

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

**POÉTICA SOCRÁTICA, TANATOGRÁFIA E A INVENÇÃO
DO DESASSOSSEGO**

BRASÍLIA – DF
2017

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

**POÉTICA SOCRÁTICA, TANATOGRÁFIA E A INVENÇÃO
DO DESASSOSSEGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB – como requisito final para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA - DF
2017

BANCA AVALIADORA

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)
(Presidente da banca)

Profª. Dra. Sandra Aparecida Ferreira (UNESP/Assis)
(Examinadora externa)

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho (TEL/UnB)
(Examinador interno)

Prof. Dr. Marcos Fabrício Lopes da Silva (JK/Gama)
(Examinador externo)

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (LET/UnB)
(Suplente)

Brasília, 2017

AGRADECIMENTOS

AOS VIVOS

Da família:

À minha mãe, metade 33 anos antecipada de mim;
Ao meu pai, saramaguiano que amei primeiro;
Ao meu irmão, com quem aprendi a viver em *arena*;
À Finha, minha meia-mãe que nunca poderá me ler por negligência de um país;
À minha vó Thereza, por me antecipar nas Letras;
À minha vó Maria, pelos novecentos e noventa e nove mil rosários que rezou por mim até a presente data;
À Valéria, irmã chegada na minha adolescência;
Às minhas primas alagoanas, amigas-companheiras de uma juventude eterna;
Aos meus tios e tias, que me aproximaram do cotidiano das coisas.

Da academia:

Ao meu mestre – na voz, como Sócrates; nas origens, tal Caeiro; da Castália, Magister Joseph Knecht; tão cerrado feito Niemar: Augusto Rodrigues.
Ao meu mestre Erikelto Carvalho, companheiro de jornadas brasiliárias e ibéricas, catabaticamente verdadeiras;
Ao meu mestre Hermenegildo Bastos, que me ensinou, sobretudo, a necessidade de habitar o mundo pela poesia;
Ao meu mestre Edvaldo Bergamo, por tantas respostas concedidas em tantos diálogos generosos.

À minha companheira de bancas, de palavras e de alma lusitana, Professora Sandra Ferreira, que resplandece a esperança saramaguiana de um mundo melhor pela arte;
À minha interlocutora-amiga, Professora Sylvia Cyntrão, pela sensibilidade e carinho que fazem da universidade espaço de acolhimento;
Às queridas Professoras Ana Cláudia da Silva, Ana Laura Corrêa, Elga Laborde, Lúcia Helena Marques, Cláudia Falluh e Junia Barreto, pela generosidade maior, por feminina;

Ao amigo Lemuel Gandara, entusiasta de jornada, criador de perfeições;

Ao tradutor de pessoas, Professor Eclair Almeida Filho;
Ao *gentleman* de palavra e ação, Professor Henryk Siewierski;
Ao recém encontrado Professor Marcos Fabrício, leitor generoso de uma cidade poética;
Aos entusiastas do pensamento literário, achados pelo mundo, Jerónimo Pizarro, Miguel Vedda e Paulo de Medeiros, pelos ensinamentos advindos da abertura ao diálogo.

Do coração de Brasília,

À Joana e Jamile, por uma graduação inesquecível;
Ao Rogério Max, pela companhia doce e cuidadosa nos anos de mestrado e doutorado;
Ao Edson, pelas aparições fortuitas e sentimentais nos cruzamentos da universidade;
Ao Gustavo, Dias, Jaime e X egg, pela primeira década de amizade;
À Maria Célia, Musa inesquecível do meu coração afeito a todas as mães;
À Paula, cuidadora de almas e de Quixotes;
À Elma, saudoso conforto.

Da periferia de Goiás,

À poesia dos meus dias mais serenos, Ana Júlia;
À minha amiga irmã mais velha, mais elétrica e mais humana, Maraisa;
Aos meus companheiros de tudo: riso, pranto, labor e luta, Eduardo e Gustavo;
Ao Mauro, oráculo de Delfos, conforto nos desassossegos grandes;
Ao despachante-acadêmico Lucas, por todo o suporte prestado;
Aos amigos que fazem carnaval todos os dias de trabalho: Abílio, Fábio, William, Thiago, Paulinha, Dirceu, Marcos, Lara, Rafael, Fred, Lourenzo, Yanglely, Renato, Camila e Leandro, Camila Marx e Aline;
Aos meus alunos e alunas, razão da minha utopia, riso na minha grande marcha.

AOS MORTOS

A Fernando Pessoa, homem que amei mais a minha vida inteira (e pouco importa que todas as cartas de amor sejam ridículas!);
A José Saramago, minha primeira morte literária chorada;
A Eudoro de Sousa, Agostinho da Silva, Cassiano Nunes e Cyro dos Anjos, cujos fantasmas usualmente me visitam nos espaços mais ermos da UnB;
A Miguel de Unamuno, que me ensinou a gritar pela inteligência;
Ao Conselheiro Aires, meu velho preferido;
A Antonio Candido, morto, como tinha de ser, no centenário da Revolução Russa e no ano de defesa desta tese;
Ao Franz, meu amante intelectual delicado e insustentável, legado por Kundera;
A José Godoy Garcia, poeta da poesia mansidão;
Ao país em que vivi, de janeiro de 2002 a agosto de 2016, lugar de sonhos, sonho de fartura, acesso dos pobres, voz dos artistas... saudade da minha pátria.

ÀS INSTITUIÇÕES

À Universidade de Brasília, minha concha, minha morada;
Ao Instituto de Letras, que me formou e me ensinou quem sou;
Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, que me propiciou gerar e habitar esta tese;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, instituição com alma, que me concedeu licença remunerada para a escrita das páginas finais deste trabalho;

Ao Câmpus Águas Lindas (em Goiás, escrevemos *campus* com circunflexo), pelas pessoas que o vivificam e que o tornam lugar sensível, que desde o dia 9 de março de 2016, acolheu-me e transformou-me;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo ano concedido de bolsa financiadora desta pesquisa.

AO MITO

Ao Deus imensidão e bondade do meu catolicismo carnavalizado compartilhado com Mikhail Bakhtin, São Francisco de Assis, São António de Pádua e Padre António Vieira: meu primeiro e eterno alumbramento.

RESUMO:

A escrita de morte, denominada tanatografia, conduz esta tese. O conceito funda-se no dialogismo ensejado por Mikhail Bakhtin, cujas preconizações orientam também a metodologia investigativa (polifônica) aqui arrolada. O fenômeno *Hamlet*, de Shakespeare, despontado no momento de ascensão do individualismo e de enclausuramento da loucura, emerge como cerne irradiador do desassossego a ser espraiado em três obras do breve século XX, a saber: *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, *O Outro*, de Miguel de Unamuno, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Apresentamos como o veio trágico (Nietzsche), a ironia (Kierkegaard) e o ímpeto sepulcral (Augusto Silva Junior) de Hamlet aproximam o mal-estar moderno do desassossego latente desde o grego Sócrates. As lições por este legadas, via diálogos platônicos e sátiras menipeias, orientam nossa proposição de uma poética socrática – por que carnavalizada, gestada na práxis dialogal. O discurso sobre o trespassse ganha amplo desenvolvimento a partir das noções de catábase – viagens aos infernos pelo literário, conforme Eudoro de Sousa – e a tragicarnavalização – tipologia híbrida, a um só tempo cômica e séria, por nós flagrada nas quatro principais publicações analisadas. Disposta em dois grandes capítulos teórico-analíticos, seguidos de um ensaio final, esta tese é palco para discussão sobre uma teoria do literário. O *daimon* poético Fernando Pessoa e suas pessoas redimensionam a dúvida filosófica propulsora do fazer artístico. Multiplicidade e inacabamento manifestam-se, enfim, como modos possíveis de transcender a comum experiência humana pela palavra e revelar, via plenitude, sentidos para o existir.

Palavras-chave: Poética socrática; Tanatografia; Desassossego.

ABSTRACT:

The writing of death, called thanatography, conducts this thesis. The concept is based upon the dialogism designed by Mikhail Bakhtin, whose recommendations also guide the investigative (polyphonic) methodology engaged in this thesis. Shakespeare's *Hamlet* phenomenon, dawned during the ascension of individualism and enclosure of madness, emerges as a core that irradiates unrest to be sprawled along three works of the brief twentieth century: Machado de Assis' *Esau e Jacó*, Miguel de Unamuno's *El Otro*, and José Saramago's *O ano da morte de Ricardo Reis*. We present how *Hamlet's* tragic tone (Nietzsche), irony (Kierkegaard), and sepulchral impetus (Augusto Silva Junior) bring together the modern malaise and the unrest latent since the Greek Socrates. The lessons bequeathed by the latter, through platonic dialogues and Menippean satires, guide our proposition of a Socratic poetry – which is carnivalized, gestated in the dialogal praxis. The discourse about the trespass acquires broad development starting from the notions of katabasis – travels to the hells through literariness, according to the understanding of Eudoro de Sousa – and the tragicarnavalization – hybrid typology, at once comic and serious, caught by us in the four publications mainly analyzed. Displayed in two extensive theoretical-analytical chapters, followed by a final essay, this thesis is the stage for a discussion about the theory of the literariness. Fernando Pessoa's poetic *daimon* and his personas resize the philosophical doubt that propels the making of art. Multiplicity and unfinishedness manifest, at last, as possible ways to transcend the common human experience through the word and reveal, through plenitude, meanings of the existing.

Keywords: Socratic poetry; Thanatography; Unrest.

RESÚMEN:

La escrita de muerte, denominada tanatografía, conduce esta tesis. El concepto se funda en el diálogo enseñado por Mikhail Bakhtin, cuyas preconizaciones orientan también la metodología investigativa (polifónica) aquí arrollada. El fenómeno *Hamlet*, de Shakespeare, surgido en el momento de ascensión del individualismo y de clausura de la locura, emerge como núcleo irradiador del desasosiego a ser propagado en tres obras del breve siglo XX, a saber: *Esau y Jacob*, de Machado de Assis, *El Otro*, de Miguel de Unamuno, y *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Presentamos como el influjo trágico (Nietzsche), la ironía (Kierkegaard) y el ímpetu sepulcral (Augusto Silva Junior) de Hamlet acercan el mal-estar moderno del desasosiego latente desde el greco Sócrates. Las lecciones por él dejadas, vía diálogos platónicos y sátiras menipeas, orientan nuestra proposición de una poética socrática – por que carnavalizada, gestada en la praxis dialogal. El discurso sobre el traspaso gana amplio desarrollo a partir de las nociones de *catábase* – viajes a los infiernos por el literario, según Eudoro de Sousa – y la *tragicarnavalización* – tipología híbrida, a un solo tiempo cómico y seria, por nosotros flagrada en las cuatro principales publicaciones analizadas. Organizada en dos grandes capítulos teórico-analíticos, seguidos de un ensayo final, esta tesis es escenario para discusión sobre una teoría del literario. El *daimón* poético Fernando Pessoa y sus personas redimensionan la duda filosófica propulsora del hacer artístico. Multiplicidad e inacabamiento se manifiestan, en fin, como modos posibles de trascender la común experiencia humana por la palabra y revelar, vía plenitud, sentidos para el existir.

Palabras claves: Poética socrática; Tanatografía; Desasosiego.

Sumário

AO LEITOR.....	11
INTRODUÇÃO.....	16
1.CAPÍTULO 1	
PROBLEMAS DA POÉTICA CARNAVALIZADA: TANATOLOGRAFIA E SOCRATISMO NA ASCENSÃO DA MIMESE CÔMICO-SÉRIA.....	25
1.1 DO QUE SE FAZ UM CAPÍTULO UM.....	26
1.2 PROPOSIÇÃO DE UMA POÉTICA SOCRÁTICA: morte, riso e diálogo na composição de um sério aberto.....	33
1.3 REMATE DE DIÁLOGOS: entre glutões, cavaleiros e filósofos.....	49
1.4 A INVENÇÃO DO HUMANO OU SOCRATICAMENTE HUMANO: o caso <i>Hamlet</i>	62
1.5 O CÔMICO-SÉRIO EM SHAKESPEARE: o lugar do sério-cômico, da ironia socrática e do <i>Kynismus</i> no drama de fronteiras.....	70
1.6 O EPÍLOGO DE UM CAPÍTULO SOBRE A HISTÓRIA DAS FORMAS DRAMÁTICAS NO OCIDENTE.....	89
2.CAPÍTULO 2	
HAMLET ET ALII: TRÊS OBRAS DO SÉCULO XX SOB O FANTASMA DE SHAKESPEARE.....	91
2.1 PRÓLOGO AO PALCO DO SÉCULO XX.....	92
2.2 O MILAGRE MACHADO DE ASSIS E O FANTASMA DE HAMLET.....	93
2.3 PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS EM HAMLET E EL OTRO.....	118
2.4 MORTOS QUE FALAM NA PROSA DE SARAMAGO: de Shakespeare às pessoas de Pessoa.....	139
2.5 “ENTÃO É O FIM DO MUNDO”: ou o fim de um capítulo sobre o mundo depois de Hamlet.....	165
CASA DE MORAR PLENITUDE É DESASSOSSEGO.....	166
REFERÊNCIAS.....	182
ANEXOS.....	193

AO LEITOR

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma relação correspondente contínua.

Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática — Ésquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo.

Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

(....)

Parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável.

Fernando Pessoa

INTRODUÇÃO



Morte é o estarmos sujeitos a um exterior qualquer, e nós, em cada momento da nossa vida, somos um reflexo e um efetivo do que nos cerca.

Livro do Desassossego.

Se o mundo sempre foi um palco, a literatura representou os atos desse teatro humano. Depois, veio a prosa e foi tecendo a ascensão do humano: desassossegada, individualista, prosaica. Nesta tese, será apresentada a relação dialógica e tanatográfica entre publicações da modernidade. Nossa análise é dedicada às questões de poética socrática e analisa obras literárias a partir desse campo de visão dialógico.

Para tal, investigamos as relações perenemente responsivas entre a peça *Hamlet* – invenção do desassossegado – de Shakespeare, e três exemplares literários do século XX: *Esau e Jacó* (Machado de Assis, 1904), *O Outro* (Miguel de Unamuno, 1924) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (José Saramago, 1984). Os autores e suas respectivas obras serão analisados à luz do drama encenado e publicado no mundo de fronteiras (dos séculos XVI e XVII) e à sombra de Platão – autor do Sócrates.

A fim de conjugar alguns conceitos essenciais ao desenvolvimento desta tese, recorreremos à proposição de uma *poética carnalizada*, pautada no diálogo, no dialogismo e no inacabamento do discurso, conforme entendimento de Mikhail Bakhtin, já no século XX. Tal poética alicerça-se em premissas socráticas – a exemplo da maiêutica, do jogo dialógico e da ironia –, em detrimento das aristotélicas que, em geral, contribuíram para o pensamento (por vezes monológico) do literário e da história da literatura no ocidente. Sócrates nos chega pelas noções platonistas, respondidas por Bakhtin com o dialogismo e com a ideia de uma maiêutica prosificada – esta também pilar da crítica polifônica.

Da vasta literatura de nossos autores literários, encontramos a isonomia de consciências e a afirmação da existência de uma consciência outra. Em Shakespeare, e nessa espécie de trilogia dos extremos, o outro se apresenta sempre como sujeito, é não tão somente objeto. Ocorre sempre a abertura ao diálogo responsivo/produtivo, na medida em que se espera a resposta do outro e nunca enuncia-se a última palavra.

Fica latente o entendimento dos gêneros como *inacabados* e *acabados*, com formulação e recepção plurais e inacabadas ou enrijecidas e calcificadas. O acabamento, como se vê em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), coaduna com o monologismo (cerrado, surdo) e compete com o inacabamento (responsivo, multiplanar), que seria a propriedade essencial do romance: o de Dostoiévski, conforme entendimento bakhtiniano; os tanatográficos, conforme nossa leitura. Neste sentido, no reconhecido *Epos e romance* (sobre a metodologia do estudo da prosa), de 1941, o crítico russo aponta para o caráter acabado e quase intransponível da épica e da tragédia gregas, destacando como o romance age à luz da história sob nossos olhos: “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser

consolidada, e não podemos ainda prever todas suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2000, p. 397).

Grosso modo, os gêneros antigos que estudaremos no primeiro capítulo constituiriam exemplares do monologismo, na medida em que somente a prosa inauguraria a essência maiêutica na modernidade. Ocorre que o próprio Bakhtin afirma, ao longo de sua obra, que esses conceitos não se encontram alijados, sem perspectiva de interação. Neste caso, nossa tese trabalha numa interação dialógica de mentalidades – marca da crítica polifônica. Note-se: congregamos a imagem pilar de um Sócrates plural, em sua *maiêutica plenificada*, a estilização platônica em seus diálogos e imagens de personagem e, evidentemente, a ideia de poética de Aristóteles e seu legado no desenvolvimento artístico pela história.

Ressalva posta, avançamos em relação às tipologias que percebemos tanto na tragédia, como nos espécimes sério-cômicos e dialogais. Para tal, recorreremos ao “quadro das variantes discursivas no campo crítico-polifônico” formulado por Augusto Silva Junior, em artigo intitulado “Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin”. Atente-se para a enumeração:

- 1) Dialogismo: superação da consciência monológica estabelecida por um jogo dramático. Necessidade da réplica e instauração de uma arquitetura da responsabilidade. Predomínio do inacabamento, a realidade em construção, os gêneros em formação etc. (...).
- 3) Relações dialógicas superficiais: se o ato busca apenas a realidade e a avaliação restrita desta realidade, acontece uma “relação dialógica mínima”. Embora os “Diálogos socráticos”, de uma perspectiva bakhtiniana, sejam o gênero basilar do romance, eles também podem aproximar-se de uma “forma meramente externa de dialogismo” (BAKHTIN, 2008, p. 327). Embora estas relações dialógicas sejam limitadas, são formas que tentam superar o “modelo monológico do mundo” (*Idem*, p. 328). (...).
- 4) Relações monológicas superficiais: rastros de elementos negativos do Diálogo socrático: hierarquia (mestre-aluno), desqualificação sofisticada do discurso do outro, falsa modéstia etc. Por outro lado, fendas positivas e fronteiriças: Sócrates defendia ideias próprias articulando as vozes dos outros. (...).
- 6) Monologismo: negação da isonomia entre as consciências. A não percepção do indivíduo como fronteira, negação do outro como ser capaz de posicionar-se e tomar decisões. Última palavra, tese, texto teórico, apocalipse. (...).
- 8) Monologismo dialógico: discursos dogmáticos e/ou panfletários que são construídos com elementos polifônicos. Exs.: Blaise Pascal e Padre Antônio Vieira; Teóricos Iluministas (Rousseau, Voltaire etc.). No campo literário: textos teatrais de Shakespeare, o romance monológico de Tolstói, a poética heteronímica de Fernando Pessoa, dentre outros (SILVA JUNIOR, 2010).

Elegemos para este momento apenas algumas das variantes de monologismo e dialogismo lapidadas pelo estudioso. Interessam-nos aquelas que conformam justamente os gêneros por nós estudados: o “dialogismo” (1) dos romances, as “relações dialógicas superficiais” (3) das tragédias e dos diálogos socráticos, as “relações monológicas

superficiais” (4) verificáveis nas sátiras menipeias, o “monologismo” (6) da épica e, por fim, o “monologismo dialógico” (8) do mundo de fronteiras, em que o autor indica exemplares essenciais ao desenvolvimento desta tese (Shakespeare e Pessoa).

As tipologias discursivas, então, não são rígidas, mas permeáveis. Criam fissuras, portais, (*limen*, para se pensar com Victor Turner, 2008) que modalizam a essência dos gêneros do discurso e da literatura. Elencamos variantes do sério e do riso que organizam esta tessitura crítica ao longo de todo nosso primeiro capítulo: a) variantes do sério: fechado e aberto; b) variantes do riso: sério-cômico e cômico-sério.

No intuito de mostrar uma genealogia tanatográfica entre as quatro obras estudadas, recorreremos ao trágico, gênero insigne da *archaica*. A tragédia representante de um *sério fechado* (de Ésquilo e Sófocles) e a tragédia exemplar do *sério aberto* (de Eurípedes, conforme sugestão de Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e afirmação nossa). Ainda, adentraremos o campo do *sério-cômico*, posterior ao fenômeno Sócrates, desdobrado em diálogos (Platão) e na sátira menipeia (Luciano).

Acessamos também a noção de catábase – enquanto viagem literária e pensamental aos infernos, superação da experiência humana ordinária, conforme acepção de Eudoro de Sousa (2013) e interpretação de Erivelto Carvalho (2016). Neste jogo, empreendemos catábase crítica em direção aos gêneros áticos antigos, de modo a alcançar ferramentas tipológicas para compreensão da versão romana do teatro, da posterior prática mambembe na Idade Média e, finalmente, do influxo de todas essas expressões na composição do drama elisabetano, em que Shakespeare faz-se protagonista. A análise destas manifestações nos permitirá, como veremos, mapear os modos de composição literária adotados diversamente ao longo do grande tempo da cultura ocidental.

Apresentadas as premissas teóricas que sedimentam nosso percurso genealógico, podemos retomar as obras dos extremos estudadas ao longo do trabalho. Vale indicar que todas constituem esperas pelo morrer. Isto é, todas imprimem páginas do trespasse “latente na vida do homem e latente na vida do mundo” (SOUSA, 1988, p. 42). Nesta escrita de expectativa do fim, cada sentença constitui um momento a menos na existência do personagem que efetuará o trânsito definitivo. Mas, neste intercurso, desenvolve-se o *transe*, metamorfose que ensina o personagem a morrer e o leitor a viver: “O delírio de negar discursando, de matar a própria morte (...) ensina os homens a morrer e com isso compartilha uma experiência do viver” (SILVA JR, 2008, p. 190).

Nas folhas que apresentam o ainda estar vivo, notamos que a loucura emerge como forma possível da espera, força discursiva que descortina um profundo *mal-estar* (FREUD,

2006b) e significa um modo *desassossegado* de estar no mundo. Portanto, tratamos de personagens que intuem a chegada do “fim último”, vivendo (ou convivendo) com a sandice. Desponta, então, a *loucura tanatográfica*, conceito-chave de nossa tessitura, engendrado a partir de leitura criativa da *História da loucura*, de Michel Foucault (1991). Loucura literária é excesso – de discurso, de silêncios, de desrazões. Numa escrita do morrer, o delírio é sempre estilização.

Partimos de peça situada no limiar da modernidade, encrustada no momento de ascensão do individualismo, de anseios e ações imperialistas, redefinindo o ocidente e encaminhando-o para uma “Era dos extremos”, conforme entendimento de Hobsbawm (2008). A compreensão do *modernidade*, em nosso estudo, está estritamente vinculada às obras que representam a *liminaridade* (TURNER, 1982) entre esses dois mundos. Um marcado pela oralidade, pela cultura popular, pela literatura elevada, pelo entendimento *mítico* da existência. Outro, caracterizado pela palavra escrita, pelo crescente desenvolvimento de uma cultura pautada na *reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1987), na “visão prosaica do mundo” (BAKHTIN APUD MACHADO, 1995, p. 83) e na *ascensão* do individualismo (WATT, 2010).

Nomeamos por *mundo de fronteiras* o período limítrofe situado entre esses dois modos de organização e disposição da cultura ocidental. Neste impreciso momento, Shakespeare, ladeado pelos romancistas François Rabelais e Miguel de Cervantes, redigem as páginas iniciais do mundo prosificado que se instaura diante de alguns fenômenos fronteiriços. São eles: a) a retomada irrevogável de uma “*ratio*” socrática com o Renascimento europeu, conforme entendimento de Foucault na *História da loucura na antiguidade clássica*, publicado em 1961 (FOUCAULT, 1991, p. 48); b) a ascensão de uma “ética protestante” desde meados do século XVI, a partir do pensamento de Max Weber, no seu mais relevante trabalho, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, despontado no alvorecer do último século (1905); c) a expansão do ocidente, com o desbravamento das Américas – que nos chega, literariamente, pela pena de padre António Vieira no colonial século XVII (VIEIRA, *Obra completa*, 1959). Tais fatores engendram um período de *liminaridade* cronologicamente iniciado nos idos de 1492, e consumado em narrativa luso-brasileira própria a partir de 1500, ensaia-se o que tomamos por *moderno*.

O leitor que estabelecer qualquer relação entre esta estrutura de apresentação de tese e aquela engendrada por Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno* (1996-1997) terá intuído bem. Ocorre que nos espelhamos em Watt para fazer movimento oposto. Ele parte de três ícones do Renascimento europeu – *Fausto* (Goethe, 1587), *Dom Quixote* (Cervantes,

1605-1615) e *Dom Juan* (Molina, 1620) – até chegar a uma *moderna* versão do mito individualista, *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719).

Elegemos como ponto de partida *Hamlet*, justamente o índice do *mundo de fronteiras* que fixa as bases para o desenvolvimento da literatura polifônica. Tomamos o drama como epicentro das formas de discurso dialógico e da escrita de morte para chegarmos às três obras do século XX. Variáveis que dialogam prodigiosamente com o fantasma (ou *daimon*) que é o próprio Shakespeare. Destacamos o autor de *Macbeth* (em detrimento de um Cervantes ou Rabelais) porque o bardo nos legou o príncipe filósofo e este teria nos inventado como humanos – a expressão parece ser de Harold Bloom, mas é tomada por empréstimo de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899; 1992c). Por isso, no primeiro capítulo desta tese, explica-se pormenorizadamente a eleição que fazemos de *Hamlet* como centro irradiador da loucura tanatográfica. Ainda, no campo das revelações epistemológicas, é importante ressaltar que a obsessão pelo *Undiscovered Country* já está nas primeiras linhas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas...* e que suas variantes, desdobradas em palavra literária, também habitam as páginas de Rabelais e de Cervantes.

