparaíso, 1998.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do Conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. São Paulo, Ática, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, A Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GUANDALIGNI, Bernardeth Oliver. *O Exórdio dos Diálogos de Cícero*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005.

- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. José Donoso: Impostura e Impostación – La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria. Gaithersburg: Hispamérica, 1984.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEMMELMAN, Julia. “José Donoso: Un hombre de misterio y asombro”. Em: Ercilla, Santiago, n.º 3.002, 23 de junho de 1995.
- HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Broca Brito. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1951.
- HESÍODO. *Teogonía, Trabajos y Dias, Escudo y Certamen*. Intr., Trad. e Notas de Adelaida Martín Sánchez e María Ángeles Martín Sánchez. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2003.
- _____. *Os Trabalhos e os Dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- HOELLER, Stephan A. *A Gnose de Jung e os Sete Sermões aos Mortos*. Trad. Sandra Galeoti e Sonia Midori Yamamoto. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1961.
- HOSSIASON, Laura. *El Ser Secreto: Imágenes de Mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal*. Dissertação de Mestrado em Literatura Hispano-Americana. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1988.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – O Jogo como Elemento de Cultura*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IMAZ, Eugenio. *Topía y Utopía*. México: Tezontlé, 1946.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1991.
- _____. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- JACQ, Christian. *O Mundo Mágico do Antigo Egito*. Trad. Maria de Alexandre. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JARA, René. *El Revés de la Arpillería: Perfil Literario de Chile*. Madrid: Hiperión, 1988.

- JOHNSON, Paul. *História Ilustrada do Egito Antigo*. Trad. Alberto Pucheu. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- JONES, R. O. *Historia de la Literatura Española: Siglo de Oro Prosa y Poesía*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1992.
- JOZEF, Bella. “Orígenes, por uma literatura popular”. Em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1976.
- _____. “Clarice, a Invenção Criadora”. Em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1977.
- JUNG, C. G. *Resposta a Jó*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JÚNIOR, Franco Hilário. *Cocanha: Várias Faces de uma Utopia*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- KING, L. W. (tradutor). Enuma Elish. The Epic of Creation, (from The Seven Tablets of Creation). London: Luzac and Co., 1902.
- KROTZ, Esteban. *La Otredad Cultural entre Utopía y Ciencia*. Trad. Claudia Leonor Cabrera Luna. México: F.C.E., 2002.
- LACERDA, Rodrigo. João Antônio: Uma Biografia Literária. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.
- LACROIX, Jean-Yves. *A Utopia: Um convite à filosofia*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LADD, George. *Apocalypse: Introdução e Comentário*. Trad. Hans Udo Fuchs. São Paulo: Vida Nova, 2004.
- LAFOURCADE, Enrique. *Antología del Nuevo Cuento Chileno*. Santiago: Zig Zag, 1954.
- _____. *Cuentos de la Generación del 50*. Santiago: Del Nuevo Extremo, 1959.
- LANDAURO, Antonio. “Autorretrato de Donoso”. Em: *El Mercurio* (seção Actividad Cultural), Santiago, 7 de dezembro de 1997.
- LEWIS, C. S. *El Problema del Dolor*. Trad. Paulina Matta. Santiago: Andrés Bello, 2001.

_____. *La Imagen del Mundo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

_____. *A Abolição do Homem*. Trad. Remo Mannarino Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LINHARES, Temístocles. “Uma Cura de Alma”. Em: O Estado de S. Paulo (Suplemento Literário), São Paulo, 19 de novembro de 1960.

LONGO, Mirella Márcia. “Até as Mãos Sangrarem...: A oscilante identidade discursiva de O Complexo de Van Gogh”. Em: Via Atlântica, São Paulo, nº. 5, outubro, 2002.

LOPES, Óscar. *Cinco Personalidades Literárias*. 2ª ed. Porto: Divulgação, 1961.

LÓPEZ-GÓMEZ, Ricardo. “Jaime Quezada: El larismo al apocalipsis” (Entrevista). Rayentru, no. 5, abril-maio, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

MACGILLIVRAY, Joseph. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a Arqueologia de um Mito*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MANGAS, Julio. *Textos para la Historia Antigua de Grecia*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.