Cientes do protagonismo do bardo inglês, vamos aos demais aportes principais deste esforço propositivo. Disponemos nosso argumento em três grandes partes. A primeira, como ficou dito, consolida discussão teórica de fôlego que conduz à proposição de uma poética carnalizada, de base socrático-*kynike*, que percorre sinteticamente obras-berço da literatura ocidental (dramas helênicos) e norteadoras dessa trajetória pensamental.

O termo *kynike* significa “cínico/cínica” e refere-se ao cinismo filosófico, desenvolvido na Antiguidade grega e continuado até o segundo século da era Cristã em Roma. Ao longo de toda esta tese, optamos pelo uso da expressão *Kynismus*, versão grega empregada por Peter Sloterdijk (2012) para definir a corrente filosófica antiga. Preferimos o vocábulo grego e suas variantes a fim de evitar confusão com a marca pejorativa que a Igreja Católica impingiu ao termo durante a Idade Média. Estigma ainda latente na atual acepção (político-ideológica) da palavra *cinismo* no português brasileiro. É certo, porém, que os estudos bakhtinianos, de alguma maneira, devolvem o caráter se não valorativo, ao menos filosófico do vocábulo.

Assim, esta poética engendra-se a partir das tragédias (sobretudo euripidianas), das comédias (cujo autor central é Aristófanes), dos gêneros do sério-cômico greco-romano (de que são exemplares os diálogos socráticos, as sátiras menipeias e os diálogos dos mortos). Imbuídos desse aparato, formulamos a noção de literatura *tragicarnalizada*: tipologia erigida da fusão dialógica entre expressões sérias e cômicas, atualizadas continuamente em

obras dos mais diversos gêneros. Nesta linha, um drama pode inserir-se no seio da tragicarnavalização (caso de *Hamlet*), como também o pode um romance (*O ano da morte de Ricardo Reis*) ou mesmo um poema (aventamos que a “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, seja representante poético singular desta estirpe).

As tipologias literárias referem-se às características éticas e estéticas das obras que se repetem num conjunto artístico. Diz-se de uma certa literatura que é fantástica, de outra que é polifônica, de outra ainda que é tanatográfica. Aqui, incluímos uma premissa epistemológica que conjugue estas tradições: a de que as obras sejam tragicarnavalizadas.

Seguramente, o termo vincula-se a outra ideia formulada nestas páginas: a *mimese cômico-séria*. Esta diz respeito não à característica da obra, mas a seu modo de composição. O cômico-sério – a exemplo do dialogismo e do inacabamento – significa um *modo* de visualizar, compreender e interpretar a realidade. Ao longo dessas discussões teóricas, Nietzsche, Kierkegaard e Eudoro de Sousa aliam-se a Bakhtin para nos orientar na proposição de uma poética do desassossego pelo eixo da história e suas revisões, desde o final do século XIX e início do XX.

Além disso, dedicamos ao menos dois capítulos ao escrutínio do percurso shakespeariano. Em um primeiro momento, detemo-nos na análise de *Hamlet* em cotejo com algumas obras diversas do autor (peças históricas, comédias e outras tragédias) que estabelecem diálogo vivo e encadeamento estrutural com a trama encenada pelo príncipe dinamarquês. Em seguida, empreende-se percurso comparativo entre a peça e as obras do século XX que consideramos responsivas à literatura *cômico-séria*.

O que dizemos, portanto, na segunda parte desta escrita, é que William Shakespeare, Machado de Assis, Miguel de Unamuno e José Saramago (este último dando continuidade ao projeto heteronímico de existência coletiva de Fernando Pessoa), cada um a seu tempo, moldes e gêneros, partilham de um mundo literário em que a escrita, por uma junção de atualidade e tradição, responde à vida ordinária. Responsabilidade que desafia o silêncio imposto pela morte e o hábito, por vezes corrosivo, sempre tagarela, da loucura. Importa dizer que a tagarelice é palavra de uma teoria do literário, colhida, também, nas páginas *kynike* de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Conduzem, epistemologicamente, nossa trajetória, alguns nomes relevantes de uma teoria da prosificação nas letras ocidentais: Mikhail Bakhtin, por todo o desenvolvimento sobre o diálogo, que já expusemos. Erich Auerbach, pelo denso e detalhado estudo que empreende sobre o realismo, enquanto modo de representação literária, e Walter Benjamin,

pensador despojado que deixa, em ensaios fragmentados, raros contributos para a investigação sobre a narração e a experiência discursiva.

No âmbito do pensamento *à brasileira*, Paulo Bezerra, Augusto Silva Junior e Erivelto Carvalho amparam-nos na exegese criativa das premissas bakhtinianas que impulsionam, a um só tempo, a proposição de uma teoria da tanatografia e a prática de uma crítica literária de veio polifônico. Finalmente, a morte, enquanto fenômeno experimentado e estilizado em livro, desvela-se sob o prisma da ciência histórica – que nos chega pela contundência de Eric Hobsbawm – e filosófica – em que dialogam figuras como Nietzsche, Kierkegaard e Eudoro de Sousa, que contribuem prodigiosamente com a reflexão sobre o trespasse e a tragédia humana cotejada pela ironia socrática.

A terceira e última parte desta tese apresenta, enfim, breve ensaio a que todas essas páginas argumentativas conduzem. Ali, observamos *O ano da morte de Ricardo Reis* como exemplar definitivo da literatura tragicarnavalizada, alicerçada na condição de desassossego que atravessa o século XX. Romance-cais, estigmatizado pelo sopro da morte, mas também marcado por centelhas poéticas. No romance publicado em 1984, ironia e poesia despontam, a um só tempo, como estratégias da composição literária e como ferramentas para *melhorar os homens*. Observa crítica de sua obra, que “Saramago confere aos romances, o matiz utópico de que outro mundo é possível” (FERREIRA, 2015, p. 220).

Explicitaremos como todas as obras do século XX por nós estudadas apresentam conjunturas de angustiada espera pelo fim, em processo que desencadeia loucura e mal-estar (seja individual, seja coletivo). Certamente, essa característica fundante das três publicações do *século dos extremos* espelha a peça que tomamos por pilar desta construção. De *Hamlet*, trazem a imperiosidade da ação final, contrastivamente retardada pelo absurdo da existência esvaziada de sentido.

Depois de percorridos os quatro caminhos suscitados por Shakespeare, Machado, Unamuno e Saramago, desvelamos o cume do *ethos* cômico-sério de apreender a vida: Fernando Pessoa. O ortônimo, então, desponta como personagem dos personagens: na heteronímia, reside o fazer figura de poeta. Herdeiro shakespeariano da virtude rara de inventar personalidades, “Adamastor esfíngico” na prosa saramaguiana, Pessoa e seus heterônimos, contemporâneos de Machado de Assis e Miguel de Unamuno, conjugam um “movimento literário neles mesmos” e projetam outras figurações – da obra, do drama (em gente), do universo editorial, do mundo numa casca de noz chamada livro. Na parte derradeira deste estudo, observamos como se escreveu a história da literatura sob a égide dos dois fenômenos-marco da trajetória humana: o desassossego e o trespasse.

Enfim, tanatografias que nos deixam, “aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2010, p. 428), contemplando a *história da literatura desassossegada* defronte a necessidade de dar o grande grito: que o epílogo dos viventes seja outro, que reinventemos o humano se assumimos a responsabilidade de leitores. No capítulo último, extraímos algumas *lições* legadas pelos defuntos que nos acompanharam nesta longa jornada. Eles apontam-nos um caminho pautado na polifonia, sequioso de esperas em plenitude.

Note-se que, na seção derradeira, lócus que projeta liberdade, estão suspensas as citações padronizadas, as referências explicitadas, os moldes acadêmicos tradicionais para a apresentação de teses. Palavras de romancistas, poetas e pensadores mesclam-se às nossas: trapaça literária repetida de nossos autores, evidentemente com menos brilhantismo, mas com igual desejo de confundir, divertir, alentar o leitor – sempre sedento por palavras de *leveza*.

Finalmente, chegamos ao fim do trabalho – embora este seja apenas o remate da Introdução à *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego*. Pressentimos que estas páginas iniciais ainda deixaram em silêncio alguns filósofos, talvez um ou outro psicanalista, certamente uma meia dúzia de escritores, além de algum importante crítico vivo. Não nos inquietaremos com tais omissões. As páginas que se seguem nos aportarão com mais nomes, datas, bibliografias e citações. Por hora, o objetivo foi apenas lançar pistas que indicam *que faremos com estes autores*: William Shakespeare, Machado de Assis, Miguel de Unamuno e José Saramago. Fizemos o que se haveria de fazer depois de lê-los: não nos contentamos com o espetáculo do mundo. É disso que se faz uma tese.

CAPÍTULO 1

PROBLEMAS DA POÉTICA CARNAVALIZADA:
TANATOGRÁFIA E SOCRATISMO
NA ASCENSÃO DA MIMESE CÔMICO-SÉRIA



É preciso certa coragem intelectual para um indivíduo reconhecer destemidamente que não passa de um farrapo humano, aborto sobrevivente, louco ainda fóra das fronteiras da internabilidade.

Livro do Desassossego.

1.1 DO QUE SE FAZ UM CAPÍTULO UM

Este capítulo inicial se propõe a desenvolver uma poética histórica, de fundamento socrático, que desvele a trajetória dos gêneros literários desde a Antiguidade grega até o momento limítrofe da história ocidental sobre o qual nos debruçamos: o de ascensão de William Shakespeare, um *daemon* da maiêutica modernizada.

Fica intuído que um outro objetivo destas páginas primeiras é focalizar Shakespeare como autor irradiador das obras do século XX aqui estudadas, conforme indicado anteriormente. O teatro do bardo sedimenta uma tipologia de personagem e de fazer literário calcados na consciência isônoma do eu (individual) que se sabe finito, mortal, mas que acredita que ninguém lançou ainda a última palavra. No entanto, convive com a ânsia de *ter de ser* alguém no absurdo da existência.

Evidentemente, pelo cerne comparativo estruturante deste trabalho, será dado maior destaque a *Hamlet*. Não se deixará, contudo, de tracejar um percurso por dramas históricos e comédias que, antecedendo o aparecimento do fantasma dinamarquês, apresentam, em estado embrionário, certas fisionomias de personagem e de gênero dialogal, a serem consumadas no grande drama trágico.

A “tragédia de vingança” que se inicia com o espectro do rei da Dinamarca (HELIODORA, 2010, p. 26) teve sua estreia no palco em 1601. Conta-nos a estudiosa fluminense que, já em 1603, a peça teria sido pirateada: “o que resultou na publicação do notório *bad quarto*, uma aberração muito mais curta do que a obra de Shakespeare, com trechos sem nexos” (p. 23). Tal edição ficou conhecida por Q1 e, em 1604, a fim de dirimir os efeitos causados na recepção pela versão apócrifa, publica-se, como indica Heliadora (2010), por interesse da companhia teatral, um “alentado Q2 [edição *in-quarto* 2], possivelmente uma transcrição do manuscrito inicial de Shakespeare” (p. 26).

O conhecido *First Folio* constitui versão que, pela primeira vez, é concebida como um texto para ser *lido*, em detrimento dos quartos anteriores que privilegiam a encenação. O F1 vem a público cerca de vinte anos depois:

Por ocasião das obras completas em 1623, no entanto, há novas alterações, pois desaparecem cerca de 225 linhas do Q2 e aparecem cerca de 85 linhas

privativas do F1 [edição *in-folio* 1], possivelmente reflexo do que efetivamente fora apresentado no palco. Todas as edições modernas incluem tanto o incluído em uma quanto em outra das formas impressas (HELIODORA, 2010, p. 23).

As informações históricas apresentadas pela crítica de teatro são compatíveis com aquelas elencadas pelo grupo organizador da *Internet Shakespeare Editions* (internetshakespeare.uvic.ca), página implementada, desde 1996, por pesquisadores da *University of Victoria*, no Canadá.

Assim, nesta tese, lançamos mão das edições de *Hamlet* publicadas pela editora Nova Aguilar (2006 e 2016), com tradução de Bárbara Heliodora, que apresentam, conforme o excerto acima, versões constituídas a partir de fragmentos da peça escrita no *First folio*, bem como no Q2. Tal opção se dá pelo fato de privilegiarmos mais o aspecto *escrito* (sem nunca perder de vista a estilização do oral) do teatro, considerando-se que não nos debruçamos diretamente sobre as questões dramáticas técnicas. Pensamos em um teatro livresco, que lega nuances literárias para a consolidação do *mundo prosificado*, tempo de sua autoria.

Desse modo, infere-se que as versões Q1 (*bad quarter*) e Q2 favorecem investigações no âmbito das artes cênicas, por seu caráter mais enxuto, objetivo e explicitamente direcionado aos atores que devem encarnar os personagens. Enquanto o F1 e as versões modernas, por compendiar mais informações nas rubricas e notas, a fim de melhor situar um *leitor*, tornam-se mais oportunas a estudos que analisam o Shakespeare escrito, que participa do momento de ascensão da prosa moderna, ao lado de François Rabelais e Miguel de Cervantes. Pela filiação deste trabalho a uma teoria do literário e às versões escritas da literatura tragicarnavalizada, recorreremos, invariavelmente, às edições modernas (que contém o F1) de *Hamlet*.

A este respeito, falta definir as premissas da referida “teoria do literário”, diversa da tradicional “teoria da literatura”. O conceito sustenta a visão teórica empreendida nesta tese:

Eis a idealização de uma Teoria do Literário que faz com que estes capítulos combinados possam ser articulados pela voz crítica. Que é leitora e que comunga com a liberdade dos sentidos, respondendo à combinação profunda de gêneros discursivos que a vida promove. Se o romance colhe da boca do passante, da vida cotidiana, do anseio de realismo e fantasia, do *mythos* e do *logos*, a crítica colhe nas páginas de um livro, na redação de um jornal, no gabinete da Universidade (...) as várias vozes, como se teorizasse uma plurifonia de respostas. Se o autor criativo lança as ideias, estilizadas, nas páginas, nos capítulos, em livros, em performances orais e corporais, o crítico, no campo de uma Teoria do Literário, torna-se o praticante da

liberdade – exercício máximo da resposta aos sentidos (MEDEIROS; SILVA JR, 2015, p. 239).

Invocamos conceitos discutidos ao longo da história do pensamento ocidental apenas à medida que eles despontam das páginas literárias, exercício externo do crítico em resposta aos problemas internos da literatura. Numa teoria polifônica do discurso, o arcabouço epistemológico surge, enfim, por convocação do discurso literário, não por prática monológica do crítico.

Dos tempos de fronteiras, algumas grandes obras marcam a transformação de mentalidades: os romances glutões de François Rabelais (*Gargântua e Pantagruel*, 1532-1564) e o aventureiro *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605; 1615). No cenário moderno, “coube ao romance a impossibilidade (...) de apoiar-se em sagas e mitos plausíveis, já que o mundo se tornou prosaicamente organizado e despido de mitos, convertendo-se em uma realidade que se conhece por meio da experiência” (FERREIRA, 2015, p. 16). Aliás, “experiência ordinária”, responsável por enterrar o mito heroico que servia de mote às épicas e tragédias gregas, enquanto o presente feito história torna-se “fonte de toda criatividade” (MACHADO, 1995, p. 84).

Os dois autores funcionam, para nós, como pontos de fuga para se discutir o bardo inglês e sua inserção definitiva no bojo da prosa nascente. As causas literárias e os motivos endógenos para nossa eleição do autor-irradiador desta tese serão discutidas pormenorizadamente na seção seguinte deste mesmo capítulo.

Há que se evidenciar, também, a genealogia de intelectuais que marcam o desenvolvimento teórico desta tese, antes que o leitor se espante diante de uma certa *polifonia epistemológica*. A apropriação do termo polifonia sintomaticamente marca um segmento crítico. Mikhail Bakhtin é o epicentro conceitual deste processo. Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), o filósofo desenvolve a ideia de carnavalização, que constitui disposição cultural coletiva centrada no riso, na aterrissagem, na ambivalência, na liberdade e na desestruturação da vida social hierárquica. A característica polifônica desponta como traço coesivo de toda uma tradição e reverbera nas teses revolucionárias que o russo imprime no século XX.

Desse mesmo universo teórico, passando pela história do romance e da fusão entre diálogo e teatro no drama elisabetano, retrocedemos aos primeiros momentos da era cristã, com o filósofo e escritor Luciano de Samósata, que redimensiona as noções de diálogo e sátira. Necessariamente, voltamos, ainda, a Sócrates, inventor da maiêutica e da prática dialogal, essenciais à concepção de dialogismo. A respeito do socratismo,

não podemos descartar duas figuras do século XIX relevantes no processo de recepção e dilatação desse legado. Falamos de Kierkegaard, que redige dissertação (1841) sobre a ironia em Sócrates, e Nietzsche, autor d’*O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*(1872).

Pelo impacto deste último erudito na tessitura intelectual do século XX, não deixaremos de recorrer a algumas referências, avultadas desde os anos 1900 até os momentos finais do segundo milênio, que dialogaram amplamente com ele: Michel Foucault, Roberto Machado e, sobretudo, o helenista luso-brasileiro Eudoro de Sousa. Todos esses e alguns deambulantes teóricos são postos em arena a fim de nos conduzirem num percurso desassossegado: perscrutar o caminho empreendido desde a origem, passando-se pela morte, até que se chegue à *carnavalização* da tragédia. Assim o gênero se apresenta em *Hamlet*, uma peça cômico-séria, como veremos mais adiante, na seção quinta deste mesmo capítulo (1.5).

Acrescemos que ainda nos falta mirar com mais atenção as palavras de Augusto Silva Junior, o inventor da referida *Tanatografia*:

A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *Thanatos* – que significa: morte; e *graphein* – que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. (...) Já o estudo das relações entre literatura e morte constitui-se de um exercício analítico, normalmente ensaístico, que incide sobre textos e discursos, personagens e narradores perante o trespasse. O estudo das palavras fúnebres leva a escrever sobre defuntos personagens, sobre variantes de diálogos dos mortos, narradores de memórias póstumas, mortes que encarnam por amor. Com isso, traduzimos a busca pelo sentido do fim ao longo da história da humanidade e, conseqüentemente, da história literária (SILVA JR, 2014).

Chegamos ao ponto que faltava à apresentação. A definição e o intuito máximo da tanatografia e dos seus desdobramentos. Escrita e discurso que indagam o sentido do fim na trajetória humana, essa grafia fúnebre aponta para a necessidade vital escondida em cada expressão dos viventes – ávidos por mais uma palavra, outra e mais outra... Necessidade de discursar sempre, pois “o estar pronto é tudo” (SHAKESPEARE, 2006, p. 535). Pronto para o próximo ato, até o ato final: o trespasse. Junto à história da humanidade situa-se o discurso literário. Este, por sua vez, escreve-se concomitantemente à trajetória da representação do morrer no ocidente:

(...) adentremos um universo fúnebre de confronto com a perda material e ao mesmo tempo de fascínio pelo cadáver em estado terminal. À medida que o homem vai deixando a noção coletiva e cada vez mais se individualiza essa

relação se torna pessoal e o riso cínico se embebe de influxos melancólicos. Como não é possível livrar-se da morte, pois insiste em acompanhar a vida, ela se individualizará e a relação do ser humano novamente se transformará. Outras explicações virão e outros lugares aparecerão e as representações do fim repercutirão cada vez mais nas idéias e nas práticas sociais. Na filosofia, na ciência, na religião, na prosificação da cultura os temas macabros renovam-se. Herdeira dessa morte-escrita, a decomposição leva à consciência da perda de si mesmo. A ausência de deuses gera tensões traumáticas e desprendimento.

O corpo se transforma em uma fronteira entre os dois mundos. Em Hamlet essa relação transparece, menos traumática, mas reside ali um dos berços dessa visão moderna (SILVA JR, 2008, p. 166).

Na tese “Morte e decomposição biográfica em *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (2008), Silva Junior destaca, justamente, a variação no tratamento (ético e estético) dado ao morrer nos mundos antigo e moderno: um anterior, outro posterior ao *daemon* Shakespeare. Com a derrocada social de uma “noção coletiva” do “universo fúnebre” e a consequente emergência de uma consciência gradativamente mais individualizada, o trespassa “se torna pessoal” e o riso *kynikos* divide cada vez mais espaço com a melancolia “pessoalizada” – desassossego maior do príncipe dinamarquês. Se a gargalhada dos coveiros, suas cantigas chistosas, bem como a marcante contemplação do crânio em decomposição de Yorick apontam para o morrer carnavalizado da Idade Média, o enterro trágico e a constatação de uma vida sem propósito apelam para o falecimento personalizado, despontado a partir do século XV.

O estudioso sistematiza, ainda em sua tese, um quadro comparativo que tensiona três índices: morte/biografia/individualismo. Recuperamos tal quadro, a fim de adaptá-lo a nosso intuito, em seguida:

Quadro 1: Relação Morte/Biografia/Individualismo

Séculos	XIII-XIV	XV-XVII	XVIII-XIX
Individualismo e morte	Individualismo ainda relacionado com o destino coletivo e religioso	O Ser se vê como Indivíduo na hora da morte;	Eu – Indivíduo na hora da morte; o moribundo faz sua opção: religião/ciência/ceticismo;
Como a morte era vista socialmente	Fim carnal e avaliação	Morte assistida (reunião no quarto do moribundo / ainda forte presença da Igreja)	Morte variada / afastamento do cadáver – personalização do indivíduo (lápide, epitáfio etc.);
Concepção auto-biográfica relacionada à morte	Dia do Juízo – biografia extensiva ao fim dos tempos. - Negação do cadáver; Substituição pelo ritual com o corpo fechado; projeções artísticas que substituíssem a visão do corpo.	Livro da vida – biografia como balança – auto-avaliação no fim da vida na hora da morte; - Insistência no macabro; não é o cadáver que se reconstitui, mas sim o corpo, com o auxílio dos traços do morto.	Livro da vida – biografia/autobiografia de pessoas comuns; Ápice do romance: gênero da biografia, história da vida de alguém; independente da classe; - A arte representa ou substitui a realidade; a arte substitui a morte.

(SILVA JR, 2008, p. 167).

O esquema é bastante elucidativo das visões do trespasse ao longo dos séculos no ocidente. Parece-nos pertinente no que diz respeito à: a) observância das relações entre finitude e individualismo; b) percepção social da morte e c) representação autobiográfica do fim. Optamos, no entanto, por adaptar o quadro, conforme as obras tanatográficas sobre as quais nos debruçamos:

Quadro 2 - Adaptação dialógica: Relação Morte/Individualismo/Tanatografia

Séculos	VIII a.C. – VI a.C.	XV-XVII	XVIII-XIX	XX
Individualismo e morte	Individualismo ainda relacionado com o destino coletivo e religioso: noção apolíneo-dionisíaca da existência;	O Ser se vê como Indivíduo na hora da morte;	Eu – Indivíduo na hora da morte; o moribundo faz sua opção: religião/ciência/ceticismo;	Eu – indivíduo pós-Nietzsche: sem deus/deuses. Morte descriminalizada – genocídio, guerras, suicídio disseminado. O vivente que morre não tem opção;
Como a morte era vista socialmente	1º – passagem para o mundo dos mortos (coletivo): <i>Hades/Campos Eliseos</i> , que mantinham as estruturas organizacionais do mundo dos vivos; luto, pranteio, homenagens ao defunto;	1º – morte assistida (reunião no quarto do moribundo); ainda forte presença da Igreja);	1º – morte variada / afastamento do cadáver – personalização do indivíduo (lápide, epitáfio, arquitetura e urbanismo cemiterial etc.);	1º – total separação entre vivos e mortos: valas comuns, corpos desaparecidos, processos de cremação/incineração de corpos. Derrocada (compulsória ou opcional) do cerimonial fúnebre;
Concepção auto-biográfica relacionada à morte	2º – Livro dos deuses – biografias coletivas (destino) assinadas por autor individual; - os gêneros épico e dramático fazem parte, ainda que indiretamente, da ritualística fúnebre da sociedade; - Narrativa de mortes e mortos do passado heroico (épica); - Experiência de mortes pela catarse (tragédia) – trespases heroicos e atualização na presença de contemporâneas (tragédia euripidiana; comédias aristofânica e luciânica).	2º – Livro da vida – biografia como balança – auto-avaliação no fim da vida na hora da morte; - Insistência no macabro; não é o cadáver que se reconstitui, mas sim o corpo, com o auxílio dos traços do morto. - O juízo literário e atualidade – Dante e Gil Vicente;	2º – Livro da vida – biografia /autobiografia de pessoas comuns; Ápice do romance: gênero da biografia, história da vida de alguém no tempo e no espaço; independente da classe social; - A arte representa ou substitui a realidade; a arte e sua relação problematizante da morte; - Surgimento oficial da tanatografia.	2º – Livro da morte – tanatografia de pessoas históricas e comuns; A história se conta pela morte, o trespasse conta histórias; A convivência, em vida, com a morte intensifica o discurso da loucura; A arte enfrenta a morte – ascensão da alteridade.

Em nossa versão responsiva do quadro, inserimos o período clássico grego que compreende os momentos de escrita das epopeias (século VIII a.C. – período de Homero) e das tragédias (século V a.C. – quando compuseram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes). Acrescemos, ainda, o olhar para o século XX, momento em que são publicadas as obras que analisamos sob o espectro de Shakespeare: *Esau e Jacó* (Machado de Assis), *El Otro* (Unamuno) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago). Chegamos ao século XX constatando o mal-estar e a melancolia que os anos oitocentistas previam:

Cada vez mais a morte será relacionada com o desencantamento. O ombro que suporta a existência passa a conviver com ambições que jamais se realizarão, com buscas familiares, profissionais e pessoais que nunca se cumprirão. Esse mal estar na civilização do progresso, tão presente no século XX, foi pressentida também pelas penas de Flaubert e Baudelaire (SILVA JR, 2008, p. 170).