MANIATOGLU, Maria da Piedade Faria. *Dicionário Grego-Português*. Porto: Porto Editora, 2004.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MARIO, Angelo di. *Radice Monossilabica – Disco de Festo*. Em: Symposiacus, ano 33, nº4, Bisceglie, outubro-novembro, 2003.

MARÍAS, Julián. *Introducción a la Filosofía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

MARKS, Camilo. “Una generación encontrada: comentario a *Andar con Cuentos y Contando el Cuento*”. Em: La Época, Santiago, março 22, 1992.

MARQUES, Teresa Martins. *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. “O Natal Davidiano: a Permanência do Tempo”. Em: *Infinito Pessoal* – Homenagem a David Mourão-Ferreira 1927-1996. Lisboa: Colóquio-Letras, no. 145-146, julho-dezembro, 1997.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. *A evocação da marginalidade: Um estudo comparativo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio, e Luuanda, de Luandino Vieira*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2004.

MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, José. *La Intertextualidad Literaria (Base Teórica y Práctica Textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.

MARTINS, Wilson. “Últimos Livros – Os Independentes”. Em: Suplemento Literário, 12 de Maio de 1974.

MEDEIROS, Benício. “Livro traz perfil literário de Rubem Fonseca: Dionísio da Silva analisa obras do escritor em ‘Rubem Fonseca, Proibido e Consagrado’”. In: O Caderno 2 de O Estado de São Paulo, 1 de Março de 1997.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. “O Ano Negro de *Feliz Ano Novo*”. In: Jornal do Brasil, 19 de Janeiro de 1977.

MELLO SILVA, Miguel Antônio. “De *Homo Laborans* a *Homo Faber*: Criatividade e Equilíbrio Psicossomático no Trabalho”. Em: Revista Técnica IPEP, n. 2, v. 6, São Paulo, agosto/dezembro, 2006.

MENEZES, Carlos. “Orígenes Lessa, 50 Anos de Literatura – ‘Envelheço Forte e Rindo como as Árvores’”. Em: O Globo, Rio de Janeiro, 25 de Outubro de 1979.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Olhares sobre a Cidade*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2000.

MENUCCI, Sud. “O Escritor Proibido”. Em: O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 de maio de 1929.

_____. “Garçon, Garçonette, Garçonnière”. Em: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 de Julho de 1930.

MILTON, John. *El Paraíso Perdido*. Trad. Juan Escoiquiz. Buenos Aires: Ballester, 1945.

MOLINA NÚÑEZ, Julio. *Selva Lirica: Estudios sobre los Poetas Chilenos*. Santiago, LOM, 1995.

- MONTIEL, Luis. “Ernesto Sábato: ojos para lo sagrado”. Em: Revista Iberoamericana. Nº 141. Pensilvânia: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Octubre-Diciembre, 1987.
- MORA, Gabriela. *En Torno al Cuento: de la Teoría General y de su Práctica en Hispanoamerica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.
- MORAES, João Quartim de. *Epicuro: As Luzes da Ética*. São Paulo: Moderna, 1998.
- MORALES, Andrés. “La poesía chilena pre y post golpe militar (1970-1989): una valoración a treinta años plazo”. Seminario. Santiago: Universidad Diego Portales, Agosto de 2003.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Jefferson Luis Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORGAN, Elaine. *La Ciudad en Crisis*. Trad. Emma Kestelboim e Jorge Moreo. Barcelona: Pomaire, 1979.
- MUMFORD, Lewis. *A Cidade Na História. Suas origens, transformações e perspectivas*. 4ª ed. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MUÑOZ VALENZUELA, Diego. “La última canción de Maggie Alcázar”. Em: Simpson Sete, Vol. 3, primeiro semestre, 1993.
- NIETZSCHE, F. *El Origen de la Tragedia*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVÁREZ, Carlos. “Conversando con José Donoso”. Em: La Época (suplemento “Literatura y Libros”), Santiago, 8 de abril de 1990.
- OTTO, Walter Frederick. *Teogonia – O Espírito da Religião dos Gregos Antigos*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger – Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 1996.
- PACHECO, João. *Antologia do Conto Paulista*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- PAUSANIAS. *Descripción de Grecia*. Trad. Camino Azcona García. Madrid: Alianza, 2000.

- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barrial, 1986.
- _____. *Itinerario*. México: F.C.E., 1993.
- PEREIRA, Isidoro. *Dicionário Grego-Português*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1951.
- PEREIRA, Jane Christina. “A Poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço”. Em: UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n. 2, 2005.
- PETITFILS, Jean-Christian. *Os Socialismos Utópicos*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar Editores, 1977.
- PLATÃO. *A República (ou sobre a Justiça)*. Trad. Carlos Alberto Nunes e Coord. Benedito Nunes. 3ª ed. Belém: EDUPFA, 2000.
- _____. *La República o El Estado*. Trad. Patricio de Azcárate e Ed. Miguel Candel. 27ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- _____. *Fédon*. In: *Diálogos*. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 2ª ed. São Paulo: Victor Civita, 1983.
- _____. *Timeo*. Trad. e notas de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza, 2004.
- _____. *Critias*. Trad. e notas de José Maria Pérez Martel. Madrid: Alianza, 2004.
- _____. *Diálogos*. Trad. Juilo Ruiz Calonge. Madrid: Gredos, 1990.
- PLUTARCO. “Vida de Teseu”. Em: *Antologia de Vidas Célebres*. Trad. Cláudia Santos. São Paulo: Logos, 1960.
- PONTES, Mário. “Rubem Fonseca na Plenitude”. In: *Jornal da Tarde*, 7 de Janeiro de 1995.
- PORTELLA, Eduardo. “A Forma Expressional de Clarice Lispector”. Em: *O Cruzeiro*, 13 de Agosto de 1960.
- PROENÇA CAVALCANTI, Manoel. *Estudos Literários*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- QUEZADA, Jaime. “Lo cotidiano y lo apocalíptico”. Crítica a *Otros Cuentos* de Carlos Iturra. *Ercilla*, 27 de janeiro, 1988.
- RAMA, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS, Ricardo. “Orígenes Lessa, Contista”. Em: *Correio da Manhã*, São Paulo, 13 de Julho de 1963.

- RIVERA, María Angélica. “Donoso, eternamente joven”. Em: Las Últimas Noticias, Santiago, 30 de outubro de 1995.
- RIVERA VICENCIO, Roberto. “Comentario de libros: *La última canción de Maggie Alcázar*”. Em: Últimas Noticias, Santiago, 04 de junho de 1991.
- ROBINSON, James M. *A Biblioteca de Nag Hammadi – A Tradução Completa das Escrituras Gnósticas*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2006.
- RODRIGUES, Antonio Medina. *As Utopias Gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. “Tradicionalismo y democracia en Heródoto y Sófocles”, em: *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1966.
- ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Capachuz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SÁ, Jorge de. “Um Toque de Magia a Partir do factual”. Em: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de Setembro de 1984.
- SÁBATO, Ernesto. *Sobre Héroes y Tumbas*. Barcelona: Seix-Barrial, 1978.
- SABELLA, Andrés. “Los Héroes de ‘Medio Pelo’” Em: Revista Vea, n.º 62., Santiago, 22 de novembro de 1966.
- SAINT-VICTOR, Paul de. *Las Dos Carátulas*. Trad. M. R. Blanco Belmonte. Buenos Aires: El Ateneo, 1952.
- SANDARS, N. K. *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*. London: Penguin, 1971.
- SANHUEZA, Ana Maria. “José Donoso: ‘En mis libros lo ficciono casi todo’”. Em: La Nación, Santiago, 15 de maio de 1995.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e Tangentes entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- SANTOS, Cláudia. (Selec., trad., e notas). *Vidas Célebres: Hermes, Orfeu, Teseu, Rômulo*. São Paulo: Logos, 1960.
- SARAMAGO, José. “José Donoso y el inventario del mundo”. Em: La Nación, Santiago, 9 de outubro de 1994.
- SAVATER, Fernando. *A Infância Recuperada*. Trad. Michelle Canelas. Lisboa: Presença, 1997.