Tanatografias de desencanto e mal-estar, as obras que aqui analisamos abrem espaço para a emergência do discurso da loucura e deixam pistas para a formulação de poéticas sobre uma tipologia literária polifônica e responsiva a todos os períodos humanos representados no quadro 2: a literatura tragicarnavalizada. Conceito por nós desenvolvido, que abarca tempos e espaços os mais diversos. Obras que carregam a tensão dialógica entre o humor (proveniente do *kynismus*) e o lamento trágico (*kommós*), entre a *ratio* socrática e a desrazão criativa. Tais são os fundamentos de uma investigação de tanatografias – que apontam para a invenção do desassossego.

1.2 PROPOSIÇÃO DE UMA POÉTICA SOCRÁTICA: morte, riso e diálogo na composição de um sério aberto

Da abertura do século XXI, observamos que a plasticidade e a pluridiscursividade constituem elementos essenciais à transformação dos gêneros ao longo da história humana (que é também história de palavras). A partir de agora, nos empenharemos em explicitar as *peculiaridades* compositivas (sincrônicas e diacrônicas) que fazem de *Hamlet* obra angular na “cultura de fronteiras” (BAKHTIN, 2006, p. 190) que germinava entre os séculos XVI e XVII. Com o intuito de desvelar a poética histórica aqui postulada apresentamos os pilares de nossa concepção: Sócrates, Shakespeare, Nietzsche, Bakhtin, Pessoa e Saramago.

No esteio das proposições bakhtinianas que minimizam o impacto da compreensão aristotélica na história dos gêneros, apoiamo-nos em um sedimento socrático a fim de evidenciar uma genealogia literária que, a um só tempo, significa e responde à história do pensamento dialogal. Cabe explicitar que compreendemos por “história do pensamento dialogal” a postura filosófica pautada na noção de *diálogo*, que tem como marco inicial a prática da maiêutica na Antiguidade. A *práxis* é perpetuada ao longo do desenvolvimento ocidental via discurso artístico e/ou intelectual e retomada, em arena crítica, por Nietzsche no século XIX. Mikhail Bakhtin, já no XX, sistematiza essa vertente sob o nome de *dialogismo*.

Em palestra promovida e divulgada pela página *Shakespeare Brasil* (UFPR), Bárbara Heliadora (2014) ressalta o desenvolvimento do gênero dramático na cultura romana (em que Sêneca é expoente) e no posterior contexto medieval (quando despontará a prática mambembe). A estudiosa indica que as manifestações teatrais elizabetanas correspondem à fusão de elementos da prática teatral romana com aspectos do teatro medieval popular. Da primeira, herda-se: a) uma ação central, responsável por unificar a peça do princípio ao fim; b) a representação da ação em cinco atos, não em episódios excessivamente fragmentários; c) a força de um personagem central; e, finalmente, d) a noção de “beleza literária” contida no texto encenado (HELIODORA, 2014). Ícones da produção elisabetana, como Thomas Kyd e Christopher Marlowe, estudavam, desde o colégio até a universidade, obras de Plauto, Terêncio e Sêneca, que lhes ofereceram essas quatro premissas a serem amplamente incorporadas na dramaturgia inglesa implementada no período da rainha Elizabeth I.

Da dramaturgia medieval, que paulatinamente desvinculou-se dos mosteiros, dos átrios das igrejas e mesmo dos temas bíblicos, desponta o grande contributo às peças de Shakespeare e seus contemporâneos: a utilização do palco e a realização das ações na cena. Aqui, há grande inovação em relação ao teatro grego e romano: “tanto na Grécia, quanto em Roma, as coisas acontecem lá fora e são comentadas no palco” (HELIODORA, 2014, 23:26). Ao longo da Idade Média, desenvolveram-se apresentações cênicas que, ainda de acordo com a pesquisadora brasileira, eram realizadas de guilda em guilda, de feudo em feudo, pelos mambembes sem mestre, em cima de uma *carrocinha*, que funcionava como proto-palco do teatro elisabetano e moderno. O público estava sedento por visualizar ações. *Habitus* diferente do cultivado pela plateia grega antiga, conformada com o comentário dos atos. Tal reviravolta implicou a concepção de uma série de técnicas cênicas e uma nova perspectiva do humano na própria cena. A respeito da prodigalidade com que se movia o desenvolvimento teatral nos séculos medievos que antecedem a insurgência do palco elisabetano, Greg Walker, adverte:

Os textos [dramas medievais] também revelam muito sobre as condições de apresentação dos princípios de atuação no período. Sejam as técnicas desenvolvidas para atender às demandas de atuar nas ruas lotadas de York ou Chester, as diferentes estratégias para se dirigir ao público (...) ou os usos para os quais as condições peculiares do salão medieval tardio foram estabelecidas nos Interlúdios, estas peças mostram quão intimamente – e quão fundamentalmente – o drama medieval era uma criatura de seu próprio ambiente físico e cultural, das comunidades que o produziram e dos espaços de onde viveram e trabalharam. Os textos demonstram quão efetivamente o público era atraído para dentro da ação dramática e como sua recepção das peças era condicionada pelo seu envolvimento nelas. As técnicas desenvolvidas para representar pecado e vício em forma dramática demonstram a sofisticada apreciação dos dramaturgos pela natureza e pelas limitações da peça dramática e dos perigos (tanto pragmáticos e intelectuais) apresentados pela atuação em serviço da verdade religiosa. Longe de serem os produtos de uma cultura dramática primitiva e ingênua, as peças demonstram as energias vibrantes e as complexas sensibilidades religiosas, culturais e teatrais que entravam em sua escrita e encenação. Desta forma elas merecem ser lidas – e melhor ainda, encenadas – não meramente como precursoras de glórias posteriores, mas como trabalhos em seus próprios direitos, ricos de significado e ressonância, com seu próprio lugar importante na história cultural e literária (WALKER, 2007, p. X, tradução nossa).

O trecho é extraído da “Introdução” de *Medieval drama: an anthology*, trabalho de fôlego empreendido por Walker, que apresenta uma vasta coleção de escritos dramáticos do século XIV tardio até a alta Renascença. Compreende peças basilares ligadas a narrativas religiosas, consciência cristã e questões de moralidade e política do

período essenciais ao desenvolvimento do teatro moderno. Ideias despontadas no livro coadunam com as teses bakhtinianas exaustivamente defendidas em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

A cultura medieval, assentada sobre um “ambiente físico e cultural” profundamente imbricado ao andamento da vida ordinária, por sua vez, fundada no tripé trabalho, cristianismo e carnavalização, desenvolveu produção dramática, novelesca e lírica preponderante para a insurgência dos gêneros que mais tarde ganhariam corpo, estatuto e relevância com Shakespeare (no teatro), Rabelais e Cervantes (na prosa) e Camões (na poesia). Evidentemente que o autor de *Medieval drama* destaca o caráter vibrante e complexo da forma literária que consagraria o *gênio* inglês. Não é menos certo que dos autos e dramas religiosos, morais e interlúdios (esses últimos com disposição moral, mas também política) levados a cabo entre os séculos XIV e meados do XVI, extrai-se uma expressão artística intimamente ligada ao público, ao povo das ruas. Em sintonia também com o pensamento de Erich Auerbach (2011), a gente simples é tornada protagonista de um modo de composição: o realismo que, até este ponto, ainda não se pode chamar de moderno...

Pelo exposto, fica manifesto que o epicentro de nossa discussão neste capítulo, o “drama inaugural moderno”, constitui gênero imiscuído daquilo que fora implementado na Grécia por Ésquilo, Sófocles e, sobretudo, Eurípedes. Afinal, estes lançam as bases do teatro romano, que se somará às tendências do drama tradicional popular medieval para sedimentar as práticas vastamente desenvolvidas no período elisabetano – em que Shakespeare é personagem maior, porém não figura única.

Nossa insistência em recorrer às origens da tragédia advém de uma necessidade *filológica*. A história literária habituou-se a nomear por *tragédia* toda peça teatral detentora de um herói (homem elevado, no esteio de Aristóteles), a quem está reservado um destino desgraçado. A composição deve suscitar, na assistência ou no leitor, “o terror e a piedade”, sentimentos a serem purificados pelo efeito catártico, conforme acepção peripatética para a “catarse” (ARISTÓTELES, 1986, p. 110). Em virtude dessa definição, a teoria literária costuma chamar de *tragédia* todo drama que apresente tais características, tenha sido obra escrita antes de Cristo, no Renascimento ou mesmo neste terceiro milênio. Segundo essa lógica, de modo geral, *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* são tomadas como tragédias.

Para tal problematização, apresentamos dado relevante levantado por helenistas europeus, dentre os quais se destacam Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet,

vastamente reconhecidos como intérpretes da Grécia Antiga. A tragédia, enquanto gênero original da Ática, teve duração histórica não superior a cem anos:

A tragédia surge na Grécia no fim do século VI [a. C.]. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreendia o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele (VERNANT; NAQUET, 2014, p. 7).

Sócrates, por sua vez, vivera precisamente o momento de crepúsculo do “veio trágico”, conforme assevera o filólogo alemão: “Sócrates, como adversário da arte trágica, se abstinha de frequentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípedes era apresentada” (NIETZSCHE, 2000, p. 84). Não é casual o apreço socrático por Eurípedes. O autor de *As bacantes* foi, de fato, tragediógrafo singular no contexto grego. Introduziu, no bojo de suas obras, um prólogo que apresenta antecipadamente a trama, figuras em diálogo (trabalhava com três atores no palco, de herança sofocliana), personagens comuns (não apenas heróis elevados), além de ceder espaço para certa racionalidade no cerne do pensamento artístico, questionando o destino divino, o caráter honroso dos heróis tradicionais e embaralhando as premissas do gênero dionisíaco original. Neste sentido, percebe-se uma certa coincidência nas visões e interpretações de mundo dos contemporâneos Sócrates e Eurípedes.

Alceste, sua peça inaugural, é apontada por Bakhtin e alguns outros intérpretes (Paulo Bezerra e Donald Schüler) como uma tragédia problemática, na medida em que se aproxima do drama cômico, revelando um final feliz, o que não condiz com o *espírito* trágico. O enredo exhibe uma lenda tradicional: a façanha alcançada por Apolo, junto às Parcas, de que o rei Admeto tivesse seu trespasse adiado, desde que alguém se dispusesse a morrer em seu lugar. Somente sua esposa, a jovem Alceste, dispõe-se ao sacrifício, tornando-se heroína simbólica de coragem e amor. A peripécia na tragédia (que inclusive questiona seu caráter trágico) é empreendida pelo semideus Hércules, que, movido pelos sentimentos de comoção e gratidão em relação ao rei viúvo, vai buscar Alceste no *Hades* e entrega-a de volta ao esposo e à vida.

A peça se inicia com Prólogo que revela o diálogo (sepulcral) entre o deus Apolo e o próprio *Thanatos*. Diz-se “o *Thanatos*” porque, entre os helênicos, tratava-se de figura masculina. Já na cultura latina, assume o gênero feminino (dizemos “a morte”, “a *Indesejada das gentes*”):

APOLO

Não permites que Alceste também envelheça?

MORTE

Não; também amo as homenagens, podes crer.

APOLO

Levarás, neste caso, apenas uma vida.

MORTE

Agrada-me a morte de jovens, não de velhos.

APOLO

Morrendo idosa ela terá ricas exéquias.

MORTE

Tua lei favorece os opulentos, Febo.

APOLO

Que dizes? Surpreende-me teu bom humor...

MORTE

Os ricos pagariam para morrer velhos...

APOLO

Negas-te, então, a me prestar este favor?

MORTE

Sim, nego; conheces bem o meu caráter;

APOLO

Odeiam-te os mortais e os deuses te abominam.

MORTE

Em tempo algum terás mais do que te é devido.

APOLO

Respondo-te: por mais extremada que seja,
a tua crueldade terá de ceder;
verás o homem que virá ao lar de Admeto
obedecendo a ordens do rei Euristeu,
para levar na volta uma parelha de éguas
vindas da Trácia de rigorosos invernos.
Bem recebido aqui no palácio real,
como hóspede dileto, ele libertará
de tuas mãos à força a esposa do rei.
E sem obter de nós nenhuma gratidão,
cederás afinal e ganharás meu ódio.

MORTE

Falas demais. Nada conseguirás de mim.
Haja o que houver a mulher descerá comigo
à morada de Hades (...).
(EURÍPEDES, 2009, p. 9-15).

Primeiramente, trata-se de excerto tanatográfico por excelência, na medida em que *Thanatos* é “personagem personificada”. Depois, a conversa apresenta de modo

autoconsciente os *diálogos dos mortos* – gênero literário surgido nos princípios da organização humana em comunidades que se organizavam em localidade e estilizadas literariamente no Canto XI da Odisseia:

Sem incorrer em anacronismos, isso reafirma os pontos de contato entre a *Odisséia* e os gêneros posteriores que representam seres macabros. Mesmo com todas as diferenças é inegável sua contribuição como gênese de uma prosaica moderna juntamente com as manifestações orais, populares e filosóficas: o romance romano, a sátira menipéia e outras *catábasis*, como a *Eneida* de Virgílio (...).

Nesse caso, o canto XI é o ponto de partida para as figurações escritas de mortos que falam. Como uma das referências para diálogos posteriores e com figurações que nos permitem aproximar da prosa moderna os homens convivem com acontecimentos que os humanizam. (...) Do ponto de vista sepulcral só há um ser superior: aquele que volta do reino subterrâneo para contar (SILVA JR, 2008, p. 132).

O autor enxerga, na possível catábase de Odisseu e no discurso por ele proferido no *Hades*, o gérmen do diálogo dos mortos. O gênero terá desdobramentos na filosofia oral de Menipo e Diógenes, até lograr seu expoente romano: Luciano de Samósata, já no campo da autoria, do “mercado” editorial e do desenvolvimento prosaístico.

Retomando a conversação de *Alceste*, em que a morte intenta destronar, por meio da crítica político-social, a verdade de um deus grego, ela é uma “negadora” por excelência. Sua ironia desconcerta qualquer pretensão apolínea de manutenção da vida. Sutilmente percebe-se elementos de ironia na pena euripideana (socrática?) ou não há uma ironia catabática facultada pela presença da personificação mortuária. Parece oportuno comentário de Bakhtin a respeito dos diálogos socráticos: “fica-se a um passo do futuro ‘diálogo dos mortos’, no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, 2010 p. 127). O russo refere-se às similitudes já visualizáveis entre os gêneros antigos implementados por Platão e Xenofonte, que antecipariam a liberalidade discursiva (temática, formal) dos diálogos romanos e que encontra um pilar justamente nesta peça-híbrida e tanatográfica que recebe o nome de *Alceste*. O próprio crítico, desta vez em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, assevera:

Mesmo no domínio da literatura, em todos os períodos, houve na epopéia, na poesia lírica e no drama formas variadas de sério profundo, mas *aberto*, sempre pronto a desaparecer e a renovar-se. O verdadeiro *sério aberto* não teme nem a paródia nem a ironia, nem as outras formas do riso reduzido, pois ele sente que participa de um mundo inacabado, formando um todo.

No interior de certas obras da literatura mundial, os dois aspectos do mundo – sério e cômico – coexistem e se refletem mutuamente (são os chamados

aspectos *integrals* e não imagens sérias e cômicas isoladas, como no drama ordinário da época moderna). A *Alceste* de Eurípedes, na qual a tragédia ombreia com o drama satírico, é na literatura antiga um precioso exemplo no seu gênero. Mas evidentemente as obras mais notáveis desse tipo são as tragédias de Shakespeare (2008, p. 104).

No esteio dessa observação, flagramos em Eurípedes o desenvolvimento de um *sério aberto*, isto é, predisposto ao jocoso, à ironia, que não se furta de apresentar organicamente os dois “aspectos integrals” do humano. Estes resultarão nos gêneros do sério-cômico, bem como no modo cômico-sério de produzir *versões* da realidade. Nota-se que, desde a Grécia Antiga, flagra-se certa permeabilidade do literário, que não se permite apreender em formas definitivamente rijas ou calcificadas. “Os dois aspectos do mundo” aparecem na expressão artística com o mesmo entrelaçamento complexo com que despontam na vida comum.

Não podemos deixar de salientar, em capítulo cujo cerne é a obra shakespeariana, que Bakhtin enxerga, nas tragédias do bardo, valiosos exemplos do sério aberto (ao riso, suas imagens e desdobramentos). Como nós, sugere uma linha de desenvolvimento responsivo entre o drama euripidiano e aquele engendrado a partir de *Hamlet* – que confere continuidade ao hibridismo verificado pelo russo na carnalizada Idade Média europeia e que teve sua renovação com François Rabelais.

Há, ainda, dois elementos decisivos que precisam ser destacados no diálogo entre Apolo e a Morte. Primeiramente, compete mostrar que todo o enredo da tragédia aparece descortinado no prólogo. Sabe-se que esta constitui uma das grandes peculiaridades da obra de Eurípedes, em relação a de Sófocles e Ésquilo. Pela conversação dos dois personagens, o público já sabe que: a) Alceste morrerá no lugar de Admeto; b) Um hóspede do palácio real, por gratidão, “libertará (...) à força a esposa do rei” do *Hades*; c) O desfecho será de felicidade, com o triunfo do deus e dos homens sobre *Thanatos*. Antes de os personagens centrais adentrarem o palco, o espectador já conhece o que ocorrerá. Eis a sagacidade *racional* do autor de *Alceste*, segundo Nietzsche:

O *prólogo* euripidiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. (...) De fato, sabe-se tudo o que vai ocorrer. Quem vai querer esperar que ocorra realmente? (...) A tragédia sofocliana-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo acidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento (...). Eurípedes acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam

para ele perdidos. Por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito. (...) O efeito da tragédia jamais repousava sobre a tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio (2000, p. 81-82).

O filósofo alemão atrela a tipologia prologal de Eurípedes ao racionalismo socrático, considerando que a valorização da retórica, da palavra poética e da dialética dos personagens, empreendida pelo dramaturgo, sepulta o próprio gênero trágico. A expectativa em relação ao mito e a incerteza frente ao destino esvaziam-se, de modo que o foco da tragédia se tras põe da “tensão épica” para o exercício do pensamento livre.

Assim, desde a primeira peça euripidiana, a tragédia, responsiva a um mundo mítico organizado, começa a desmoronar. Neste ponto, há que se evidenciar o eixo crítico do autor d’*O nascimento da tragédia* que condiciona a existência desse gênero clássico aos sentimentos *apolíneo* e *dionisíaco* que, por sua vez, constituem os dois principais *ethos* orientadores do povo grego – amparados pela psicologia dos deuses Apolo e Dioniso, respectivamente. O socratismo, ao final do século V a.C., imprimira a ética racionalista responsável por extirpar a compreensão mítica do horizonte histórico e artístico universal.

Não obstante, o prólogo euripidiano revela a censura, por parte de *Thanatos*, de uma visão *elitizada* proferida pelo deus olímpico. Apolo aposta que, morrendo na velhice, os humanos têm direito a “ricas exéquias”. A Morte, por sua vez, tensiona que tal regra favorece apenas aos “opulentos”. Acrescendo que, se a ele (*Thanatos*) interessasse a riqueza, “os ricos pagariam para morrer velhos...”. O aspecto torna-se inovador quando se leva em consideração que os gêneros clássicos gregos (tanto a épica como a tragédia) constituíam-se da representação de heróis invariavelmente nobres e da exaltação de personagens elevadas: “por seu intermédio [de Eurípedes], o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão” (NIETZSCHE, 2000, p. 73).

Na literatura dessa sociedade pautada nas noções de destino/predestinação e escravocrata, com acessos diferenciados à vasta produção cultural ali arrolada, não subsistiria espaço na composição para a camada mais baixa e numerosa da população. A presença de miseráveis e até certo ponto grotescos, fazem deste último tragediógrafo, de

fato, uma “afrota retórica da tradição” (SCHÜLER, 2005, p. 16). Enfim, constitui fato ético e esteticamente inovador que a personagem Morte desmascare, no prólogo de uma tragédia, a concepção opulenta/elitista de uma divindade tão ponderada, equilibrada e icônica da perfeição, como fora Apolo na cultura ática. Tal inovação resultou na “apaixonada inclinação que os poetas da Nova Comédia sentiam por Eurípedes” (NIETZSCHE, 2000, p. 73), sendo incontestemente a relação dialógica entre a *Alceste*, de Eurípedes, e *As rãs*, do comediógrafo Aristófanes. Este também lega importantes contributos ao apogeu dramático que a humanidade viria a conferir com Shakespeare. Um trecho d’*As rãs* poderá elucidar os ecos das peculiaridades eurípidianas no teatro grego:

EURÍPEDES

(Apontando para os espectadores)

Além disso ensinei os atenienses a falar

ÉSQUILO

Estou de acordo quanto a isto. Mas por que você não explodiu antes disto?

EURÍPEDES

Mostrei o uso das regras mais sutis, das palavras de duplo sentido, a arte de refletir, de ver, de compreender, de ser esperto, de intrigar, de amar, de admitir a maldade, de controverter os fatos...

ÉSQUILO

Estou de pleno acordo quanto a isto.

EURÍPEDES

Pus em cena os hábitos da vida cotidiana, coisas banais, familiares, sobre as quais cada espectador estava em condições de julgar. Não me esforçava por confundir a inteligência com um estrépito de palavras (...).

(...)

Foi assim que eu consegui formar o pensamento (*apontando para os espectadores*) deles, introduzindo em minhas tragédias o raciocínio e a reflexão, de tal maneira que atualmente eles podem compreender tudo, aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares, enfim, dar a razão de tudo dizendo a si mesmo: “Onde se pode fazer este negócio?”, “Que é feito disto?”, “Quem tomou aquilo de quem?”.

DIONISO

Isto é verdade. Um ateniense entra em seu lar? Ele chama seus escravos e pergunta: “Onde está a panela?”, “Quem comeu a cabeça da anchova?” (...) “Quem comeu azeitona?”. Antigamente eles ficavam abobalhados, com a boca escancarada, como patetas ou imbecis.

(...)

CORIFEU

Dirigindo-se a Ésquilo

E você, que pela primeira vez entre os gregos deu pompa e elevação à linguagem, e contribuiu com um brilhante adorno para os concursos de tragédias, solte ousadamente a sua torrente de palavras!

ÉSQUILO

Um debate deste nível excita minha cólera; meu coração fica indignado por ter de responder a tal adversário. Mas ele não deve pensar que me reduziu ao silêncio. Responda-me quais são os ingredientes que tornam um poeta trágico digno de admiração?

EURÍPEDES

As sábias lições que tornam os homens melhores.

ÉSQUILO

E se em vez disto você perverteu os homens e transformou em más as boas qualidades deles, que tratamento você imagina estar merecendo?

DIONISO

A morte. Sua pergunta é ociosa.
(ARISTÓFANES, 2004, 255-264).

As páginas da comédia aristofânica promovem, no leitor, certa impressão de primórdios da tradição autoconsciente. Tradição instaurada via obras que empreendem “uma espécie de crítica ontológica” de si mesmas, “através da manipulação técnica da própria forma que visa a representar a realidade” (SENNA, 1998, p. 24). O comentário da estudiosa Marta de Senna, embora se refira às narrativas arroladas por Sterne, Fielding e Machado de Assis, impulsiona-nos a visualizar uma filiação entre os gêneros pluridiscursivos antigos (dramáticos) e a linhagem romanesca polifônica autocrítica. De Eurípedes e Aristófanes a Machado e Saramago, nota-se que as obras “ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana” (*Idem*, p. 25-6).

O enredo apresenta o deus Dioniso fantasiado de Hércules – o mesmo herói que na *Alceste* retira a defunta do *Hades*. Traveste-se a fim de penetrar o mundo dos mortos e levar de volta um grande tragediógrafo para a Grécia, tão carente deles. Portanto, o diálogo apresentado passa-se nos *infernos* e constitui verdadeiro *concurso*, em que Eurípedes e Ésquilo disputam, pela oratória, a preferência dionisíaca (deus que Friedrich Nietzsche considerou como provedor do influxo trágico, desencadeador do gênero na cultura grega).

O excerto apresenta características e estilizações paródicas do teatro de Ésquilo e Eurípedes, sobretudo do último. Do primeiro, sabe-se, pela voz do Corifeu, que inseriu “pompa e elevação à linguagem” e que participou com brilhantismo dos concursos de tragédia. Vale destacar que tais concursos integravam as festas áticas em homenagem a Dioniso (SOUSA, 1986; NIETZSCHE, 2000), divindade que interpela os dois nesta peça.

Conclui-se muito sobre Ésquilo a partir do que ele demonstra reprovar em Eurípedes: sua linguagem acessível, seu ímpeto de fazer o público compreender, raciocinar. Contudo, o que mais Ésquilo repudia no fazer artístico do outro é sua opção por representar “hábitos da vida cotidiana, coisas banais, familiares, sobre as quais cada espectador estava em condições de julgar”, fazendo com que a grande massa figurasse como partícipe da cena, desenvolvendo pensamento próprio e compreendendo a realidade.