- SARROCHI, Augusto. “El Laberinto y la Literatura”. Em: Revista Signos, Vol. 31, nº 43-44, Valparaíso, 1998.
- SCHILLER, Friederic. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SCHMELING, Manfred (org.). *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona-Caracas: Alfa, 1984.
- SCHNEIDER, Wolf. *História das Cidades (Ueberall ist Babylon)*. Trad. Guttorm Hanssen. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.
- SENA, Jorge de. *Gênesis*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Cotovia, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *Obras Inmortales: Hamlet*. Trad. Leandro Moratín. Madrid: EDAF, 1969.
- SILVA, Dionísio da. “Violência nos Contos de Rubem Fonseca”. In: Jornal do Brasil, 16 de Dezembro de 1978.
- _____. *O Caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.
- SILVA NETO, José Pereira da. *O Espaço Urbano de São Paulo no Realismo Ficcional de João Antônio*. Dissertação de Mestrado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2002.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. “A Sátira na Ficção de Rubem Fonseca”. In: *Moderna Ficção Brasileira 2*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. “Tributo ao desvelamento da fragilidade humana”. Trad. Maria Cecília Marques. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 01 de fevereiro de 2000.
- SOUZA, Ricardo de. “Ruffato reconstrói seu universo lúgubre”. Em: Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 01 de fevereiro de 2000.
- _____. “Luiz Ruffato volta às ruas de Cataguases em seu novo livro”. Em: O Estado de S. Paulo (Caderno 2), São Paulo, 19 de maio de 1998.

- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de Hermenéutica Cultural*. Santiago: DOCUMENTAS / CESOC / CENECA, 1991.
- SZARCHI, Jerzi. *As Utopias ou A Felicidade Imaginada*. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TOPOROV, Vladimir. “El Texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica”. Trad. Klaarika Kaldjärv. Em: *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, N.º 8, Granada, novembro de 2006. ISSN 1696-7356.
- TRES INICIADOS. *El Kybalión: Estudio sobre la Filosofía Hermética del Antiguo Egipto y Grecia*. Buenos Aires: Kier, 1943.
- TRINDADE–SERRA, Ordep. *A Mais Antiga Epopéia do Mundo: A Gesta de Gilgamesh*. Salvador: Fundação do Estado de Bahia, 1985.
- TROUSSON, Raymond. *Historia de la Literatura Utópica – Viajes a Países Inexistentes*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Península, 1995.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Livro I. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Trad. e Ed. de Francisco Romero Cruz. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- UBIÑA FERNÁNDEZ, J. “Justino y Trifón: Diálogo e Intolerância entre Judíos y Cristianos a mediados del siglo II”. Em: MEAH, sección Hebreo 53, Universidad de Granada, 2004.
- UNAMUNO, Miguel de. “La Ciudad de Henoch”. In: *Visiones y Comentarios*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na Literatura (O Caso de Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.
- VALENTE, Ignacio. “Casi todos nuestros jóvenes cuentistas”. Em: El Mercurio, Santiago, 21 de junho, 1992.
- VANNI, Ugo. *Apocalipsis*. Trad. Alfonso Ortiz García. Navarra: Verbo Divino, 1982.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- VEIGA, José J. “O Escritor João Antônio”. Em: João Antônio. *Guardador*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- VENTURA, Zuenir. “O Inventor das Palavras”. Entrevista a Rubem Fonseca. Revista “Isto É”, 7 de Dezembro de 1983.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador: Uma leitura dos Contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê, 2000.
- VIRGILIO. *La Eneida*. Trad. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: José Ballesta Editor, 1946.
- WEITZDORFER, Ewald. “Pretérito Presente”. (Resenha). *Alpha*, no. 21, dezembro, 2005.
- WOSCOBOINIK, Julio. *El Secreto de Borges*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.