O traço saboroso do humor aparece amplamente explorado por Aristófanes ao longo da peça. O deus Dioniso, como exemplificado neste excerto, consegue desdenhar dos dois autores. Eurípedes afirma que ensinou os atenienses a “aprofundar-se em tudo e governar melhor seus lares”, tornando-lhes capazes de formular questões econômicas, ontológicas, políticas: “‘Onde se pode fazer este negócio?’, ‘Que é feito disto?’, ‘Quem tomou aquilo de quem?’”. Em contrapartida, a divindade zomba, alegando que, em verdade, os áticos agora se encontram muito reflexivos e aprofundados: “Um ateniense entra em seu lar? Ele chama seus escravos e pergunta: ‘Onde está a panela?’, ‘Quem comeu a cabeça da anchova?’ (...) ‘Quem comeu azeitona?’”. Dioniso, neste ponto, contradiz ironicamente o que o poeta dissera. Se o primeiro afirma que os cidadãos estão mais racionais e críticos, indagando a respeito de questões graves, de relevância sócio-política ou filosófica, o outro rebate que questionam apenas sobre assuntos banais, comezinhos (o lugar de uma panela, o estado de uma anchova, ou o responsável pelo fim das azeitonas...).

Ésquilo tampouco é perdoado pelo sátiro Dioniso. O autor de *Sete contra Tebas* pergunta que destino Eurípedes esperava depois de *perverter* os homens, ao que o deus intervém com acidez: “A morte. Sua pergunta é ociosa”. Ora, que destino pode esperar um defunto, que não a morte eterna? O Dioniso de Aristófanes faz o tragediógrafo mais pomposo e elevado da Grécia Antiga parecer “ocioso” e banal.

Na cena humorística do século V a.C., os fazedores de tragédias, defuntos naquele mesmo século, discutem entre si e têm suas qualidades e defeitos revelados sem melindres. O final d’*As rãs* se mostra intrigante: Dioniso opta por levar Ésquilo de volta à vida, em detrimento do que o próprio deus sinalizara no início da peça (aventava ir aos infernos para buscar Eurípedes, sem imaginar que lá se depararia também com Ésquilo e seria juiz de um concurso entre os dois). À revelia, ainda, do que se espera de um drama escrito por Aristófanes, pois, como sinaliza Nietzsche, os autores da comédia antiga, da qual ele era nome maior, mostravam-se devotados à tragédia euripídiana.

Aventamos razões para tal desfecho. Primeiramente, pode-se inferir que o Dioniso personagem pressente a falência da consciência elitizada e teocêntrica no mundo grego, justamente pela ascensão do socratismo. Na condição de deus, teme tal reviravolta de consciência e opta por levar o autor mais conservador, a fim de reacender o veio trágico e prolongar a mentalidade mítica por mais tempo na cultura ática. De acordo com nossa interpretação, Aristófanes estaria emitindo crítica a Ésquilo e ao próprio gênero, na medida em que Dioniso é, por excelência, o mote do trágico. A proposta nos parece lúcida, pois o comediógrafo partilha do esforço *proto-dialógico* de Eurípedes – que faz com que ambos insiram escravos, mulheres, seres comuns, deuses (que erram e que divertem a plateia) como personagens que falam e até protagonizam suas peças.

De acordo com essa ótica, não seria plausível que o autor d'*As rãs* devolvesse à vida o artista trágico mais aberto ao ordinário e ao cômico acompanhado do deus mentor da tragédia. Portanto, Aristófanes devolve ao mundo dos vivos Dioniso e Ésquilo por estar convencido de que, no momento histórico posterior ao trespasse de Sócrates, a Atenas, já dominada pela *ratio* socrática, se responsabilizaria pela extirpação total do ímpeto trágico.

Essa constitui, tão somente, uma exegese possível da comédia grega (dentre tantas outras), que serve ao nosso intuito de mostrar como já havia certa abertura ao ordinário na tragédia euripidiana, a ponto de acercá-la da comédia. A aproximação constitui importante movimento na dinâmica de gêneros que resultaria na forma teatral utilizada por Shakespeare.

Deste ponto é possível tecer breve digressão teórica, retomando Eudoro de Sousa, que inicia sua “Introdução à *Poética* de Aristóteles” (1986, p. 49-101) citando o livro de Nietzsche sobre as origens da tragédia e salientando seus limites “históricos e filológicos”. Limites denotativos de “um dos momentos mais genuinamente românticos” da história das ciências da Antiguidade Clássica (p. 49). Apesar das divergências analíticas entre o estudioso germânico e o ibérico, há dois elementos que os aproximam: a hipótese da origem dionisíaca da expressão trágica (consensual) e a consideração (essencial) de as *Bacantes*, de Eurípedes, como a “última tragédia” (1986, p. 98).

A emergência do socratismo no mundo helênico implica, portanto, três consequências fundamentais à história dos gêneros: a) a morte da tragédia; b) o desenvolvimento da comédia, enquanto tipologia dramática cujo maior nome é

Aristófanes; c) o aparecimento de dois decisivos representantes do gênero sério-cômico: os diálogos de Platão e as sátiras menipeias de Luciano.

No cerne dessa estrutura teórica, situa-se comentário de Bakhtin, extraído de *Problemas da poética de Dostoiévski*:

No ocaso da Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico. (...) Dificilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc. (2010, p. 121).

O excerto sedimenta tal poética histórica, em que as raízes do romance polifônico encontram-se nas duas expressões literárias do sério-cômico, detentoras de uma potente *cosmovisão carnavalesca*: os diálogos socráticos e as sátiras menipeias. Neste sentido, o estudioso combate as premissas peripatéticas, atualizadas no século passado por críticos da estirpe de Lucien Goldmann, Northrop Frye e György Lukács, dentre outros, que serviram para justificar a suposta origem épico-narrativa do romance moderno.

Na esteira da crítica polifônica, um dos livros de poética socrática, o terceiro da *República*, redigida por Platão, perscruta discussão a respeito das epopeias homéricas e dos gêneros literários existentes à época. O mestre, personificado por Platão, sempre esteve empenhado em sedimentar uma ideia a partir da arena – característica do discurso polifônico que Bakhtin, no século XX, explorará ao máximo. Queremos explicitar o método de investigação dialogal do pensador, que por seu caráter híbrido e inacabado, já era motivo de ódio para os sofistas (os intelectuais autoritários e oportunistas da época, reeditados em qualquer tempo). Para tal, elegemos excerto do primeiro livro da *República*:

Ora, muitas vezes, mesmo enquanto conversávamos, Trasímaco tentara assenhorear-se da argumentação, mas logo os circunstantes o haviam impedido, pois queriam ouvi-la até ao fim. Assim que parámos e eu disse aquelas palavras, não mais ficou sossegado, mas, formando salto, lançou-se sobre nós como uma fera, para nos dilacerar.

Tanto eu como Polemarco ficámos tomados de pânico. E ele, voltando-se para todos, exclamou: – Que estais para aí a palrar há tanto tempo, ó Sócrates? Porque vos mostrais tão simplórios, cedendo alternadamente o lugar um ao outro? Se na verdade queres saber o que é justiça, não te limites a interrogar nem procures a celebridade a refutar quem te responde,

reconhecendo que é mais fácil perguntar do que dar a réplica. Mas responde tu mesmo e diz o que entendes por justiça. (...).

Disse, pois, a tremer: – Ó Trasímaco, não te zangues conosco. (...) Pois não julgues que, se estivéssemos a procurar ouro, cederíamos voluntariamente o lugar um ao outro na pesquisa, arruinando a descoberta. Ora, quando procuramos a justiça, coisa muito mais preciosa que todo o ouro, seríamos tão insensatos que cedéssemos um ao outro, em vez de nos esforçarmos por a pôr a claro? (...) Por conseguinte, é muito mais natural que vós, os que sois capazes tenhais compaixão de nós, em vez de irritação.

Ao ouvir estas palavras, desatou num riso sardónico e exclamou: – Ó Hércules! Cá está a célebre e costumada ironia de Sócrates! Eu bem o sabia, e tinha prevenido os que aqui estão de que havias de te esquivar a responder, que te fingirias ignorante, e que farias tudo quanto há para não responder, se alguém te interrogasse (PLATÃO, 2008, p. 19-21).

A conversação entre o precursor do dialogismo e o sofista está repleta de estratégias discursivas, provocações e ironia. O deboche, incidente em relações de superação da hierarquia, comparece como marca humorística. A ocorrência deste diálogo (como os que são *narrados* na *República*) se dá em momento “posterior à condenação de Sócrates”, conforme assevera Pereira em sua Introdução à tradução da obra para o Português (2008, p. XIII). Tal dado enfatiza o tom libérrimo empregado pelo adversário para tratar com um pensador já renomado e admirado (tanto quanto odiado) à época: “Que estais aí a palrar a tanto tempo, ó Sócrates?” – pergunta ao outro sem qualquer pudor, desfazendo da maiêutica, para atacar a ironia em seguida. O oponente não compreende (ou não aceita) a prática dialógica do primeiro e acusa-o de fingir-se ignorante, de esquivo diante dos questionamentos. Do alto de seu monologismo, Trasímaco condena o *elenchos* socrático. A teoria filosófica elucidada:

Em seus diálogos examinadores Sócrates serve-se de um *modus procedendi*, designado como *elenchos*. Esse método, que tem suas raízes no âmbito das querelas orais (ERLER, 1986) e da retórica forense, torna-se em Sócrates em um recurso da terapia filosófica que busca a libertação das falsas pressuposições e preparar para o verdadeiro ensino. (...) O *elenchos* é um jogo de pergunta e resposta entre dois parceiros. (...) O *elenchos* não pode demonstrar positivamente a verdade, mas apenas apontar contradições, preservar de equívocos, contribuindo assim para a “conversão” da alma e prepará-la para o ensinamento (Stmmer, 1992) (ERLER, 2013, p. 159-161).

O procedimento investigativo do filósofo, portanto, alicerça-se no diálogo oral. Igualmente relevante é o caráter inacabado dessas conversações, que não chegavam positivamente à verdade, antes indicam as contradições e equívocos do conceito ou tese propostos. A cicuta não mata tão somente o corruptor da juventude ateniense, mas deseja extirpar o cerne do pensamento dialógico, pautado na maiêutica e no *elenchos*, como também na ironia e no humor. Afinal, não se pode deixar de notar que o mestre

platônico debocha do sofista quando pede-lhe “compaixão” pelos ignorantes. Aí reside o retorno de Sófocles, bem como o abandono de Eurípedes em *Alceste*.

Assim, cientes do *modus procedendi* dos ironistas “condenados”, temos já ferramenta suficiente para observar os *problemas de poética socrática* conjugados no livro III de Platão:

SÓCRATES

Acaso tudo quanto dizem os prosadores e poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?

ADIMANTO

Pois que outra coisa poderia ser?

SÓCRATES

Porventura eles não a executam por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas?

ADIMANTO

Aí está outra afirmação que ainda preciso de entender mais claramente.

SÓCRATES

Parece que sou um professor ridículo e pouco claro. Por isso, tal como os que são incapazes de expor, vou tentar demonstrar-te o que quero dizer com isto, tomando não o todo, mas parte. Ora diz-me: sabes o começo da *Iliada*, quando o poeta diz que Crises implorou a Agamémnon que lhe libertasse a filha, mas este lhe foi hostil, e aquele, uma vez que não alcançou seu fim, fez uma invocação à divindade contra os Aqueus?

ADIMANTO

Sei, sim.

SÓCRATES

Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia “E dirigiu súplica a todos os Aqueus, especialmente aos dois Atridas, comandantes do povos”, é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião (...)
(PLATÃO, 2008, p. 115-116).

Àquela altura, o pensador descortinava as premissas do literário: fingimento autoral e mimese cômico-séria. Elucida-se a problemática perene entre autor e personagem, entre narrador primário, secundário e personas figuradas. Além disso, não se deixe de notar que, na conversação com Adimanto, vozifica-se o próprio Homero, trazendo citação literal sua – primícias da crítica literária no Ocidente. Crítica enxertada no fazer literário: procedimento a ser repetido por Shakespeare, com peças dentro das peças, por Machado de Assis (no enalço do *self-counsciousness genre*, de Sterne e de

Maistre) e por Saramago (que revisa, romanescamente, a poética pessoano-heteronímica).

Deduzimos que Sócrates erige seu arcabouço a partir de dois tipos fundantes de diálogo: o interno, explícito, *elenchos*, em que interpela um parceiro da arena para desdobrar uma premissa; o externo, implícito, *protopolifônico*, que aciona o grande tempo da cultura e vozifica grandes *narradores* do mundo, tal qual Homero, Píndaro ou os tragediógrafos seus contemporâneos. Se o método não conduz a verdades, certamente engendra a condição de desassossego. Estamos, mais uma vez, em terreno pessoano.

No texto em que define o *heteronymismo*, e que apresentamos como “Ao leitor” nesta tese, Pessoa adverte para o hibridismo de gêneros, para os graus de ficcionalidade na “escala poética” e para a despersonalização autoral – se não é este fenômeno que o *daemon* grego começava a discutir no diálogo com Adimanto: “E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote”. *O mundo é um palco*, declarou Shakespeare pela boca de Falstaff ou Falstaff por sua própria boca. E o palco-mundo apresenta, continuamente, dramas em autores. Pessoa, nos exercícios de crítica literária também busca o aristotélico como pressuposto pensamental. Mas sua prática poética do “diálogo em gentes” posiciona-se em pilares da ponte socrática.

Para dar continuidade a tais elucubrações teóricas, precisamos, necessariamente, voltar os olhos para nomes essenciais da escrita literária no mundo fronteiras. O diálogo merece arena à parte – que está já armada na seção seguinte.

1.3 REMATE DE DIÁLOGOS: entre glutões, cavaleiros e filósofos

A recente alusão ao berço do romance exige que seja empreendido percurso mais detalhado pela obra de François Rabelais e Miguel de Cervantes, nomes máximos da prosa erigida no mundo de fronteiras. A leitura de *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* permite depreender que, para Bakhtin, os pilares de formação da literatura polifônica seriam Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Embora o caráter polifônico se instaurasse definitivamente apenas no século XIX, com Dostoiévski, tal forma poética seria tributária daquele dialogismo inicial, daquele inacabamento latente que se verificava nos momentos primevos de fundação da modernidade.

A crítica literária de índole marxista é unânime em atrelar o momento de fundação do romance ao período de instauração da modernidade ocidental. Nos idos dos séculos XVI (quando da publicação de *Gargântua e Pantagruel*) e XVII (quando se apresentam os dois volumes do *Quixote*), o mundo experimentava a expansão propiciada pelas grandes navegações, a gênese do capital (com o sistema econômico mercantilista) e a paulatina ascensão do individualismo. Tal interpretação sintetiza premissas d’*A teoria do romance* (Lukács, 1914-1915), que motivaria as propostas de análise romanesca produzidas por Goldmann e mesmo por Bakhtin – embora este parta de referencial poético socrático, não aristotélico, como o húngaro.

No bojo da literatura erigida no mundo de fronteiras (séculos XVI e XVII), portanto, deflagra-se a insurgência de dois fenômenos prosaicos, Rabelais e Cervantes. Tudo isso se destaca a fim de evidenciar que, simultaneamente, despontava o gigante do drama, William Shakespeare. Cumpre apresentar aqui uma ressalva, prometida desde a Introdução, que explica a centralidade que conferimos a Shakespeare, em detrimento dos romancistas coautores da inacabada biblioteca mundial redigida a partir da experiência de *prosificação* do mundo. *Dom Quixote e Sancho Pança* (1605; 1615), bem como *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564) estão no encaixo desta tese, como quem exige um espaço maior que o oferecido.

Detemo-nos, agora, somente em Shakespeare, por considerarmos que o bardo logra espaço de destaque junto aos romancistas. Os três situam-se no *hall* de autores fundadores de uma tradição escrita por vozificar, via diálogos e atos, a prosificação do mundo e a cultura popular em um tempo de fronteiras. Especificamente, a tragédia

Hamlet serve ao nosso intento de desvelar uma literatura tanatográfica específica, calcada na espera trágica pela morte e na familiaridade desconcertante com a loucura em forma de solilóquios e tramas.

Em Shakespeare, persiste o veio trágico (oriundo dos clássicos gregos) perante a latência do fim, que visualizamos nas obras do século XX aqui analisadas. Assim, o drama constitui a ponte dialógica entre Machado de Assis, Miguel de Unamuno e José Saramago. Dos antigos dramaturgos do século V a. C., primeiros a conferirem centralidade estética ao *kommós*, canto lutuoso, *Hamlet* redefine-se nesta tônica lutuosa e diferencia-se essencialmente de *Gargântua e Pantagruel* ou do *Quixote* por este aspecto. Difere na medida em que o esperar pelo trespasse é já fúnebre. Diversamente da alegria carnavalizada que nutre com a certeza da ressurreição as mortes em Rabelais, no drama do príncipe, o morrer encerra as potencialidades de pensamento e de ação. O fim significa a solução do enigma “Ser ou não ser, essa é que é a questão” (SHAKESPEARE, 2006, p. 453). Morrer implica a resolução do impasse, o triunfo do “não ser”.

Diante do grande corpo coletivo, morrente e nascente de Rabelais, nos deparamos com os monólogos lamentosos de Hamlet. Vale observar comparativamente a apresentação de mortes singulares na pena de cada um dos autores. Começemos por excerto do livro IV de *Gargântua e Pantagruel*:

E o nobre Bringuenarilles havia morrido naquela manhã, de maneira tão estranha, que para vos espantar não precisareis da morte de Ésquilo. O qual (como fatalmente por vaticinadores lhe fora previsto, que em certo dia morreria pela ruína de algo que sobre ele cairia), naquele dia destinado, tinha da cidade, de todas as casas, árvores, rochedos e outras coisas se afastado, que pudessem tombar e feri-lo por sua ruína. E ficou no meio de um grande prado, confiando-se à fé do céu livre e patente, em segurança bem assegurada, como lhe parecia; a não ser verdadeiramente que o céu tombasse, o que acreditava impossível. (...) Ésquilo, não obstante, por ruína foi morto pela queda de um casco de tartaruga, a qual, das garras de uma águia que estava bem alto no ar caindo sobre sua cabeça, lhe fendeu o crânio (RABELAIS, 2009, p. 644-645).

O trecho não chega até aqui sem motivo. É extraído do capítulo que curiosamente revela a “estranha morte de Bringuenarilles, comedor de moinhos de vento” (RABELAIS, 2004, p. 644). Além de narrar, de maneira jocosa, o fim de uma figura de relevância para a poética de gêneros que estamos aqui implementando (Ésquilo). O incidente fora já destacado por Augusto Silva Junior, em seu ensaio

tanatográfico “Morte saturnal e tanatografia em François Rabelais” (2012), como capítulo que descreve de forma “paródica” a “estranha morte de Ésquilo”:

Ironia biográfica à parte, o narrador nos brinda com uma imensa galeria de fins biográficos estranhos e ambivalentes (...). Diante deste necrológio paródico e histórico-biográfico infunde-se a imagem da morte alegre. Os trespasses descritos estão todos ligados aos orifícios. O corpo vivo ligado ao mundo pelos buracos. Não por acaso a enumeração acontece no capítulo de falecimento do comedor de moinhos. O moinho é a metáfora de um modo de ver e apreender o mundo (...). As guerras no livro de Rabelais são sempre contra personagens que encarnam o sério, o equilíbrio, a ordem, o acabamento (SILVA JR, 2012, p. 180).

O acidente que torna defunto um dos *inventores* da grande tragédia grega, justamente um que primou pela preponderância dos personagens e temas solenes neste gênero, é narrado com casualidade, ambivalência e ironia. Padece fugindo do fim último, fato humoristicamente explorado por Rabelais. Evita tudo aquilo que pudesse “tombar” do alto e acertá-lo. Foge (medroso) do fim, como nenhum dos heróis esquilianos faria. O adeus do autor de *Sete contra Tebas* é relatado junto ao do poeta Anacreonte, do “médico normando” Quenelaut, do pintor Zeuxis, do comedor de moinhos (RABELAIS, 2009, p. 645), isto é, sem qualquer prestígio especial, o que denuncia a imagem da “morte alegre” e coletiva, marcante na prosa rabelaisiana.

Os trespasses contados pelo francês são humorísticos, fazem parte da grande renascença do mundo, desse universo entendido a partir da ótica dos moinhos de vento: “(...) o princípio do redemoinho baralhador, que mistura as categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos” (AUERBACH, 2011, p. 237). Rabelais e Cervantes conseguem, à maneira de sua prosa festiva, contar a existência baralhada, inteiriça, repleta das experiências coloridas de que a humanidade ia se despedindo em meados do seiscentismo... O primeiro celebra a ressurreição. O segundo desvela, com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1992a, p. 513), uma ética carnalizada do andante cavaleiro e seu escudeiro.

Shakespeare também porta invariavelmente essa alegria, esse riso incontido, a ponto de ser considerado pelo longínquo Samuel Johnson (1765) não como um autor de tragédias ou comédias,

e sim [criador de] composições de uma espécie diferente, mostrando a condição real da natureza sublunar, que abrange o bem e o mal, a alegria e a tristeza, misturados em uma proporção infinitamente variável e combinados de inúmeras maneiras, refletindo o curso do mundo, onde a perda de um é o benefício de outro; onde, ao mesmo tempo, o libertino está correndo para o seu vinho e o pesaroso enterrando seu amigo; onde a maldade de um é às

vezes derrotada pela galhofa de outro, e muitos malefícios e muitos benefícios são feitos e impedidos sem nenhum motivo. (...) Shakespeare reuniu as faculdades de provocar riso e tristeza não apenas em um mesmo espírito, mas também em uma só obra. Em quase todas as suas peças alternam-se caracteres circunspectos e joviais e, nos desdobramentos sucessivos do enredo, às vezes apresentam gravidade e tristeza, às vezes leveza e riso (JOHNSON, s/d, p. 4).

O estudioso do século XVIII flagra nas tragédias aquele caráter híbrido dos romances modernos. A crítica, com o passar do tempo, anuncia cada vez mais a mescla entre elementos do riso e formas do sério presente na obra do bardo. Esta composição de uma espécie diferente é exatamente o pilar da invenção do desassossego.

Dando continuidade ao contraste iniciado entre o drama elisabetano e a prosa rabelaisiana, destacamos ainda a circunspeção, a gravidade, a melancolia explicitada em *Hamlet*, enquanto praticamente ausente e/ou estilizada em *Gargântua e Pantagruel*. Coteje-se a já narrada morte de Ésquilo, com o descenso que a seguir apresentamos, extraído do teatro¹:

1º COVEIRO

Ora, senhor; seu couro já vem tão curtido com o ofício, que impede a água de entrar por longo tempo. E a água é a úlcera que destrói o corpo de qualquer cadáver filho da mãe. Aqui está uma caveira que jazeu na terra vinte e três anos.

HAMLET

De quem era?

1º COVEIRO

De um louco filho da mãe. De quem acha que ela foi?

HAMLET

Não, não sei.

1º COVEIRO

Uma praga para esse patife louco! Uma vez ele me despejou sobre a cabeça uma garrafa de vinho do Reno. Esta caveira aqui, senhor, era de Yorick, o bobo do Rei.

HAMLET (Tomando a caveira)

Esta?

1º COVEIRO

Esta mesmo.

¹ Todas as citações das peças de Shakespeare aparecem no corpo da tese em versão traduzida por Bárbara Heliodora. A opção se dá pelo fato de lidarmos com obras originalmente escritas em pelo menos três idiomas: inglês, espanhol e português. A fim de evitar longas notas com traduções, preferimos a utilização de textos estrangeiros em sua versão traduzida (preferencialmente versões reconhecidas no âmbito acadêmico). O leitor pode consultar todas as passagens de Shakespeare utilizadas nesta tese, no original em língua inglesa, recorrendo à seção final intitulada “Anexos”. Os originais são, por vezes, acompanhados de comentários críticos de autoria nossa que ampliam o esforço analítico aqui arrolado.

HAMLET

Ai, ai, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um tipo de infinita graça e mais excelente fantasia. Carregou-me nas suas costas mais de mil vezes, e agora – agora como é horrível imaginar essas coisas! Aperta-me a garganta ao pensar nisso. Aqui ficavam os lábios que eu beijei nem sei quantas vezes. Onde estão agora os teus gracejos? As tuas cabriolas? As tuas canções? Teus lampejos de espírito que eram capazes de fazer gargalhar todos os convivas? Nenhum mais agora, para zomba dos teus próprios esgares? Caiu-te o queixo? Vai agora aos aposentos de minha dama e diz-lhe que, por mais grossas camadas de pintura ela ponha sobre a face, terá de chegar a isto. Vai fazê-la rir com essa ideia. Por favor, Horácio, diz-me uma coisa.

HORÁCIO

Que coisa, senhor?

HAMLET

Acreditas que o próprio Alexandre tenha esse aspecto, dentro da terra?

HORÁCIO

Esse mesmo.

HAMLET

A que baixa condição nós temos de volver, Horácio! (...)
(SHAKESPEARE, 2006, p. 521-522).

No fragmento do ato transcrito, acessamos o cadáver de um bobo da corte, uma figura, portanto, pertencente à comicidade. Alguém, neste sentido, oposto ao defunto apresentado por Rabelais: um tragediógrafo tradicional, de linguagem séria e estilo elevado. Os dois excertos, contudo, não deixam de significar espaços de discussão do trespasse no campo do literário.

Apesar do esforço do primeiro Coveiro (que forma, com seu companheiro de ofício, o genuíno par representativo da cultura popular) de rir e debochar do falecido, o príncipe filósofo pranteia, sob o túmulo de Yorick, a perda de um humorista. Não se esquece, contudo, de colocar Alexandre no mesmo patamar *kynicos*. Lastima a ausência do outro e a existência em um mundo onde já são indisponíveis os gracejos, as cabriolas, as canções do bobo sábio e até mesmo as ações heroicas de um grandioso imperador. O gesto de um príncipe falhado ao tomar a caveira e erguê-la teatralmente é a sua própria “dedicatória aos vermes”. Ato que, somado às suas palavras nostálgicas e pesarosas, confere elevação ao definhar do brincante da corte. Dramaturgicamente, a cena no cemitério prenuncia a série de enterros que o V ato vai encenar.

Atente-se para a contradição: Rabelais torna frívola e risível a morte de um contador de mitos trágicos. Shakespeare impõe luto e gravidade à memória de um fazedor de piadas. É certo que ambas as obras são exemplares do realismo carnalizado, que, por excelência, consegue mesclar o sublime e o vulgar, o elevado

com o banal. No entanto, o grave é, em Shakespeare, muito mais penoso e corrosivo do que o era em Rabelais. Hamlet convive com a morte não com a festividade de um Gargântua, que aguarda a ressurreição, enquanto outra vida na alegria. Antes, o último ato encena-se com a desilusão (futura) de um Conselheiro Aires, que sabe que o morrer é calar, não fazer, não ser... Há sempre a iminência de um Horácio ou de um Diário que restará para contar. Mas o outro é uma coisa e a morte em si mesma é outra.

No cotejo com nossas obras trágicas do século XX (de Machado de Assis, Miguel de Unamuno e José Saramago), em que a melancolia torna-se traço decisivo por que sintomática do mal-estar da prosificação, o bardo desponta (em detrimento do franciscano francês), como escritor angular deste empenho comparativo. Esta questão evidencia que nosso fio condutor entre séculos e gêneros literários é sempre a iminência da morte e o desassossego da loucura – fato que vimos deslindando e que aprofundaremos nos capítulos comparativistas dos extremos.

Agora, resta-nos trazer à tona o problema quixotesco, tendo-se em vista que, se, para Harold Bloom, Shakespeare inventou o humano, para boa parte da tradição intelectual ibérica, a humanidade provém de la Mancha.

A espera pelo trespasse traçada na peça é bastante diversa daquela narrada por Cervantes. Quixote vive a loucura, que lhe permite avançar na aventura de sua existência. Porém, afasta-se dela para morrer. Alonso Quijano morre são, distante do ideal libertário que fez dele personagem do mundo.

Hamlet, por sua vez, assim como Flora (em *Esau e Jacó*), o Outro (na tragédia de mesmo nome) e Ricardo Reis (n’*O ano da morte de Ricardo Reis*), definha em *transe*: “morte é trânsito e o trânsito é transe” (SOUSA, 1988, p. 42). Isso significa que todos os nossos personagens centrais encaminham-se para o fim último crendo, absolutamente, na vitalidade da loucura e na impossibilidade de suas existências *neste mundo de tantas razões*. Tal como um Édipo ou um Meneceu no teatro de Eurípedes, esses heróis morrem acreditando no mito, mesmo não sendo este a fábula histórica, senão a lenda da existência em plenitude. Precisaremos visitar as páginas derradeiras do segundo volume de *Dom Quixote*, a fim de flagrarmos o momento de sua partida deste mundo:

Como as coisas humanas não são eternas, indo sempre em declinação desde os seus princípios até chegar ao seu último fim, especialmente as vidas dos homens, e como a de D. Quixote não tivesse privilégio do céu para deter o curso da sua, chegou seu fim e acabamento quando ele menos pensava (...).

– As misericórdias, sobrinha – respondeu D. Quixote –, são as que neste instante Deus usou comigo, as quais, como disse, não impedem os meus pecados. Eu tenho juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros de cavalaria. Já conheço seus disparates e seus engodos, e só me pesa que este desengano tenha chegado tão tarde, que me não deixa tempo para fazer alguma compensação lendo outros que sejam luz da alma. Eu me sinto, sobrinha, na hora da morte: quisera arrumá-la de tal modo que desse a entender que não foi minha vida tão má para me deixar renome de louco; pois, posto que o fui, não quisera confirmar esta verdade na minha morte (CERVANTES, 2007, p. 840-841).

O capítulo final de *Dom Quixote de la Mancha* (1615) evidencia que o personagem central passa por uma reversão de consciência. Quijano assume que seus atos pregressos, aqueles que dominaram todo o livro (em seus dois volumes) foram “ignorância”, “disparate”, “engodo”, que lhe conferiram “renome de louco”. Em suma: Dom Quixote quer morrer Alonso Quijano. Não o cavaleiro partícipe do *ethos* dos moinhos de vento (para retomar a proposta de Auerbach), mas o “bom” fidalgo que considera “odiosas todas as histórias profanas da andante cavalaria”. Por fim, “verdadeiramente morre e verdadeiramente está são Alonso Quijano o bom”, anuncia o padre nas páginas derradeiras do livro (CERVANTES, 2007, p. 841-842).

Característica comum de todos os textos literários que analisamos é seu impulso tanatográfico. Ocupamo-nos de uma tipologia especial da tanatografia: aquela em que a morte desponta como ápice e toda a obra torna-se *espera* por ela. Destacamos o termo porque ele remete ao estudo empreendido por Antonio Candido, em *O discurso e a cidade* (2010). Uma vida que espera a morte porque esta se apresenta como única alternativa plausível ou possível é justamente a condição de existir deflagrada nas obras eleitas de Machado de Assis, Unamuno e Saramago. Condição herdada de Shakespeare, não de Cervantes. Já que, neste, a melancolia situa-se enxertada na “colorida plenitude” (AUERBACH, 2011, p. 308) da carnavalização seiscentista.

Candido, mesmo tratando de autores e livros bastante diversos dos nossos, oferece matéria preciosa a esta reflexão:

(...) é ela [a morte] que define o seu ser e lhe dá a oportunidade de encontrar justificativa para a própria vida. (...) o sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser; a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida (CANDIDO, 2010, p. 160-161).

O trecho define o eixo comum entre as obras aqui destacadas. Hamlet vive de morte: parece colecioná-las até alcançar a sua própria. Começa com a do pai, depois

planeja a do tio assassino. Mata o bajulador Polônio com indiferença, a mesma com que provoca o extermínio de Guildenstern e Rosencrantz. Encontra a caveira de Yorick e o rememora com sofrimento. Chora o corpo de Ofélia e se propõe a matar Laertes, depois da desconcertante visita do arauto Osric. Assiste ao fim de todos os personagens da trama. À exceção do estrangeiro Fortimbras, que chega para ser rei, e do conselheiro Horácio, único trespasse que o príncipe impede que aconteça. Evita-a somente para que o outro seja porta-voz do sentido de seu destino: “Se um dia me estimaste,/ Transfere um pouco essa felicidade,/ E arrasta o teu alento pelo mundo/ Pra contar a minha história” (SHAKESPEARE, 2006, p. 542).

O jovem pede a Horácio que permaneça vivo, pois seus atos e silêncios precisam ser justificados por um morrer grandiloquente, a ser narrado por ninguém menos que um subalterno da corte. Portanto, o mais elaborado personagem shakespeariano despense sua existência tramando e contemplando partidas para o *Undiscovered Country*. Há, ainda, um agravante. A espera empreendida por Hamlet se faz na sandice teatralizada. Desde o momento em que conversa com o fantasma do pai, até o campo de batalha instaurado no V ato, convive com a dúvida e a encenação do desassossego: se o fantasma é real, se a vingança é a ação mais virtuosa, se estão com a razão aqueles que o tomam por louco...

Avançando até Machado de Assis, chega-se a Aires, o conselheiro morto, o autor defunto. Afora essa peculiaridade do narrador (que já é suficiente para a inserção de *Esau e Jacó* na grande biblioteca da tanatografia), há o cadáver de Flora, que se intromete sem rodeios nessa discussão. A menina falece porque esgotou-se o sentido de sua espera. Mais precisamente, se deixa morrer, pois só assim encontra a “justificativa para a própria vida”, a que se referia Antonio Candido. Só a partida da menina (tal como Ofélia?) poderia permitir-nos perceber a profundidade do nada em que estavam imersos aqueles seres: Pedro e Paulo, Cláudia e Batista, Natividade, Santos e Perpétua, Custódio e sua tabuleta, o Brasil e sua República... A jovem, no entanto, não vai sem antes padecer de indecibilidade hamletiana (para ficar com ideia de Candido amalgamada ao universo teatral). Sofre com delírios, com o vislumbre de imagens etéreas em que os gêmeos aparecem fundidos, com alucinações que lhe permitem abandonar o estúpido cenário em que vivia antes mesmo de seu fechar de olhos. A história de Flora é a narrativa de uma espera, mas a de alguém que se cansou de ansiar e por isso mesmo enlouquece.

A situação de Cosme (ou Damião), personagem do drama de Unamuno, é similar. Ele também não suporta esperar por uma redenção ou solução que inexistente, então se mata. A peça só se consolida porque um dos gêmeos foi assassinado e o outro permanece em desvario enquanto não realiza o único ato que poderia torná-lo personagem relevante (suicidar-se). As outras figuras passam todas as jornadas a sondar a causa da loucura do outro. Sem pano de fundo, contexto histórico ou elementos concretos que indiquem um lugar ou uma época, o leitor dá-se conta de que a peça trata eminentemente do drama da existência humana, da dificuldade de ter de ser alguém quando as únicas possibilidades à disposição são a condição sepulcral e a sandice.

Finalmente, também n' *O ano da morte de Ricardo Reis* o leitor se defronta com uma exaustiva espera. Ao longo das mais de três centenas de páginas e precisos nove meses, aguardamos do heterônimo personagem-principal uma posição, que só chega, enfim, com sua opção por acompanhar Fernando Pessoa na partida definitiva deste mundo de tédio. Diferentemente das outras obras analisadas, aqui, não há um personagem que seja incontestavelmente insano. As malhas da loucura, a esta altura da história humana, são mais cerradas. Reis não enlouquece, aliena-se do existir, no contexto de esterilidade vital que são os regimes totalitários. É a própria alucinação, posto que foi autor sem corpo e passou a ser personagem, com corpo, de palavra. Aporta em uma cidade dominada pelo silêncio, no ano da morte de uma Europa “matada” pelo prenúncio de tantos autoritarismos. E não consegue, ali, dar continuidade a um projeto poético, seja um seu (enquanto heterônimo vivo depois do falecimento do ortônimo), seja um herdado de Pessoa ele mesmo.

Se a loucura, em Shakespeare, ainda está associada à grande carnavalização medieval-renascentista, individualiza-se essencialmente no século XIX, para desabrochar em mal-estar generalizado na sepulcral era dos extremos.

Desse modo, assistimos à letargia de Reis deitado à cama, enquanto a Europa se desfaz em acontecimentos: marinheiros sofrem um bombardeio em Lisboa, a guerra civil é deflagrada na Espanha, os espanhóis fugitivos são exterminados na fronteira lusa, os adolescentes organizam-se na Mocidade Portuguesa aos moldes da juventude nazista. Lemos, com o poeta sonâmbulo, notícias cansativas de jornais, que falam sobre fome, miséria, doenças, ataques e testemunham o levantar de um Estado falsamente redentor. Contemplamos o espetáculo de horror instaurado naquele continente e sentimos que é tempo de mal-estar (FREUD, 2006b). Cada vez mais ensimesmado, alheado de um

mundo que não está para poesia, Reis espera o momento oportuno para partir com Pessoa – o sono eterno, compartilhado, revela-se mais promissor que o letárgico.

Tudo isso para dizer o quanto nos afastamos do cavaleiro andante e de seu ideal quixotesco. O personagem de Cervantes é um ideólogo da vida. Os nossos são cultivadores da morte. O narrador cervantino adverte no prólogo que o andante cavaleiro está morto e enterrado no livro II. Há, contudo, nesse ponto, uma trapaça, pois Quixote deixa de ser Quixote para morrer. As cenas do capítulo derradeiro comprovam que quem padece é Alonso Quijano, o são. O cavaleiro da triste figura permanece encerrado na vitalidade de suas utopias e o seu fim último só chega para o fidalgo absorto em sanidade. A “colorida plenitude” de sua loucura prevalece sempre sobre o desconcerto universal: “O jogo não é, em momento algum trágico (...), e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer os da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sintamos compaixão; sempre ficamos no (...) divertimento” (AUERBACH, 2011, p. 313). *Dom quixote* não é uma tragédia – conclui o autor de *Mimesis* e o assevera hispanista de nossos dias, Manuel Ambrósio: “A Espanha não possui uma única tragédia. Os hispanos somos tragi-cômicos” (SÁNCHEZ, 2017).

Assim, dentre as três obras (*Gargântua e Pantagruel*, *Hamlet* e *Dom Quixote*) consideradas berço da literatura moderna, tomamos como horizonte comparativo direto apenas aquela que conserva, a um só tempo, dois *tipos*: a) um personagem defunto que desencadeia situação trágica; b) um personagem obcecado pela morte a ponto de converter-se em louco. Da primeira tipologia, apresenta-se o rei fantasma, que provoca a trama com seu pedido de vingança e suscita no leitor brasileiro comparações com o defunto tagarela machadiano, Brás Cubas. Da segunda ordem de personagem, Hamlet comparece como o indivíduo para quem o *ser* foi sempre tentado pela sedução do *não ser*. Isso nos permite inserir Shakespeare na linhagem das três mais importantes formas literárias modernas: romance, drama e poesia.

Nosso exercício, de agora em diante, será mostrar como se dá esse processo, em que medida a tragédia shakespeariana *é* e, ao mesmo tempo, *não é* tributária da tragédia antiga e qual o impacto desta filiação no desenvolvimento da literatura polifônica herdeira do mundo de fronteiras. Este esforço resulta na proposição de uma poética alternativa às tradicionais histórias literárias que não nos permitem visualizar o caráter responsivo das formas e discursos subjacentes a transformação da literatura ocidental.

Isso feito, teremos mais ferramentas para ler e avaliar a ascensão do homem moderno, aspecto flagrado e estilizado pela dramaturgia do bardo.

Uma ponderação bakhtiniana sobre certa qualidade geral dos gêneros é oportuna para impulsionar essa discussão:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho do mesmo tempo. O gênero se renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário (BAKHTIN, 2010, p. 121).

Primeiramente, importa munir o leitor de elucidação exposta por Paulo Bezerra, tradutor de *Problemas da poética de Dostoiévski* no Brasil, a respeito do termo “*archaica*” no excerto: “[palavra] entendida aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos” (BEZERRA, 2010, p. 121). Portanto, Bakhtin verifica, na plasticidade das formas ou na sua constante abertura à atualização, as características fundamentais para a sobrevivência dos gêneros literários. Tal premissa aponta para a noção de *inacabamento*, cunhada pelo filósofo, em que uma obra, no presente, recorda elementos da *archaica* e antecipa aspectos vindouros por sua abertura vital. Essa propriedade confere à arte a capacidade de dizer sempre uma palavra a mais, enquanto se consolida como significativa no *grande tempo* da cultura. Desta forma, sondaremos a presença desses elementos imorredouros oriundos dos gêneros antigos. Nossa maior empreitada será revelar como, na tragédia moderna, verifica-se mais acentuadamente a marca de elementos do sério-cômico, transformado, a partir do mundo de fronteiras, em modo cômico-sério de fazer literatura. Flagramos também aspectos tipicamente herdados do trágico grego que resistem, ainda que transmutados, no drama e em segmentos da prosa (romance e poesia prosificada) gestados à época de Rabelais, Shakespeare e Cervantes.

Começemos com definição para a tragédia grega formulada pelo helenista Wilamowitz-Moellendorff, rememorado por Eudoro de Sousa:

É um trecho da lenda heróica, completo em si mesmo, poeticamente elaborado em estilo elevado, com o fim de ser representado, como parte integrante do culto público, no santuário de Dioniso, por um coro de cidadãos

atenienses e dois ou três actores (MOELLENDORFF APUD SOUSA, 1986, p. 77).

O mito ou a lenda heroica constituía o índice propulsor da tragédia. A presença desse fado – determinação divina insuperada pelos homens – dava sentido à composição artística, que, de algum modo, *educava* os sentimentos dos homens. Note-se que há um influxo bastante aristotélico nesta última afirmação. Tal característica atrela, em muito, o gênero de Ésquilo ao de Homero, em que se destaca uma “relação, por assim dizer, material, que o argumento do drama implica, extraído que era do ciclo épico e dos poemas de Homero” (SOUSA, 1986, p. 77).

Esse constitui também o principal argumento de Mikhail Bakhtin para pensar os gêneros polifônicos em sua relação com a tragédia. Conforme o russo, esta última possuiria: a) uma toada monológica, posto que fundamentada no mito, na vontade superior, que inibe a efetivação da aterrissagem, em que todos os personagens possuem igual direito à voz; b) um caráter elitizado, na medida em que a tragédia conserva aquele distanciamento da obra artística em relação aos homens comuns, tão característico da grande épica (embora, a tragédia de Eurípedes, como se disse, promova uma *abertura* no bojo do monologismo).

Conforme Sousa, havia duas prováveis raízes culturais para a tragédia helênica: “o culto de Dioniso” e o “culto dos Heróis” (1986, p. 70). Vale destacar que Nietzsche, em seu célebre *Nascimento da tragédia*, considera apenas a primeira hipótese, a do culto ao deus. Essa orientação repercute ao longo de sua defesa pelo *sentimento trágico artístico*, que se verifica sobretudo neste primeiro livro, mas que marcará boa parte de sua obra, como destaca o filósofo brasileiro Roberto Machado (1999).

Há que se ter em vista que a crítica bakhtiniana insere-se na conjuntura filosófica marxista, de tradição alemã, além de materializar-se em pleno stalinismo. Assim, Bakhtin termina por exibir uma certa visão *monológica* a respeito do papel da tragédia em sua história dos gêneros. Tal posição, contudo, pode ser atribuída às suas particularidades intelectuais somadas à especificidade de seu momento histórico. Como homem de seu tempo, o russo não ovacionou qualquer forma literária que lembrasse o autoritarismo divino e a elevação de alguns homens sob os outros. Portanto, refutou toda composição artística que pudesse endossar a conduta política de nobres e *tiranos*.

Até aqui, nesta aproximação, colhemos sedimento teórico para compreendermos as premissas básicas do gênero dramático antigo que nos leva até Shakespeare. Já sabemos que somente o diálogo, em condição de *sério aberto*, como aquele

implementado por Eurípedes e Sócrates, Aristófanes e Platão, e, ainda Luciano, poderia coadunar com a comédia e com os gêneros do sério-cômico na apresentação de aspectos da vida ordinária, dos seres comuns. Isso sem que se perdesse o *kommós* (expressão dramática da morte e seu luto) inerente a qualquer obra representante da tanatodiscursividade. Neste sentido, podemos, enfim, adentrar às peculiaridades do drama *tragicarnavalizado* realizado por Shakespeare, espécime teatral da mimese *cômico-séria*.

1.4 A INVENÇÃO DO HUMANO OU SOCRATICAMENTE HUMANO: o caso *Hamlet*

Ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição.
Machado de Assis. *Dom Casmurro*.

O título desta seção remete explicitamente a Harold Bloom, autor de *A invenção do humano* (2000), obra crítica de fins do século XX (1998), tornada referência para os estudos shakespearianos do terceiro milênio. Além de retomar a elucubração sobre a fundação da humanidade – e da literatura que flagra seus atos, com Shakespeare – efetivada pelo ácido personagem machadiano no capítulo “A Ópera”, de *Dom Casmurro*, que elegemos por epígrafe desta seção (posto ser mote do pensamento aqui arrolado).

A repetição exaustiva do vocábulo *humano* no título advém da excessiva (como também insondável) humanidade manifesta no personagem da peça que leva seu nome. “Para Hamlet, o ser é um abismo, o vácuo que leva ao nada”, adverte o pesquisador inglês (BLOOM, 2000, p. 29). Neste momento, estaremos dedicados a tatear o abismo ontológico que é o próprio príncipe, perscrutando para onde conduz o vácuo da existência: ao nada, ou a seu oposto – que é tudo.

Chegados à análise detida da dramaturgia de William Shakespeare, verificamos certo respeito artístico ao mito (se procuramos a lenda em sua versão seiscentista/setecentista), sobretudo em seus dramas históricos. *Henrique IV* (considerado em suas duas partes, de 1597 e 1598) pode evidenciar a presença do elemento mítico nas obras do bardo que antecedem a encenação de *Hamlet*. Na referida peça histórica, assiste-se à sublevação de um monarca que assume a *missão* de ser o rei (divinamente) eleito para conduzir o Estado. No primeiro livro, terceira cena do ato inicial, o poderoso autoproclama sua força e altivez superior aos demais:

REI
Tenho mantido o sangue frio e calmo,
Indiferente a tais indignidades,
E julgaram-me tal – pois só por isso
Abusaram da minha paciência.
Ora serei, no entanto, mais eu mesmo,
Poderoso e temível, que meus modos
Até aqui suaves como as plumas,
Perderam dos senhores o respeito
Que alma orgulhosa só presta ao orgulho.

(SHAKESPEARE, 2016c, p. 50).

Ressentido com a traição de um vassalo, Henrique ressalta a necessidade de agir como rei, ser diferenciado da humanidade comum, por seu direito adquirido num universo cristão – na medida em que a posição real absoluta justifica-se somente pelo subsídio divino que endossa sua posse e pela tradição social que a perpetua. O monarca assume a condição de “poderoso e temível”, que supera características pessoais (“suaves como as plumas”) em prol da altivez requerida a um inquestionável chefe de Estado. O trecho explicita a concepção absolutista mítica que ainda sedimenta as tetralogias históricas desse período inglês. Barbara Heliodora, em seu *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*, não se furta de salientar a autoridade quase ideóloga assumida por este rei, especificamente, nas obras que estilizam a história do Reino Unido:

De início, é preciso reparar que Henry IV difere de todos os outros reis retratados até aqui; este é um rei que sabe o que significa ser rei e cuja autoridade ninguém ousa discutir impunemente. A linguagem que Shakespeare escolheu para caracterizar Henry nas peças que levam por título seu nome nasce da objetividade escurra revelada nas falas ditas em *Richard II*, acrescida de dimensão e gravidade maiores, que se originam no hábito do mando e na consciência daquilo que se espera de um rei (1978, p. 273).

A estudiosa brasileira conduz à percepção da organicidade interna que estrutura e redimensiona toda a obra do bardo. Começa enfatizando a peculiaridade de Henrique IV, que, como nenhum outro nas peças anteriores, “sabe o que significa ser rei”. Vale acrescentar que, em *Hamlet*, verifica-se como a carência de uma figura que *saiba ser rei* intensifica a problemática da peça. O jovem usurpado que titubeia e um Claudius que dedica-se à parte imagética do trono, deixando o Reino à mercê da genealogia dos Fortimbras. De início, um monarca grandioso é assassinado e instaura-se a tensão. O criminoso assume o trono, mas permanece toda a peça ocupado em fazer festas (como a de seu casamento com a rainha viúva) e em silenciar aqueles que o ameaçam (sendo o príncipe seu maior rival, pela herança natural do trono e pelo comportamento arreado e inoportuno de sobrinho sem o pai).

Heliodora destaca, ainda, outra relação discursiva entre peças históricas. A linguagem de Henry IV mescla o tom retórico, cerimonioso, elevado e mesmo *poético* (PUJANTE, 2015, p. 3) de *Ricardo II* com a gravidade e a consciência monárquica profunda que distingue Henrique IV. Desse modo, fica explicitado como subsiste, nos

dramas históricos shakespearianos, especialmente nos da Segunda Tetralogia (*Ricardo II*, *Henrique IV* 1 e 2, *Henrique V*) certo apego ao mito. Sendo válido enfatizar que, a esta altura, tomamos por mítica a percepção medieval do rei e seu papel divinal na condução do Estado. Marcas que vinculam tais peças ao cerne ideal dos gêneros *elevados*: a épica e a tragédia.

Em *Hamlet*, como se disse, o cumprimento da *missão* fica absolutamente comprometido depois do assassinato da majestade. O perfil *kynikos* do jovem que se finge de louco embaralha o mito tradicional: se as questões reais preocupam um outro jovem bravo como Fortimbras, são indiferentes ao titubeante herdeiro usurpado da Dinamarca. Cláudio rouba o trono do irmão por interesses estritamente pessoais, o que vai de encontro aos ideais políticos, universais do compromissado Henrique IV e do “rei-herói, Henrique V” (HELIODORA, 1978, p. 251). O sobrinho, por sua vez titubeante, não esboça disposição para assumir o lugar do pai.

Neste sentido é que tomamos esta como uma peça radical na dramaturgia de Shakespeare. Nietzsche, ainda em seu *Origem da tragédia*, auxilia-nos na indagação a respeito desse personagem emblemático, erigido no mundo de fronteiras:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata (...) que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco (NIETZSCHE, 2000, p. 55-56).

O filósofo postula que o personagem detém aquele mesmo conhecimento (aterrador) da verdade que o homem dionisíaco. Não é que o príncipe despreze a realidade, é que ela incontestavelmente o enoja. Ainda, como observa Bloom em seu *Shakespeare: a invenção do humano*, Hamlet é muito maior que seu suposto adversário (Cláudio) ou mesmo que os grandes vilões de toda sua dramaturgia (“Iago, Edmundo, Macbeth” – BLOOM, 2000, p. 481). Maior não somente “devido ao excesso de

reflexão”, ou à ampla gama de “possibilidades”, mas sim por ser daquelas figuras dionisíacas que conhece a “horrenda verdade” e repudia qualquer ação a ser empenhada em um cenário humano pérfido. Endireitar o mundo que está desconjuntado é tão ridículo e humilhante, como assevera Nietzsche, que o príncipe destrona o sentido da própria corte, tornando, ela sim, a mais *podre* das visões.

Flagra-se definitiva filiação entre o personagem principal da peça e o veio trágico-dionisíaco que nele subsiste, em espantosa harmonia com sua personalidade *titubeante*, para se pensar com Machado de Assis. O príncipe dinamarquês sintetiza o veio do homem moderno, embora o faça ao lado de outros personagens icônicos do período:

O fenômeno ‘Hamlet’, isto é, do Príncipe fora do contexto da peça, é inigualável na literatura ocidental. Dom Quixote e Sancho Pança, Falstaff (...) aproximam-se de Hamlet na qualidade de invenções literárias que se tornaram mitos independentes (BLOOM, 2000, p. 480).

O crítico inglês considera que as figuras listadas acima seriam “invenções literárias” que se despregam das obras de que fazem parte e se lançam no grande tempo da arte e da cultura humana como *mitos* independentes. Harold Bloom, por sua vez, enquanto intelectual obcecado por Shakespeare, entende que Falstaff e o dinamarquês seriam os grandes mitos do mundo ocidental, oferecendo espaço acessório a Quixote e Sancho.

À crítica latino-americana, como a empreendida pela autora desta tese, as duas visões têm sua valia e ineditismo, mas carregam uma hegemonia anglo-europeia que não nos interessa endossar. Assim, permaneçamos com a imagem de que o príncipe é, de fato, uma criação artística tornada mito histórico, sem perder de vista que este se soma a outras personas icônicas da cultura ocidental (como Quixote, Sancho, Fausto, Robinson Crusoe) e da brasileira (a exemplo de Brás Cubas e Dom Casmurro).

No farsesco e infinito jogo dos *fazedores* de personagens, cabe acrescentar que Jorge Luis Borges comendo em pena latino-americana:

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus lhe respondeu, em um torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu é muitos e ninguém (BORGES, 1999, p. 202).

O parágrafo, exemplar da beleza dialogal entre dois fazedores da fabulação no Ocidente, encerra o pequeno conto/ensaio “Everything and nothing”, do livro *El hacedor* (de 1960). Na página e meia de aparente despreziosa crítica literária, o argentino desvela o papel criador de Shakespeare, similar ao do próprio Deus: ambos sonharam mundos e os compuseram. Por saldo, são sua obra, não são “um” ou “alguém”. Borges, com criativa leveza, na esteira de Pessoa, insere-se no *hall* desses construtores de universos tornados mitos. A ideia de uma linguagem do desassossego conjuga-se na multiplicidade. Para a presente exegese, compete vozificar tal mito, ainda, teatralizado:

HORÁCIO

Se o seu espírito rejeita alguma coisa, obedeça-o. Eu impedirei que venham para cá, dizendo que não se sente disposto.

HAMLET

De modo algum. Nós desafiamos o augúrio. Há uma providência especial na queda de um pardal. Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá. O estar pronto é tudo. Se ninguém conhece nada daquilo que aqui deixa, que importa deixá-lo um pouco antes? Seja o que for! (SHAKESPEARE, 2006, p. 535).

Expomos excerto do V ato com o fim de tornar visível a reviravolta ontológica a que se assiste nesta peça, sobretudo se comparada aos dramas históricos anteriores. Interpelado por Horácio sobre a possibilidade de desistir da batalha final, contra Laertes, em virtude de um mal-presságio que lhe passara, o príncipe alega que “de modo algum” retrocederia. Dizer “nós desafiamos o augúrio” implica assumir que a lenda já não é soberana, a tal ponto que chega a ser desbancada pelo *onto-lógico*: ser, que agora quer assumir as rédeas da tragédia literária e humana. Hamlet alega não conhecer nada daquilo que ali deixa, justamente por tomar como estranhas as pendências da corte, impróprias para o seu âmago socrático. Deixar o mundo “um pouco antes” não o escandaliza. Caminha para a morte, em movimento risível (por paródico dos presságios), que lembra o próprio Sócrates solicitando a Críton que lhe trouxesse logo o veneno, conforme passagem final do *Fédon* platônico (1999a, p. 188).

Neste aspecto, o drama resível e melancólico rompe os laços com a tragédia ática. A ideia de uma poética socrática nasce da própria atribuição de Nietzsche de uma tendência socrática ao autor d'*As bacantes* – que “combateu e venceu a tragédia esquiliana” (2000, p. 79):

Eurípedes deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele *segundo espectador*, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípedes a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisiaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dioniso (NIETSCHE, 2000, p. 83).

Nota-se que há no discurso nietzschiano um decisivo arrojado contra a “civilização socrática”, que o alemão considera decadente. Isso porque, nela, “os instintos estéticos foram desclassificados pela razão” (MACHADO, 1999, p. 8). Conforme adverte Roberto Machado, a posição de Nietzsche já estava firmada desde o princípio de sua trajetória: “a arte é mais importante que a ciência” (1999, p. 9).

Em favor da exaltação da sabedoria artística, o alemão acaba condenando Sócrates – por motivo diverso do que o fizeram os atenienses. Eis aqui um nó teórico que explicitamos antes que o leitor o intua como deslize. Na poética que estamos descortinando, partimos do não-aristotélico Bakhtin, que funda suas noções de diálogo e dialogismo a partir dos gêneros literários que rememoram Sócrates. Em adição, acionamos Nietzsche, que atribui ao filósofo grego o fim do fazer artístico e o germen do *mal-estar* ocidental. Desta arena tanatográfica trazemos, ainda, um outro aspecto trazido por Eudoro de Sousa, que permite perceber algum sopro da tragédia antiga no drama de Shakespeare. Este elemento nos interessa sobremaneira por seu caráter tanatodiscursivo e por sua problematização da visão aristotélica (oficial):

(...) há que acrescentar ainda a verificada existência de tão grande número de lamentações fúnebres, contextuadas na tragédia grega, o que, mais uma vez, constitui justificado motivo de perplexidade perante a teoria de Aristóteles. Assim, por exemplo, a definição atribuída a Teofrasto: “a tragédia é um poema (representado) sobre um túmulo”. (...) A situação lutuosa forma o nó e o desenlace da intriga, contradiz surpreendentemente a opinião do filósofo, quando ele afirma que o “Kommós” não é essencial à tragédia (SOUSA, 1986, p. 51).

O motivo sepulcral aparece nitidamente em tais tramas: *Sete contra Tebas* (Ésquilo), *Antígona* (Sófocles) e *Alceste* (Eurípedes). Isso para mencionar apenas uma obra de cada um dos três grandes tragediógrafos em que o pranto fúnebre desencadeia o desenlace trágico.

Não é forçoso dizer que também *Hamlet* “é um poema (representado) sobre o túmulo”, se considerarmos que começa com uma situação de luto, desenvolve-se a partir da aparição de um fantasma e seu ato clímax se dá sobre o féretro de Ofélia, no

cemitério. Assim, valida-se a hipótese formulada por Ridgeway e ratificada pelo helenista lusitano de que “deriva a tragédia da lamentação fúnebre, celebrada em redor do túmulo de um herói” (EUDORO, 1986, p. 76). Pode-se inferir que o drama trágico moderno herda do ático a centralidade fúnebre, a origem mortuária. Vale ressaltar que tal interpretação constitui argumento contrário à premissa aristotélica de que a tragédia advém, necessariamente, da poesia ditirâmbica.

Chegamos a um choque teórico com Bakhtin. Conforme advertimos anteriormente, o russo minimiza a relevância dos gêneros épico e trágico na genealogia da escrita polifônica moderna, em função do caráter *mítico* (autoritário) e elitizado de tais expressões. Aqui, aventamos que a tanatodiscursividade fundante de ambos persiste na literatura formulada a partir do sério *aberto* de Eurípedes, dos gêneros dialogais (socráticos, menipeicos e luciânicos) e subsistirá ao longo da história literária, até desencadear a insurgência do romance polifônico. Essa última tipologia é por nós delimitada para caracterizar obras da estirpe de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, (*Todos os nomes*, *As intermitências da morte*).

Com essas proposições, evidenciamos que o *logos* de *Thanatos* não persiste nos gêneros polifônicos em vão: desde seus aparecimentos primeiros, esteve associado ao *diálogo*. Enquanto leitores da obra bakhtiniana, sabemos da preponderância da plurivocalidade na formulação do *dialógico*, elemento essencial à consolidação do discurso polifônico. Instaurado o nó crítico, apresentamos ponderação de Sousa, a fim de elucidá-lo:

O *exárchon*, que é, pois, o solista a quem o coro responde, poderá vir a ser a mesma personagem que responde ao coro: o *hypokrités*. E assim, significariam as palavras de Aristóteles nem mais nem menos que o *nascimento do protagonista dialogante* (SOUSA, 1986, p. 153).

Eudoro de Sousa (e Aristóteles) estão, neste ponto, esclarecendo que o *protagonista dialogante* encontra seu berço no tradicional *epirremático* (diálogo entre o personagem e o coro) que caracteriza a tragédia clássica. O estudioso luso-brasileiro vai mais adiante ao atribuir o protagonismo do *diálogo* na obra esquiliana:

(...) essa luz só incide nas “transformações por que passou” a tragédia e no “desenvolvimento de tudo quanto nela se manifestava”, *a partir de Ésquilo*; quanto à diminuída importância do coro, entendemos, sem outros esclarecimentos, que tal devia ser a óbvia consequência da intervenção da

segunda pessoa, pois que o efeito imediato dessa intervenção seria o de libertar a *primeira* do responsório coral e, portanto, estabelecer o condicionalismo do *diálogo* (“fez do diálogo protagonista”) entre personagens singulares (SOUSA, 1986, p. 55).

A inserção do segundo personagem trágico, por Ésquilo, e a posterior inclusão de um terceiro, por Sófocles, minimizam o papel do coro e ampliam a densidade e a subjetividade dialogal entre dois *indivíduos*. Na própria estrutura desta forma artística verificam-se, portanto, as condições de gênero para a preponderância da “ação dialógica” (SOUSA, 1986, p. 76) no drama de Eurípedes. Conforme essa linhagem, não nos parece forçoso intuir que os gêneros dialogais posteriores a Sócrates (de Platão e, mais tarde, de Luciano) apropriam-se, ainda que inadvertidamente, de grande conquista da tragédia esquiliana: a relevância do diálogo na composição da obra.

O assunto está longe de se esgotar nesta aproximação breve da tragédia ática com a *archaica* da tanatografia. Contudo, agora cumpre-nos observar, em processo responsivo, os elementos provenientes dos gêneros dialogais antigos e sua subsistência na modernidade.

Bakhtin elege dois ramos essenciais de produções discursivas que estariam no berço da formação da literatura polifônica: duas modalidades de diálogos antigos mencionados, o socrático e o menipeico. No capítulo em que discute as “peculiaridades do gênero” que desencadeariam a ascensão do romance polifônico, o crítico enumera e explica algumas características “de todos os gêneros do sério-cômico” (BAKHTIN, 2010, p. 122), além de revelar propriedades específicas dos diálogos e das menipeias.

Ao longo do próximo item, em que trataremos dos índices *humor* e *ironia*, presentes no texto shakespeariano, teremos oportunidade de articular algumas propriedades que o autor de *Problemas da poética de Dostoiévski* define como inerentes aos referidos gêneros greco-romanos. Nisto reside a especificidade da questão tanatográfica: plena de *kynismus*, palco do desassossego.

1.5 O CÔMICO-SÉRIO EM SHAKESPEARE: o lugar do sério-cômico, da ironia socrática e do *Kynismus* no drama de fronteiras

O mundo é um grande palco
William Shakespeare

Nos diálogos socráticos e nas sátiras menipeias, verifica-se um “contato familiar com a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2010, p. 123), o que implica um tratamento muito próximo (sem distanciamento épico ou trágico) dado aos assuntos sérios. Se nos apropriamos de tal aspecto e volvemos o olhar para Shakespeare temos a seguinte cena: desde a aparição do fantasma, é lançado um fardo terrível: a “revelação” do assassinato do pai/rei por seu tio/usurpador. Vingando o defunto e salvar o reino de mãos corruptas é o mote trágico para o encadeamento das ações. O jovem, contudo, por mais aterrado que se mostre com o desafio de sua missão, não deseja veementemente o trono – aos moldes heroicos da genealogia dos Fortimbras. Nesta arquitetura dramática imprevisível, o herói é também figura cômica, responsável, em grande medida, pelo humor da peça, tão bem encarnado em seus exageros palavrerais. Os excessos e o inesperado levam o personagem central à integrar uma longa história cronológico-literária da loucura.

Amparados por estudo de Elizabeth Roudinesco, compreendemos que a loucura era tomada, na Grécia Antiga, como forma exacerbada das paixões. Um comportamento moral reprovável e ações *desmedidas* eram as características do louco, mais um desregrado que um doente: “(...) os deuses da Grécia antiga puniam os homens acometidos pela desmedida (*hybris*)” (ROUDINESCO, 2008, p. 15). Note-se que *hybris* era o nome dado ao fenômeno da desmesura, variante da sandice. O mesmo radical será usado, na era cristã, pelas línguas latinas, para caracterizar o que é ambivalente, dúbio. Situa-se aí a raiz da palavra *hibridismo*, tão empregada por Mikhail Bakhtin. Os gêneros híbridos, como os que aqui estudamos e elevamos à condição de dialógicos, são justamente os exemplares da subsistência da ambivalência no literário. Se o romance é o gênero híbrido por excelência, consideramos que também se fundam na ideia de *hybris* a antiga tragédia euripediana, as diversas expressões do sério-cômico, os diálogos dos mortos e o teatro elisabetano.

No mapa das visões medievais sobre a loucura, vislumbramos importante variação no discurso que a caracteriza. De exacerbação e descontrole, passa a ser exaltada como interpretação plausível de mundo, num contexto de pestes, miséria e descensos. No ápice do período, Erasmo de Rotterdam escreve seu célebre *Elogio da*

loucura (1511). Na obra, é latente a cosmovisão carnavalesca que exalta a sandice como graça:

Só sabem de uma coisa: que se acham felicíssimos no seu delírio. Eis porque sofrem a convalescença do cérebro e tudo sacrificariam de bom grado para serem perpetuamente loucos nessas condições. No entanto, toda essa felicidade não passa de uma tenuíssima migalha da mesa celeste: imaginai, agora, o que não será o eterno banquete! (ROTTERDAM, 2002, p. 199).

Esta conjuntura de exaltação da loucura, em que santos e desvairados se confundem, marca a expressão dramática na Idade Média. Conforme Foucault, o papel destinado ao louco nas farsas e autos se transforma: “não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro” (FOUCAULT, 1991, p. 19). Saídas dos átrios das igrejas, as peças encenadas pelos mambembes vão aos poucos desvirtuando-se dos temas sacros (sérios) e abrindo cada vez mais espaço para os insanos que comumente provocam o riso.

Finalmente, chegamos ao momento que, ainda segundo Foucault, marca a reviravolta no entendimento social da loucura. O humanismo renascentista delimitará um espaço de destaque para a razão (aquela herdada da *ratio* socrática) e outro, de clausura e renegação, à desrazão. Como advertem pesquisadores brasileiros de nossos dias, “o surgimento da Psiquiatria tem como base a imagem da loucura em detrimento da razão, e estas (loucura e razão) passaram a ser separadas somente depois do final do século XVII. Até então, não havia uma distinção entre elas” (RUFFINI; PARADISO, 2015, p. 5-6).

Traçamos, assim, brevíssimo percurso pela história da loucura nos períodos que mais importam à nossa poética. Com isso, temos ferramentas basilares para compreender a tensão que paira sobre os desvarios de Ofélia e Hamlet. Por um lado, remetem a uma tradição popular, chistosa, ligada ao baixo-corporal e ao carnaval. Por outro, embotam a noção repressiva, patológica e temível que comprometeria a loucura a partir dos últimos momentos do século XVI. Neste jogo, o casal dialoga, enquanto sério e cômico se alternam:

HAMLET (*Deitando-se aos pés de Ofélia*)
Permite a jovem que eu me recline em seu regaço?

OFÉLIA
Não, meu senhor.

HAMLET

Quero dizer, a cabeça em seu regaço.

OFÉLIA
Sim, meu senhor.

HAMLET
Pensavas que eu falava em bandalheiras?

OFÉLIA
Não penso nada, senhor.

HAMLET
É um belo pensamento, o de deitar-se entre as pernas de uma donzela.

OFÉLIA
O quê, meu senhor?

HAMLET
Nada.

OFÉLIA
Estais alegre, meu senhor.

HAMLET
Quem, eu?

OFÉLIA
Sim, meu senhor.

HAMLET
Oh, Deus, só o seu bobo. Que pode fazer um homem senão ficar alegre? Pois veja como minha mãe está contente, e meu pai morreu há apenas duas horas (SHAKESPEARE, 2006, p. 462-463).

O jovem Príncipe zomba de assuntos que, à época, requeriam excessiva circunspeção. Trata, primeiramente, do desposo de uma dama. Mas dizer a uma virgem que é “belo pensamento” o de “deitar-se entre as pernas de uma donzela” era ofensivo, indecoroso e inapropriado para um ente da corte. Depois, discorre sobre a assunção de novo matrimônio por uma rainha, exatamente a mãe do que fala. Com liberdade incomum (para os gêneros sérios), o príncipe joga com o tema sexual. Suscita-o com Ofélia e repudia-o ao mencionar a mãe, que estaria “contente” por estar novamente casada, mesmo sendo tão recente o trespasse do possivelmente assassinado rei e esposo.

É importante ressaltar, contudo, que a comicidade do príncipe já se vinha gestando em personagens anteriores do conjunto shakespeariano, situados, sobretudo, nas comédias. Destacaremos, ao longo desta seção, a relevância de duas obras, ambas de 1599, circunscritas, portanto, ao “período áureo do poeta, quando passa a escrever suas melhores tragédias e comédias” (HELIODORA, 2016b, p. 806). *Muito barulho por*

nada e Como quiserem lançaram algumas bases (humorísticas, formais e ideológicas) para a consolidação do grande drama fantasmagoral.

À primeira vista, não se pode deixar de notar, numa personagem cômica, o mesmo desprezo para com assuntos cerimoniosos e o tratamento risível dado a tais temas observados no comportamento do príncipe. Trata-se de Beatriz, figura central de *Muito barulho por nada* (2016b), reconhecida pela acidez de seus comentários, hábito deveras incomum para uma donzela clássica. Em suas falas, pressente-se uma verve *ironista* que seria adensada posteriormente nos delírios principescos.

Destacamos a expressão “ironista”, pois nela enxergamos uma ascendência socrática (KIERKEGAARD, 2005). Mas disso trataremos logo mais. Antes, importa reler trecho do ato I da comédia, a fim de sondar o desdém anunciado em Beatriz:

BEATRIZ

Não sei por que razão continua a falar, Senhor Benedito; ninguém lhe presta atenção.

BENEDITO

Como, cara senhora desdenhosa! Ainda está viva?

BEATRIZ

E como poderia morrer o desdém, enquanto tiver alimento para nutrir-se, semelhante ao senhor Benedito? A própria cortesia se transforma em desdém, quando o senhor se apresenta.

BENEDICTO

A cortesia então é uma vira-casaca. Mas o certo é que sou amado por todas as mulheres, com a sua única exceção; e gostaria de poder sentir, no coração, que não tenho coração de pedra, pois não amo nenhuma.

BEATRIZ

Uma felicidade para as mulheres, pois de outro modo seriam perturbadas por um cortejador pernicioso. Agradeço a Deus por meu sangue gelado, nisso estamos de acordo; pois prefiro ouvir um cão latir para um corvo do que um homem jurar que me ama
(SHAKESPEARE, 2016b, p. 708-709).

A previsibilidade aparente da peça está em que a dupla que forma, por seus diálogos sempre ousados e chistosos, o cerne humorístico da trama chegará ao matrimônio ao final desta. No entanto, não deixam de ser valiosos os aportes irônicos de suas conversas. Na cena extraída, a mulher condensa o recato, o silêncio e a seriedade de uma dama elevada (conforme padrão helênico-aristotélico). Nesta, a moça *provoca* a contenda argumentativa. Precisamente nisto reside a aproximação entre os perfis do príncipe e de Beatriz: ambos são provocadores, variantes de ideólogos. Encontram

sempre espaço para ironizar temas sérios (como o cortejo do cavalheiro à dama, nos dois casos) e para substituir a “cortesia” pelo “deboche”.

Tal analogia entre o drama trágico e o cômico advém de nosso intuito genealógico: evidenciar que, apesar de consistir em obra singular, a peça do reino dinamarquês não deixa de firmar suas bases da própria poética consumada pelo bardo ao longo de sua obra. Neste caso, a constituição do protagonista de uma tragédia moderna passa pela maturação de personagens advindos de comédias. Nada mais exemplar do *hibridismo* de gêneros, típico do mundo de fronteiras.

Em *Problemas da poética*, Bakhtin refere-se ao destaque dado ao elemento cômico, nos espécimes dialogais antigos, com maior ou menor grau de acordo com a obra. O diálogo destacado estabelecido entre o casal de *Muito barulho por nada*, bem como aquele traçado pelo dois jovens dinamarqueses ratificam o tom humorístico presente no conjunto shakespeariano. Com o agravante de que experimentamos o humor em um texto reconhecido como trágico. À revelia deste aspecto formal, mais precisamente, *tradicional* do gênero, sequer os motes mais delicados são poupados pelo príncipe ironista. Aqui, chegamos ao ponto em que é preciso esclarecer nossa proximidade epistemológica às ideias expressas em *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (KIERKEGAARD, 2005). Optamos por recorrer a estas postulações por dois aspectos principais. Primeiramente, por considerarmos que o século XIX (do qual fazem parte tanto o teórico teólogo quanto o autor de *O nascimento da tragédia*) tem papel preponderante no entendimento da Antiguidade, tal como a analisamos a partir do século XX. Miguel de Unamuno (que aparece nesta tese também como autor literário), Michel Foucault, Eudoro de Sousa e inclusive Mikhail Bakhtin, figuras de elevado contributo filosófico em nosso trabalho, dialogam indiscutivelmente com ícones do pensamento oitocentista, sobretudo com Nietzsche, Kierkegaard e Marx. O segundo motivo diz respeito ao aporte que o tratamento dado à ironia na obra kierkegaardiana pode oferecer à poética histórico-socrática que aqui nos dispomos a escrever:

A ironia é um ponto de vista novo, e, enquanto tal, absolutamente polêmico frente à antiga cultura grega, e ao mesmo tempo é um ponto de vista que constantemente se suprime a si mesmo, ela é um nada que devora tudo, e um algo que jamais se pode agarrar, que ao mesmo tempo é e não é; mas isto é uma coisa cômica em seu mais profundo fundamento. Assim como a ironia derrota portanto tudo, ao ver em cada coisa a sua discrepância para com a ideia, assim também ela se situa abaixo de si mesma, à medida que se supera a si mesma e contudo permanece nela (KIERKEGAARD, 2005, p. 111).

Definindo e valorando o irônico a partir de Sócrates, o autor abre espaço para um diálogo de fôlego com outro relevante teórico da maiêutica por nós acionado, Bakhtin. A *ironia*, para Kierkegaard, surge aqui *inacabada*. Inacabamento no sentido de que está sempre ultrapassando seus limites, refazendo-os, redimensionando-se e mesmo esvaziando-se a si mesma – marca da crítica polifônica e sua herança filosófica. Pela passagem destacada, presente-se o caráter revolucionário e afrontador do irônico. No mundo excessivamente equilibrado (faceta apolínea do povo helênico, segundo Nietzsche) ou caoticamente apaixonado (em seu veio dionisíaco), a ironia emerge como um desconcerto da razão nascente perante a lógica mítica da cultura trágica.

Uma peculiaridade do ironista é sua profunda relação com a liberdade. Aspecto certamente persistente no tom irônico do príncipe dinamarquês, como em seus precursores, a exemplo de Beatriz (*Muito barulho por nada*) e Jaques (personagem excêntrico de *Como quiserem*, 2016b).

De acordo com Kierkegaard, “o que vemos em Sócrates é a *liberdade*, infinitamente transbordante, da *subjetividade*, mas isto é justamente a *ironia*” (2005, p. 164). Se Bakhtin responde a Aristóteles, e Eudoro de Sousa a Nietzsche, não podemos deixar de evidenciar que o intelectual teólogo empenha-se em dialogar com Hegel, seja validando ou contestando sua visão. Por isso, sua percepção do irônico está profundamente intrincada à dialética negativa de seu antecessor, sobretudo à impressão de que a ironia é uma “negatividade infinita absoluta” (KIERKEGAARD, 2005, p. 222) e que “na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo (...) para a ironia, tudo se torna nada” (2005, p. 223).

Uma vez que o potencial *negativo* é o responsável, justamente, pela aproximação da liberdade, empreenderemos percurso analítico pelo ironismo de três figuras: Sócrates, do *Fédon* platônico; Jaques, o cortesão de *Como quiserem*; e, obviamente, o próprio príncipe ironista.

Iniciemos pelo progenitor dos demais, recorrendo a um trecho singular, mas refinado, do diálogo que apresenta as últimas palavras do filósofo antes de ingerir a cicuta que acarretaria seu trespasse:

– Poremos todo o nosso coração – disse Críton – em nos conduzir dessa maneira, mas como te enterraremos?

– À vossa vontade – respondeu Sócrates. – Isto é, se conseguirdes reter-me e se eu não vos fugir!
(PLATÃO, 1999a, p. 186).

Depois de passar o decurso de seu dia derradeiro com discípulos e amigos, explicando sobre a banalidade da morte e a perenidade da alma, Sócrates ri de Críton que ainda se consterna com preocupações acessórias (para um *socrático*), como exéquias a um defunto. Ao deparar-se com o não-aprendizado do discípulo, o mestre opta por uma saída irônica, em claro desdém para com a realidade que antecede o seu próprio fim.

Precisamos retomar as palavras de Kierkegaard para que, então, possamos avançar até os demais personagens ironistas:

Pode-se dizer então da ironia que ela *leva (o) nada a sério*, na medida que não leva coisa alguma a sério. Ela concebe o nada sempre em oposição a algo, e, para libertar-se da seriedade de alguma coisa, agarra o nada. Mas o nada também não é levado a sério, a não ser no sentido de que não há seriedade em relação a nenhuma coisa. Assim ocorre também com a ignorância de Sócrates, sua insciência é o nada, com o qual ele aniquila qualquer saber. Isto se pode ver melhor em sua concepção da morte. Ele não sabe o que é a morte e o que há depois da morte, se há algo ou simplesmente não há nada, ele é então ignorante: mas esta ignorância não o incomoda, pelo contrário, ele se sente propriamente bem livre nela, e, no entanto, para ele há uma seriedade total no fato de ele ser ignorante (KIERKEGAARD, 2005, p. 234).

O autor desnuda três pontos centrais que caracterizam a ironia socrática, retratados na conversa com Críton. Cumpre-nos identificar o tripé do desenvolvimento maiêutico em Sócrates: a) em oposição a tudo que é ordinário e vicioso, desponta o nada como alternativa de libertação do sério (no *aberto*, o riso emerge como possível); b) a ignorância é o não-saber destronador da altivez do saber; c) o desconhecimento a respeito dos *post mortem* leva à situação muito corriqueira e confortável: a liberdade negativa do nada.

Perscrutando tais índices no excerto da conversa de *Fédon*, temos que, em libertação ao sério da vida, o filósofo trata o passamento como um nada risível – tão caro aos cínicos. Tal interpretação lhe permite fazer piada do cadáver que ele próprio será. Sua insciência faz com que ele não saiba, ou não tenha qualquer interesse em conjecturar sobre qual a maneira mais adequada de enterrá-lo. Provoca, pelo riso, a *tradição fúnebre* de prestação de exéquias, vigente na civilização grega. Finalmente, seus últimos momentos de existência são marcados por uma serenidade tão palpável (a

ponto de permitir-lhe rir dos demais) que só pode denotar a intimidade de quem anseia pela liberdade do nada, ou de algo, enfim, capaz de destronar o vazio: sobrepondo-o.

Acompanhemos a expressão irônica no drama moderno a fim de traçar um desdobramento genealógico:

DUQUE SENIOR

Viu, não somos só nós os infelizes:
Este teatro amplo, universal,
Apresenta espetáculos mais tristes
Que a nossa cena.

JAQUES

O mundo é um grande palco,
E os homens e as mulheres são atores.
Têm as suas entradas e saídas,
E o homem tem vários papéis na vida,
Seus atos sendo sete: grita o infante
Que soluça e vomita aos braços da ama;
Depois o colegial, com sua pasta
E a cara matinal, como um lagarto
Se arrasta sem vontade à escola. O amante,
Bufando como um forno, uma balada
Faz aos olhos da amada. Eis o soldado,
Com pragas, e de barba arrepiada,
Zeloso de sua honra, ágil na luta,
A perseguir a ilusão da glória
Mesmo na boca do canhão. E agora
O juiz, de vasta pança bem forrada,
Olhos severos e cerrada barba,
Cheio de sábias leis, e ocos exemplos,
Faz seu papel. A sexta idade o muda
Em Pantalão magrela e de chinelos,
Óculos no nariz, sacola ao lado:
As roupas, bem poupadas, são um mundo
Para as canelas secas; sua voz,
Possante outrora, volta à de criança
Falha e assovia. Então, a última cena,
Que põe um fim a essa vasta história:
É a segunda infância, o próprio olvido,
Sem sentidos, sem olhos, sem mais nada
(SHAKESPEARE, 2016b, p. 846).

Extraído da comédia *Como quiserem*, o trecho constitui conversa entre o Duque Senior e o cortesão Jaques. O primeiro fora banido da corte e se encontra, no decorrer da trama, recluso no campo, espaço simbólico da vida pastoril idealizada em tantas variantes literárias, mas não exatamente pelo bardo. O segundo, acompanhante do fidalgo, é definido por Heliódora como “o cínico cortesão que não se rende aos supostos encantos da vida na floresta” (HELIODORA, 2016b, p. 806).

No diálogo, o duque alega que há “espetáculos mais tristes” na cena em que vivem ambos. A resposta do outro é surpreendente na medida em que rebaixa não

apenas um ou outro *modus vivendi*, antes toda a vida humana, passada em sete atos, uma etapa mais medíocre que a outra. Do infante que vomita, passando-se pelo colegial sem vontade, chega-se ao juiz de lições ocas e ao ato derradeiro, que põe fim à história: “o próprio olvido,/sem sentidos, sem olhos, sem mais nada”. O destino, portanto, é o nada, aquele mesmo a que se encaminhava Sócrates com serenidade.

Cabe agora desvelarmos as características socráticas presentes na conversa destacada de *Como quiserem*. Nela também se verificam expressões do elemento fundante da expressão irônica em Sócrates (descortinadas em *Fédon*) e da invenção do desassossego: o *nada* que se opõe a tudo. Própria extensão da vida humana, sua exposição desponta como alternativa risível, na medida em que o pouco-caso provoca o riso pelo choque. Os homens e as mulheres não *sabem* nada da existência, sendo tão somente atores, com papéis pré-estabelecidos no palco do mundo. Como nada se sabe do grande final, isto é, da *morte*, nada se pode fazer perante o fim que não seja desprezá-lo.

Um personagem solitário, que não se molda à consciência dos demais sequer ao final da trama, quando ocorrem quatro casamentos simultâneos, em clima de conciliação idealizada: “de todas as comédias é esta que o final festeja o maior número de casamentos” (HELIODORA, 2016b, p. 807). O companheiro do duque presentifica o nada em discurso – que não ecoa na própria peça, mas retine em tragédia seguinte, quando Hamlet incorpora de Jaques a autoconsciência, a solidão, os monólogos reflexivos e a ironia. Das negativas do cortesão, avulta conclusão de Kierkegaard que serve de premissa à investigação do drama em que o príncipe protagoniza: “o nada irônico, finalmente, é a quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma” (KIERKEGAARD, 2005, p. 224).

A esta altura, estamos prontos para adentrar a *ironia constantemente referida a Hamlet*:

REI
Vamos, Hamlet; onde está Polônio?

HAMLET
Numa ceia.

REI
Numa ceia? Onde?

HAMLET
Não onde come, mas onde é comido. Uma certa convocação de vermes políticos está ainda agora a atacá-lo. O verme é o único imperador da dieta:

cevamos todas as outras criaturas para que nos engordem, e cevamos a nós mesmos para as larvas. O rei gordo e o mendigo esquelético não são mais que variedade de cardápio – dois pratos, para a mesma mesa. Esse é o fim.

REI
Que pena! Que pena!

HAMLET
Um homem qualquer pode pescar com o verme que engoliu um rei, e depois comer o peixe que engoliu o verme.

REI
Que queres dizer com isso?

HAMLET
Nada, a não ser mostrar como um rei pode passar em cortejo pelas tripas de um mendigo.

REI
Onde está Polônio?

HAMLET
No céu. Mandai procurá-lo por lá. Se vosso mensageiro não o encontrar, ide vós mesmo procurá-lo no outro lado. Em verdade, se não o encontrardes dentro de um mês, sentireis o seu cheiro quando subirdes a escada da galeria (SHAKESPEARE, 2006, p. 491-492).

O trecho é metonímico do desconcerto propiciado pelas tensões palavrais do príncipe. Sua verve discursiva mostra-se realmente pungente, no sentido de que leva tudo, inclusive a existência, ao nada. Além disso, o jovem apropria-se de uma comicidade grotesca, vigente no corpo coletivo da Idade Média, que habita as entranhas de sua personalidade dionisiaca.

Trata-se de fragmento da cena III do IV ato, quando o jovem já havia matado o interesseiro Polônio, mas a corte ainda não tomara conhecimento do fato. A criatividade do jovem para responder aos questionamentos sobre o paradeiro do outro impressiona, sobretudo pelo despojo e humor com que trata o tema do banquete fúnebre. Nomeando a morte por “ceia”, a quem são convocados os vermes para degustar do variado cardápio humano, o então assassino lembra o tom jocoso, de *elevação* do baixo-corporal que já se verificava nos momentos iniciais de ascensão da prosa no ocidente, com François Rabelais.

A revelação, ao rei, da morte de Polônio constitui, indubitavelmente, um dos momentos de maior expressão irônico-risível. No episódio, vê-se a culminação de estratégias escarninhas em processo de maturação desde a acidez de Beatriz (*Muito barulho por nada*) e a autoconsciência de Jaques (*Como quiserem*).

Kierkegaard ocupou-se, também, em avaliar a herança do elemento socrático na obra shakespeariana:

Muito frequentemente tem-se louvado Shakespeare como o grão-mestre da ironia, e afinal não pode haver nenhuma dúvida de que aí se tem razão. Não obstante, Shakespeare não deixa, de maneira nenhuma, o conteúdo substancial esfumar-se em um sublimado sempre mais fugaz, e se sua lírica às vezes culmina na loucura, não lhe falta, por outro lado, nesta loucura um extraordinário grau de objetividade (KIERKEGAARD, 2005, p. 275).

Salientamos na perspectiva do filósofo a relação que estabelece entre ironia, loucura e objetividade. No caso específico, o caráter altamente irônico chega a ser tomado, pelos demais personagens, como indício de sua desfaçatez (não de seu *socratismo*). As linhas de Kierkegaard realçadas corroboram nosso entendimento de que o príncipe não caminha, com sua exploração do *nada*, para o entendimento puramente subjetivo da palavra. Aqui, evidencia-se como o *negativo absoluto* (e, portanto, a ironia) em Shakespeare caminha sempre para uma intensa tanatodiscursividade – que problematiza a história de um reino e avalia o sentido das ilusões humanas.

Em *Hamlet*, o irônico conduz ao desfecho da trama, com a morte dos vilões do reino (Polônio e Cláudio), dos “jovens indefesos” Ofélia e Laertes, dos subalternos Rosencrantz e Guildenstern e o fim austero do príncipe na companhia do padrasto e da mãe.

Não é forçoso intuir que, nas palavras derradeiras, o personagem filósofo deixa lição de continuidade ao discípulo sobrevivente. Vista assim, sua morte, em sentido tanatográfico, lembra a de Sócrates. O protagonista solicita, autoconscientemente, de Horácio a ação de sobrevivência para que se conheça a história (objetiva) da Dinamarca: “Eu morro, Horácio!/(...) Diz-lhe o que passou e as ocorrências/Que me envolveram. O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2006, p. 542). O nada hamletiano é preche de palavras: sua tragédia precisa ser contada, recontada, experimentada.

Essa tradição sepulcral (Sócrates desdenhando do próprio cadáver, Hamlet apelidando a putrefação de “ceia”) terá continuidade decisiva, no Brasil, com Machado de Assis, no inovador *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880; 1881). No romance, o *defunto autor* (como se auto-intitula o contador das *Memórias*) dedica sua escrita ao verme que lhe rói as carnes, em discurso que lembra sobremaneira as falas destacadas do IV ato. Guarde essa intuição o leitor, pois será devidamente abordada no capítulo seguinte, quando da comparação entre o bardo e os três escritores eleitos do século XX.

A exploração do diálogo no limiar, que condensa as “últimas questões” (BAKHTIN, 2010, p. 131), é sem dúvida outro aspecto relevante nos antigos gêneros do sério-cômico e que sobrevive na dramaturgia shakesperiana. Este aspecto destaca as “últimas atitudes no mundo” problematizadas pelas menipeias. Aqui, reside importante distinção entre este último gênero e os diálogos socráticos:

dentro das condições da menipeia e comparada ao ‘diálogo socrático’, o próprio caráter da problemática filosófica devia mudar acentuadamente, pois não havia mais problemas acadêmicos de nenhuma espécie (gnosiológicos ou estéticos), desaparecera o argumento complexo e amplo e puseram-se essencialmente a nu os ‘últimos problemas’ de tendência ético-prática (BAKHTIN, 2010, p. 132).

Essa reviravolta na “problemática filosófica” que conduz a uma “tendência ético-prática” está marcada por um fenômeno: a insurgência, com Antístenes (discípulo de Sócrates), do *kynismus* – movimento filosófico antigo que nasce em processo responsivo às premissas socráticas, conforme expusemos anteriormente.

A esta altura, os diálogos socráticos deixavam de ser diretamente praticados e passavam a ser estilizados. As menipeias ganhavam desenvolvimento num movimento que se perpetuaria no início da era cristã e seus desdobramentos ao longo de toda Idade Média. Conforme Nietzsche (2000, p. 152), Antístenes também é o fundador do movimento, mas não se pode deixar de notar que Diógenes é seu representante “anedotário”, que “atravessou os séculos”. Sobre a corrente, Silva Junior esclarece:

Em linhas gerais, o cinismo grego foi aprofundado pelos romanos. Segundo alguns estudos (LONG, 2007; GOULET-CAZÉ, 2007; BRANHAM, 2007; BEZERRA, 1989; 2005b; BAKHTIN, 2002b; REGO, 1989, MERQUIOR, 1972; 1982) essa corrente filosófica foi uma ramificação original e influente da tradição dos diálogos filosóficos. Supõe-se uma genealogia: Sócrates, Antístenes, Diógenes, Crates, Menipo, dentre outros (2008, p. 141).

Perceba-se que, conforme a genealogia expressa, Sócrates situa-se no berço dos *kynikoi*. Observação curiosa é que o principal discípulo socrático, Platão, caminha em outra direção. Sloterdijk aponta para o fato de o autor da *República* considerar Diógenes um “Sócrates enlouquecido” (2012, p. 157). Em síntese, Nietzsche define *idelogicamente* o movimento de Diógenes:

Alimentavam total desprezo pelas convenções sociais, pelos bens materiais e pelas práticas culturais. Sua crítica radical à vida em sociedade, e sua pregação de um individualismo anárquico em face de tudo e todos eram

centradas na virtude e na integridade pessoais, tidas como únicos valores, e tornaram-se famosos na Antiguidade sobretudo pela forma como as exteriorizavam, ou seja, pelas longas barbas, aparência suja e desmazelada, satisfação pública das necessidades físicas e incivilidade de modos (NIETZSCHE, 2000, p. 151-152).

O autor de *O nascimento da tragédia*, destaca o ímpeto filosófico dos antigos *cães*, e sua prática performática e performativa do cinismo carregado de “incivilidade”. Vale trazer, nesta pequena arena teórica, ponderação dos estudiosos do século XX, Goulet-Cazé e Branham, a respeito da *práxis* empreendida pelos adeptos:

(...) Diógenes treinava-se para lutar contra adversários existenciais como exílio, pobreza, fome e morte. Para ele, esta era a única batalha que valia a pena ser vencida. (...) Para adquirir esse estado mental, os cínicos exortavam a si mesmos e aos outros a praticar uma vida de acordo com a natureza (*kata physin*). Alguém “treinado” para beber água, dormir no chão, comer e se vestir com simplicidade e suportar o calor ou o frio das estações saberá como reagir quando a Fortuna atacar. A lei da *askesis* cínica era simples: consistia em viver na pobreza e satisfazer apenas as necessidades naturais (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 37).

Com tais explanações, não nos parece absurdo sondar naquela indiscutível *ironia* hamletiana, a presença potente de um *kynismus*:

HAMLET
Então, que há, minha mãe?

RAINHA
Hamlet, tu causaste ofensas a teu pai.

HAMLET
Mãe, tu causaste ofensas a meu pai.

RAINHA
Vamos, tu me respondes com tolices.

HAMLET
Vamos, tu me interrogas com malícia.

RAINHA
Oh Hamlet, o que é que tens?

HAMLET
De que se trata?

RAINHA
Esqueceste quem sou?

HAMLET
Não, pela cruz.
És a rainha, a mulher de teu cunhado;
E – antes assim não fosse – és minha mãe.

RAINHA
 Vou mandar-te quem possa interrogar-te
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 478-479).

Trata-se de excerto do início da cena IV do ato III, em que a rainha Gertrudes tenta estabelecer diálogo (quase impossível) com seu filho. A impossibilidade se dá porque Hamlet conduz a conversação por meio de sua insolência retórica e de seu radical menosprezo à “adversária”, bem aos moldes luciânicos.

O príncipe parodia as indagações da mulher nobre e ainda mãe com impertinência, inconveniência, em gestos desagradáveis, assentados no total desprezo para com as convenções sociais e a moral tradicional (abalada). O jovem pratica a ironia socrática no diálogo com Gertrudes. Essa liberdade propicia à negação se dá pela melancolia incorporada (marca dos heróis da *era do desassossego*, da ascensão do individualismo), que o faz questionar paradigmas éticos da época, que deveriam pautar seu discurso e sua ação. Nisto, consiste a *liminaridade* moderna: consternado pela insensatez social generalizada, o próprio ser torna-se palco individual para uma disputa racionalista-delirante. Na contenda, palpitam Sócrates e Diógenes em movimentos díspares e complementares.

Na impositiva derrota da inteligência, num mundo de consciências rasas e politicamente mundanas, a *Crítica da razão cínica* pode nos auxiliar:

Seja como monólogo, seja como diálogo, Diógenes fareja na ‘teoria’ a trapaça das abstrações idealistas e a insipidez esquizóide de um pensamento cerebral. Último sofista arcaico e primeiro na tradição da resistência satírica, cria um Esclarecimento rudimentar. Inaugura o *diálogo não platônico*. Aqui, Apolo, Deus das luzes, mostra sua outra face, aquela que Nietzsche não percebeu: sua face de sátiro pensante, de carrasco, de comediante. (...) A *baixa teoria* firma aqui pela primeira vez sua aliança com a pobreza e com a sátira (SLOTTERDIJK, 2012, p. 154).

O filósofo alemão de nossos dias convoca o do século XIX para a arena. Sabe-se que n’*O nascimento da tragédia*, Nietzsche qualifica o ideal apolíneo como associado à serenidade, ao equilíbrio e à aparência. Por isso mesmo, louva no instinto oposto, o dionisíaco, a desrazão e a desmedida. Sloterdijk, por sua vez, apresenta um Apolo que o outro não viu: “sátiro pensante, carrasco, comediante”. Conforme o *niilista*, o influxo apolíneo (das luzes e do racionalismo) estaria com Sócrates, enquanto a corrente dionisíaca (festiva, devastadora, transformadora) permaneceria revelada somente pela arte, totalmente insondável que é o espírito “universal-natural” de Dioniso (NIETZSCHE, 2010, p. 170) à ciência em voga desde a instauração do socratismo. Para

Sloterdijk, Nietzsche não visualizara a *aparência satírica* que Apolo poderia assumir, na forma de uma ciência prática, *modus vivendi*, capaz de formular uma *baixa teoria* satírica.

Aqui, precisamos apartar a disputa entre os dois germânicos, inserindo nosso ponto de vista em meio à tensão teórica dada. Sondando tanto os escritos nietzschianos preliminares ao *Nascimento da tragédia*, quanto a obra consagrada do filósofo, verifica-se a existência de um princípio proto-*kynicos* na essência da força dionisiaca, sempre presente na relação estabelecida entre Dioniso e seu acompanhante “dos bosques”, Sileno – o “semideus, preceptor e servidor de Dionísio” (NIETZSCHE, 2000, p. 147).

“A filosofia do povo é a que o agrilhado deus dos bosques mostra aos mortais: ‘o melhor de tudo é não existir, o melhor em segundo lugar, é morrer pronto’” (NIETZSCHE, 2010, p. 175, tradução nossa). A fala destacada é atribuída a Sileno, mentor do deus conclamado por Nietzsche como pai da arte. Reside, porém, na ideia de que seria melhor *não existir* que existir; ou, em existindo, ao menos manter-se sempre *pronto* para morrer, uma profunda similitude com o ideal de uma corrente tanatodiscursiva que despreza a vida e ri do passamento quando de sua chegada.

Enfim, concordamos e discordamos de Nietzsche e Sloterdijk simultaneamente, na medida em que admitimos a presença das duas correntes – apolínea e dionisiaca – na base de formulação do *kynismus*. De Apolo, conservam Diógenes e seus companheiros o ímpeto de fundar uma *filosofia rudimentar*, alicerçada na *práxis* satírica que suprime os discursos cerebrais desenvolvidos por Sócrates. De Dioniso, guardam o despeito para com a existência, a não-conformação à “civilização socrática” (MACHADO, 1999, p. 8) e o esforço para “morrer pronto”. O caráter de contestação ao idealismo ladeado pelo próprio Sócrates, que subsiste na ética *kynike*, não nega nem o dionisiaco, nem o apolíneo. Nesta arena, o discípulo-intérprete Platão e os cães filósofos disputam, na base do desenvolvimento de uma poética carnavalizada, o entendimento da ironia socrática ao lado do riso esgarçado de Luciano.

Em toda essa discussão, sopra a sentença hamletiana ecoada pelos séculos: “o estar pronto é tudo” (SHAKESPEARE, 2006, p. 535). A frase não é irônica, mas preserva a *negatividade absoluta* descortinada por Kierkegaard. No entanto, é certamente *kynike*, já que revela um profundo desapego em relação à vida e um esforço de preparo rumo ao fim. Portanto, não é errôneo admitir que os grandes ironistas das comédias shakespearianas (a exemplo dos já apontados Beatriz e Jaques) aproximam-se de Hamlet. Da ironia engendra-se o salto tanatográfico decisivo. Ao adentrar o escárnio

máximo herdado de uma poética socrática, o próprio discurso socrático (parodizado) faz-se dialógico. A conversação ora destacada, entre o príncipe e a rainha da Dinamarca, revela marcas dessas arenas do desassossego.

Compete-nos rememorar ainda uma característica do sério-cômico, levantada por Mikhail Bakhtin, que selecionamos para nossa poética: a pluralidade de estilos e a variedade de vozes deflagradas nos gêneros dialogais antigos. Conforme o crítico, “concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*”. Esse é o atributo que confere a tal literatura, a “politonalidade da narração”, a “fusão do sublime e do vulgar”, a presença de “gêneros intercalados” (BAKHTIN, 2010, p. 123).

O legado shakespeariano reveste-se inteiramente dessa pluridiscursividade típica da menipeia. Em sua obra, desde os dramas históricos, chama atenção a fusão do elevado com o vil, do monárquico com o popular, além de notáveis mesclas de gêneros: canções enxertadas nas peças, tramas alheias inseridas teatralmente na tragédia, versos metrificados arranjados, na mesma obra, com versos livres.

Sobre *Henrique IV*, Bárbara Heliadora comenta:

pela primeira vez na história do drama universal, um reino é retratado não só por meio de seus governos e suas camadas dominantes, mas também por meio de classes baixas, vigaristas, prostitutas e assaltantes (HELIODORA, 2016c, p. 119).

Obviamente que a presença dos coveiros, em *Hamlet*, bem como das bruxas, em *Macbeth*, marca a presença de um estamento diferenciado nas tragédias da corte. O aspecto que queremos salientar diz respeito ao total hibridismo levado à cabo pelo bardo. Acompanhe-se trecho nodal de sua primeira grande tragédia:

REI
Como se chama a peça?

HAMLET
“A Ratoeira” – Pela Virgem, que metáfora! A peça é o relato de um assassinato em Viena. Gonzaga é o nome do duque; sua mulher, Baptista – já o vereis. É uma obra canalha; mas o que tem isso? A Vossa Majestade e a nós, que temos almas livres, isso não atinge. Que se acovarde o pangaré sarnento, nossos lombos não ficarão marcados.

(*Entra Luciano*)

Esse é um tal de Luciano, sobrinho do rei.

OFÉLIA
Sois tão bom quanto um coro, senhor.

(...)
LUCIANO

*Negro intento, apta mão, droga terrível,
Ninguém que o veja, ocasião plausível,
Ervas à meia-noite preparadas
Co'a maldição de Hécate infectadas;
A mágica mistura horripilante
Usurpa a vida humana num instante.*

(Despeja veneno no ouvido do Rei adormecido).

HAMLET

Ele o envenena no jardim por suas posses. Seu nome é Gonzago. A história ainda existe, escrita em puro italiano. Ireis ver logo como o assassino consegue o amor da mulher de Gonzago.

OFÉLIA

O rei se levanta.

HAMLET

O que, assustado com fogo falso?

RAINHA

Como passa o meu senhor?

POLÔNIO

Parem a peça!

REI

Deem-me luz! Vamos.

(SHAKESPEARE, 2006, p. 467-468).

O fragmento comporta pelo menos três espécimes poéticas: a narrativa, a lírica e a dramática, fundidas no discurso vivo do discurso autoconsciente. Para responder à pergunta do rei, Hamlet *narra* um enredo que, aliás, é o mesmo a ser representado pela peça encenada (dentro da tragédia). Esta, por sua vez, reproduz o que se passara ali (rei assassinado por um parente que em seguida desposa sua viúva).

Afora a narrativa, tão detalhadamente contada pelo príncipe, a ponto de Ofélia comparar-lhe ao Coro (e coro euripidiano, antecipador de desenlace), vislumbra-se a presença de outro drama no drama: a peça italiana, “A Ratoeira”, encenada por atores e assistida pelos personagens em cena, que, nesta trama, tornam-se espectadores – tragédia dupla no teatro do desassossego.

Em adição, note-se que também a lírica aparece no excerto. A fala do ator (que faz o personagem Luciano) constitui uma sextilha rimada (no esquema AABBC), com todos os versos decassílabos. À época, pela herança da tragédia clássica, por sua vez, legatária da forma épica, era comum que as peças fossem escritas em versos, não em frases prosaicas. Em Shakespeare, já se verifica uma liberdade formal significativa. Boa parte de *Hamlet* apresenta-se em decassílabos, mas, abruptamente, eles desaparecem para dar lugar a diálogos livres, como é o caso do momento flagrado, em que o príncipe,

sua amada, a Rainha, o Rei e Polônio conversam em um sistema não-versificado. Isso intensifica o caráter libertário da enunciação do ator e acentua marcas de um prosaísmo certamente característico das vertentes definitivas (impressas).

Em síntese, apenas no trecho destacado, temos acesso a uma multiplicidade de gêneros e estilizações que se imiscuem para enformar o caráter fronteiriço do teatro moderno. No momento de revelação do assassinato, revelação encenada, quando a reação do rei Cláudio, a pedir luz, denuncia possível envolvimento em façanha criminosa similar à representada, Shakespeare abusa da liberdade discursiva e criativa para conferir dramaticidade à cena. Neste sentido, justifica-se, indubitavelmente, a vinculação do teatro shakespeariano aos romances dos extremos. Dotados de auras carnalizadas, que congregam variantes antigas do sério-cômico e da comédia, compondo a *mimeses cômico-sérias*, expressões da arte inacabada.

Nas próprias comédias do bardo, que antecedem *Hamlet*, encontramos *ferramenta* compositiva que serviria ao intuito de desvelar a loucura de Ofélia: a presença da canção. Passando brevemente por aquelas que aqui já mencionamos (*Muito barulho por nada* e *Como quiserem*), o fenômeno se destaca. Realçaremos aquela que dramatiza as contendas amorosas de Hero, pois, na trama, há até mesmo um personagem cantor, Baltasar. Coadjuvante, seu papel é justamente o de entoar cantigas populares que dizem o que, usualmente, em discursos elevados, não se diz:

BALTASAR

Moça, chega, de suspirar,

O homem é enganador:

Um pé na terra e o outro no mar,

Nunca é fiel, seja ao que for.

Chega, então; melhor largar.

Fique alegre e enfeitada,

Faça a tristeza virar

Só alegria cantada.

Chega, chega, de canções

De dor escura e pesada:

O homem parte corações

Desde a primeira florada

(SHAKESPEARE, 2016b, p. 735-736).

A canção expressa a definitiva inserção da cultura popular no universo teatral. Toda em redondilhas maiores (tradução de Heliadora que busca recompor a métrica popular inglesa utilizada para tais versos), com padrão rímico intercalado simples (bem ao gosto popular), traduz um tema ordinário: o sofrimento das moças que amam homens

enganadores. O tom é jocoso, mas não chega à sátira, verificável nas canções entoadas pela filha de Polônio:

OFÉLIA
 (Canta.)
*Amanhã é dia santo,
 Dia de São Valentim;
 Na janela desde cedo
 Tu vais esperar por mim,
 Pra ser tua Valentina.
 Ele ergueu-se e se vestiu,
 Abriu a porta do quarto,
 Deixou entrar a menina,
 A donzela Valentina,
 Que donzela não saiu*
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 498).

Aludindo ao dia do santo europeu intercessor dos enamorados (“Dia de São Valentim”), a moça canta versos (rimadas em padrão simples) despudorados para as damas do século XVII. Fala de um enlace amoroso em que, entrada virgem no quarto de um rapaz, de lá a donzela não sai na mesma condição. Ofélia constituía, porém, até esta altura da peça, o símbolo da pureza e do recato, sempre abismada com as *ironias* e piadas erotizadas de Hamlet. Pela loucura, adere ao cancionero para cantar o desacato, o impudico, a aterrisagem. Nota-se a filiação entre o cantor da comédia *Muito barulho por nada* e a musa trágica tresvariada. Ambos fazem ecoar a voz não-oficial, sensualizada e despudorada do corpo coletivo.

Disso resulta conclusão iminente: se o bardo, no mundo moderno, é tomado por uma academia tradicional como autor erudito, no mundo de fronteiras do qual erigiu, era dramaturgo popular, que dialogava vivamente com a prosódia e os interesses do povo, mesmo em suas obras mais graves (como as tragédias).

Chegamos agora ao fim das características do sério-cômico que detectamos na obra shakespeariana. Temos, portanto, elementos suficientes para concluir a explicação dos pilares de nossa poética carnavalizada, pautada na história da *tanatodiscursividade* no ocidente e responsiva a uma interpretação cômico-séria da existência, desdobrada em imagens artísticas. Resta-nos o desfecho.

1.6 O EPÍLOGO DE UM CAPÍTULO SOBRE A HISTÓRIA DAS FORMAS DRAMÁTICAS NO OCIDENTE

Ao longo deste capítulo, tivemos dois objetivos principais: fundamentar as bases para a consolidação de uma *poética histórica carnavalizada*, de veio socrático, e esboçar uma *crítica polifônica* do drama *Hamlet*. Movimentos de poética socrática que descortinasse aspectos éticos e estéticos presentes, via dialogismo genealógico, nas três obras do século XX a serem analisadas em breve.

Ao primeiro intuito, chegamos por meio da construção e consequente explanação dos pilares filosóficos, discursivos e artísticos que orientam o desenvolvimento da literatura tragicarnavalizada. Tal fazer literário encontra seus primórdios no *mundo antigo*, em que Sócrates se lança como principal nome recuperado e respondido ao longo das *eras* subsequentes.. Neste bojo, erigem os espectros *desvairados* de Diógenes e Luciano e suas forças transformadoras, grandes responsáveis pela manutenção da consciência carnavalizada do mundo.

Demos destaque – tendo-se em vista que nosso intento é sempre chegar, estar e tornar a Shakespeare – para o extinto gênero ático, a tragédia. Passando brevemente por Ésquilo e Sófocles, deparamo-nos com a existência de uma *primeira tragédia*, partícipe de um certo acabamento. Avançando, com ajuda de Eudoro de Sousa e Friedrich Nietzsche, percebemos logo a ascensão da *segunda tragédia*, representante de um *sério aberto*, despontada com o socrático Eurípedes. A comédia de Aristófanes aparece como interlocutora desse veio trágico que se esvaía.

Percorrendo os diálogos platônicos, detectamos (amparados por Kierkegaard) a presença de uma *ironia* organizadora, que orienta a posição socrática frente ao discurso e à vida. Percebendo a incidência desta verve irônica em *Hamlet* e em alguns de seus precursores (na obra shakespeariana), seguimos a pista do escárnio enquanto *modus vivendi*.

A esta altura, já podíamos perceber que o drama trágico moderno herda, de um lado, elementos inerentes à tragédia antiga. De outro, peculiaridades concernentes aos gêneros do sério-cômico, como os diálogos socráticos e, sobretudo, a sátira menipeia – conforme tipologias emprestadas de Mikhail Bakhtin lançada em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Verificamos, portanto, que a pluridiscursividade e a liberdade formal, marcantes na obra de Shakespeare, subsidiam um modo cômico-sério de entender o mundo. Modo desdobrado em palavras, imagens e discursos de liberdade que problematizam existências aprisionadas em qualquer coisa mais cerrada que uma casca de noz.

No próximo capítulo, delimitaremos discussão em torno da peça *Hamlet* e obras do século XX a ela responsivas. O drama nos serve de estopim para uma análise acerca da loucura, enquanto *fiel escudeira* da morte, na construção de uma poética carnavalizada: “Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer?” (FOUCAULT, 1991, p. 23).

Demonstramos a existência de pelo menos três mundos na história da literatura: o antigo, o fronteiro e o moderno. Nestas páginas, chegamos ao universo de fronteiras, em que despontam três ocidentais essenciais ao desenvolvimento da prosificação: François Rabelais, Miguel de Cervantes e William Shakespeare. O último, claramente, obteve destaque em nossa discussão, que procurou sedimentar as bases para a formulação de uma nova poética, de veio dialógico e, portanto, socrático.

Avancemos, finalmente, em direção às respostas literárias despontadas no século XX, quando a palavra artística vaticina que *não há sossego no mundo* (SARAMAGO, 2010, p. 144). Da sentença pouco auspiciosa, levamos a palpitação trágica e o rasgo irônico que são marcantes no defunto Pessoa dos anos 1980, mas não só: ímpeto tragicarnavalizado da literatura de uma era, espreado nos personagens que habitam seu palco.

CAPÍTULO 2

HAMLET ET ALII:
TRÊS OBRAS DO SÉCULO XX
SOB O FANTASMA DE SHAKESPEARE



Minha alma é uma orchestra oculta; não sei
que instrumentos tangem e rangem, cordas e
harpas, timbales e tambores, dentro de mim.
Só me conheço como symphonia.

Livro do Desassossego.

2.1 PRÓLOGO AO PALCO DO SÉCULO XX

Passamos pelo cômico-sério tanatográfico que se apresentou decisivamente no *drama tragicarnavalizado* de William Shakespeare. Agora, cumpre evidenciar como tais índices propagam-se no grande tempo da cultura até adentrar obras literárias do século XX: *Esau e Jacó* (Machado de Assis, 1904; 1992d), *El Otro* (Miguel de Unamuno, 1924; 2015) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (José Saramago, 1984; 2010).

Iniciaremos esta seção traçando comparativos possíveis entre *Hamlet* e *Esau e Jacó*. A preferência por encetar nosso estudo comparado atrelando Shakespeare a Machado de Assis se dá por uma questão cronológica (*Esau e Jacó* é a primeira a ser publicada dentre as obras novecentistas aqui analisadas), mas não só. O livro de 1904 constitui singular resposta às ideias do século XIX, avultadas no Brasil e na Europa, e situa-se no alvorecer da *era dos extremos* mais como quem a intui, a partir dos *ismos* dos anos 1800 – com destaque para o niilismo de Nietzsche e o comunismo de Marx –, do que como quem a enxerga e lamenta – movimento indubitavelmente realizado pelo Pessoa tardio estilizado d’*O ano da morte de Ricardo Reis*.

Nesse sentido, *Esau e Jacó* emerge como preâmbulo na diegese de fenômenos-marco do XIX: as incursões desassossegadas (nietzschianas) que desaguardariam no *mal-estar* (freudiano), as premissas utópicas (da ação marxista), o cerne epistemológico da *polifonia*, tal como ensejada por Bakhtin, que reside na carnavalização romanceada. Tudo isso imerso em certa aura *trágica*, que se perpetuaria e adensaria nessa era do desassossego, que foi o século XX.

Machado de Assis firma-se, portanto, como importante ponto de transição entre os elementos trágicos do pensamento oitocentista que descortinávamos no capítulo anterior e o caráter nebuloso do breve século XX que se nos apresentará em seguida.

A fim de elucidar o andamento deste capítulo, evidenciamos que, depois de descortinarmos os ecos das relações ético-estéticas entre *Hamlet* e *Esau e Jacó*, terá lugar a discussão entre a peça do bardo e aquela escrita por Miguel de Unamuno na década de 1920. Finalmente, passaremos ao exame do romance saramaguiano em tensão com a sombra de Shakespeare, seu príncipe dinamarquês e respectivas fantasmagorias.

Desse modo, procuramos estabelecer um comparatismo mais paulatino ou mesmo mais didático entre as quatro obras que estruturam esta tese, embora não se deixe de salientar que os textos relacionam-se mútua e transversalmente, na ampla rede dialógica que se consolidou ao longo da história da literatura tanatográfica no ocidente.

2.2 O MILAGRE DE MACHADO DE ASSIS E O FANTASMA DE HAMLET

A morte é um fenômeno igual à vida; talvez os mortos vivam
Machado de Assis (*Esau e Jacó*).

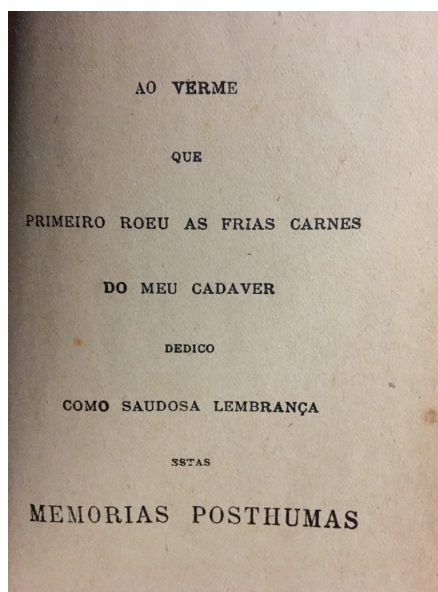
Esau e Jacó faz parte da escrita derradeira de Machado de Assis. Ao lado de *Memorial de Aires* (1908), compõe a dupla de romances publicados pelo bruxo já no século XX. Para desvelar, contudo, a sua participação na consolidação da tanatografia é preciso retroceder ao XIX. Período em que o autor viveu maior parte de seus anos e a que responde mais evidentemente pela palavra artística.

Assim, recorreremos inicialmente ao romance que antecede, em mais de duas décadas, a publicação de *Esau e Jacó* e que é tomado por Augusto Silva Junior (2008) como a primeira obra tanatográfica brasileira:

A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *Thanatos* – que significa: morte; e *graphein* – que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. Existe toda uma tipologia: mortos conversando entres eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana (SILVA JR, 2014).

Das tipologias listadas a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-1881), quatro se destacam na prosaística machadiana. São elas: a) defunto que escreve para vivos, caso de Cubas em suas *Memórias póstumas*; b) personagem morto que *paira* sobre livro que leva seu nome, o que se verifica em *Quincas Borba* (epíteto também herdado pelo cachorro do filósofo humanista); c) autor vivo que rememora a vida amorosa com uma mulher já morta à época da escrita (*Dom Casmurro*, 1899) e d) autor defunto cuja obra é organizada e publicada apenas postumamente, como *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* (ambos de autoria do falecido Conselheiro Aires, conforme informação de um editor fictício inominado, responsável pela “Advertência” que antecede o primeiro livro). Pela sistematização, fica explícito que Machado experimentou, potencializou e extrapolou os limites da tanatografia: “ele conjugou vários elementos da tradição de defuntos personagens e a ultrapassou ao inserir um defunto autor na representação do aniquilamento” (SILVA JR, 2014, s/p).

Nessa linha, ainda que nosso objeto de análise seja *Esau e Jacó*, não podemos deixar de mencionar com alguma atenção o livro que inaugura a série romanesca tanatográfica. Isso posto, vamos à obra póstuma:



ASSIS, 1881, s/p.

O texto citado constitui a dedicatória do livro de Brás Cubas, apresentado em edição folhetinesca em 1880 e implementada pela editora Garnier em 1881. A dedicatória é retirada de versão fac-similar e faz-se crucial trazê-la em impressão original. O paratexto, pois, revela a estilização machadiana herdada de Laurence Sterne (citado no prólogo da terceira/quarta edição do romance). Alternando letras maiores a menores, tipologias de fontes distintas e impondo destaque a alguns grupos de palavras (“VERME” e “MEMORIAS POSTHUMAS”), insere-se numa cena absolutamente moderna, infrequente na literatura brasileira até o início do século XX. Expõe claramente sua filiação romanesca ao escritor de *Tristram Shandy* (1759), enquanto se afasta de uma genealogia brasileira. Vale lembrar que, no “Ao leitor”, não cita um único autor nacional, dando predileção a Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre. Sugere uma vinculação entre o moderno e o escatológico, como quem intui que o inovador, o revolucionário só pode chegar ao Brasil pela pena de um defunto do *Undiscovered country*.

Destaque-se o caráter “rabugento, moderno e degradante” da epígrafe-dedicatória que anuncia esta “decomposição biográfica”. A tríplice imagem de autor engendra o confronto essencial do tempo, que faz dos homens pó e, do Brasil, história por fazer. O pesquisador continua:

O verme, esse partícipe de um banquete contínuo, anfitrião da última festa, testemunha ocular do último capítulo, anuncia elementos da ocupação funérea a roerem as páginas do livro-vida. O paradoxo acentua as

contradições humanas e Machado deixa que essa *personae* sepulcral desenvolva um tema corrente de sua poética difusa: a maldição da consciência individual cuja elaboração mais bem acabada estaria na escrita de *Memórias póstumas*. (...) O verme interlocutor, companheiro no silêncio sepulcral é o “receptor” de tudo que fomos. Ele é uma “sombra tiresiana” que vem de outras eras, que conhece a origem da humanidade (“O delírio”) e, ao mesmo tempo, seu fim último.

A razão dessa imagem atirada ao público abre as cortinas de um longo solilóquio e revela o cosmopolitismo da miséria humana. Esse discurso dedicado a um verme-leitor, depois de se definir no título, no prólogo, parte para o confronto com a recepção. Passa a descrever pejorativamente o homem – daí sua função de consciência de quem sabe que morre e que não volta. Mas o amor do defunto pela vida é tão grande e sua derrota maior ainda. Escreve brutalmente para negá-la, enquanto a cada linha, a afirma: recorda, revive e sente o peso dos ombros, a insustentável leveza do tempo (SILVA JR, 2008, p. 173-174).

O excerto elucidava que verme não é leitor, mas o leitor é verme. Destino humano comum e insuperável. Está lançado o confronto com a recepção, sobretudo se considerado o público de meados do século XIX. A dedicatória confunde quem a lê, na medida em que sugere um alvo diverso do humano. Contudo, feita a exegese e considerada a peculiaridade do narrador defunto, os vermes podem ser tão somente os homens, que disso não se dão conta por estarem excessivamente entretidos no “cosmopolitismo da miséria humana”. O “tão grande” amor de Brás Cubas pela vida impede-o de falar dos decompositores sem se lembrar de que para o seu banquete caminha a humanidade...

A forma da dedicatória dá-lhe o tom de sofisticação que poderia ser minimizado pela alusão à figura escatológica. Brás Cubas retoma uma tradição humorística ligada aos introitos do gênero romanescos. Insere-se na linhagem de Laurence Sterne que, no século XVIII, fazia piada do mecenato, ofertando suas dedicatórias a quem quisesse (e pudesse) ter o nome publicado em seu livro. Nesta altura, também o escritor Samuel Johnson (o mesmo crítico renomado da obra de Shakespeare) palpita sobre o sentido esvaziado das dedicatórias clássicas:

o crítico vê no relato um marco literário: o começo da era burguesa na prosa. Ao invés dos grandes senhores, o grande público. Sterne (contemporâneo de Johnson) leva às últimas consequências esse conflito editorial ao fazer dedicatórias irônicas e paródicas. Nos dois autores a era burguesa é representada (...) e a autonomia implica a necessidade de um comprador. Isso se estende gradativamente para outros países à medida que os públicos se formavam e o livro se firmava como mercadoria e diversão (SILVA JR, 2008, p. 19).

Dizer que nosso maior romancista chega somente com a fixação de uma burguesia brasileira agrada a maior parte da crítica literária marxista. Carlos Fuentes (1998) disse que Machado é um milagre latino-americano por despontar do único país que não convivia com o peso (linguístico-literário) da tradição quixotesca espreada em todos os países de língua castelhana no novo mundo. Não nos ocupa, neste trabalho, evidenciar os motivos endógenos para a insurgência do fenômeno milagroso. Mas, certamente, importa-nos que ele deflagre ironicamente as futilidades, os costumes e a miséria intelectual de um país que se fazia república sem grandes reviravoltas. O nosso principal milagre escreve sobre a nossa maior tragédia.

Retomando a questão da *Dedicatória*, compete acrescentar que a forma de versos remete ao sério. Requeria-se que estivesse incrustrado, na abertura dos livros, um conjunto de poemas de dedicação aos nobres e/ou mecenas, tal como se confere nas páginas iniciais do *Quixote*, bem como dos *Lusíadas* (Camões, 1572). A estilização destes versos nas *Memórias póstumas*, além do destinatário esdrúxulo, coloca em xeque a prática medieval que perdurava até o século XIX e lança o riso como trunfo para angariar leitores, vender diversão e criticar a prosa nacional.

Chama atenção o fato de ser esse o único dos cinco últimos romances de Machado que comporta uma *dedicatória*. Traçando-se breve exercício crítico hipotético, pode-se aventar o porquê. *Quincas Borba*, em certo sentido, comporta a dedicatória ao filósofo excêntrico no título, posto que o romance, ao contrário do que se poderia esperar, não trata exatamente da história deste. No plano romanescos, a narrativa centra-se em Rubião, o herdeiro universal de seu cachorro e de sua fortuna. Entretanto, fortuna engendrou Fortuna e os destinos de Brás, Rubião, Quincas e Quincas Cão se entrelaçam no título-nome, no *Humanitismo*, nos sepulcros...

Avançando pelas publicações do bruxo, parece improvável que Bento Santiago pudesse dedicar *Dom Casmurro* a alguém. O nome do livro revela sua personalidade encurvada sobre si próprio. No entanto, há que se considerar que reside no título algum auto-chiste, na medida em que a alcunha é apelido, lançado por um jovem poeta, ao já retirado e rabugento Bento Santiago. Tendo vivido, basicamente, ora a cortejar ora a incriminar Capitu, não haveria mais ninguém além dela a quem soasse compatível dedicar a obra. Contudo, seria incongruente homenageá-la se escreve justamente com o fim de expurgar a lembrança *oblíqua e dissimulada* que sobre ele paira. A contradição explica o silêncio da dedicatória inexistente.

A ausência desta tipologia de prolegômenos nos dois livros de Aires elucida-se facilmente. Ambos póstumos, não foram preparados pelo Conselheiro para publicação, o que lhes confere uma aura de *inacabamento* essencial à compreensão dos dois livros como escritos de um autor ficcional finado. O caráter não-definitivo de *Esau e Jacó*, bem como do *Memorial de Aires* aparece explicitado na “Advertência” que antecede a cada um deles.

Desta breve digressão resulta que, dentre os escritores ou personagens autores machadianos, somente o defunto autor preocupou-se em redigir ou teve a quem deixar uma dedicatória. Sendo o falecido o único a se ocupar com este tipo de redação, nada mais coerente que o fizesse àquele ser – o verme – que significa, como as *Memórias póstumas*, o limiar entre a vida e a morte.

Antecipamos a importância estruturante das *Advertências* que marcam o início dos dois livros finais. A do *Memorial de Aires* é assinada por “M. de. A”. Já em *Esau e Jacó*, não consta qualquer assinatura. Destacado esse aspecto formal, visualizemos o que diz o texto que antecede o romance das *cousas futuras*:

ADVERTÊNCIA

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último (...) (ASSIS, 1992d, p. 946).

O trecho demonstra, portanto, tratar-se de *autor defunto* – diferentemente do *defunto autor* Brás Cubas. O escritor inominado da Advertência informará que o referido sétimo livro, o que levava por título “Último”, consistia em uma “narrativa”, onde figura o “próprio Aires, com o seu nome e título de conselho” como personagem.

A obra que conta a história dos irmãos Pedro e Paulo é, então, póstuma, sendo o título final atribuído por terceiros, já que nas anotações de Aires constava “Último”, não *Esau e Jacó*. Releva-se, assim, algum vestígio *kynikos* na postura do velho cronista de diário que passou a ser narrador: viveu a vida escrevendo, mas morreu sem a pretensão de publicar nada...

Condição menos radical que a de Quincas Borba. Este levava a vida a pensar e a escrever sua filosofia, mas termina por queimá-la, como quem entende não haver espaço para tal obra em país que, àquela altura, não detinha sequer uma incipiente

tradição filosófica. Espere-nos brevemente o Conselheiro, pois, para apresentá-lo em sua inteireza, precisamos rememorar a imponência (*kynike*) de um pensador inacabado:

Compreendi que estava velho, e precisava de uma força; mas o Quincas Borba partira seis meses antes para Minas Gerais, e levou consigo a melhor das filosofias. Voltou quatro meses depois, e entrou-me em casa, certa manhã, quase no estado em que eu o vira no Passeio Público. A diferença é que o olhar era outro. Vinha demente. Contou-me que, para o fim de aperfeiçoar o Humanitismo, queimara o manuscrito todo e ia recomeçá-lo. A parte dogmática ficava completa, embora não escrita; era a verdadeira religião do futuro.

— Juras por Humanitas? Perguntou-me.

— Sabes que sim.

A voz mal podia sair-me do peito; e aliás não tinha descoberto toda a cruel verdade. Quincas Borba não só estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo. Recitava-me longos capítulos do livro, e antífonas, e litanias espirituais; chegou até a reproduzir uma dança sacra que inventara para as cerimônias do Humanitismo. A graça lúgubre com que ele levantava e sacudia as pernas era singularmente fantástica. Outras vezes amuava-se a um canto, com os olhos fitos no ar, uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio persistente da razão, triste como uma lágrima... (ASSIS, 1992a, p. 638-639).

O excerto advém das *Memórias póstumas*, onde, no penúltimo capítulo, o defunto escritor narra a partida definitiva do filósofo tupiniquim. Digressão breve focalizada no pensador nos será oportuna para a reflexão sobre Aires. Queremos conferir destaque a dois aspectos: primeiramente, ao ato *humanitista* de queimar o manuscrito que legaria ao mundo sua filosofia – “religião do futuro” e, portanto, compêndio/doutrina racional que substituiria as religiões (crenças míticas). Ainda, interessa-nos ressaltar a consciência que o personagem detém tanto de seu pensamento filosófico como de sua condição de sandice. Consciência da loucura que é, em certa medida, legatária dos fingimentos de Hamlet e incidente em outra figura delineada por Machado: a Flora, de *Esau e Jacó*.

“Esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas” que emerge na subjetividade do “demente” mineiro nunca abandona Flora – morta entre alucinações, ciente de que sua consternação fora provocada por uma razão absurda: a preponderância do destino sobre a escolha individual. Hamlet, enquanto *progenitor* literário desses personagens que habitam o limiar entre razão e sandice, ainda que tomado por louco pela maioria que o cerca, sabe-se lúcido a ponto de conduzir um plano de vingança. Levado a cabo, afinal. Os loucos de Shakespeare e Machado de Assis, portanto, conservam uma razão produtiva: destronam, pela sandice, as malhas

rígidas das realidades em que subsistem; mas, do seio dos delírios, encontram alternativas que transformam sua condição, ainda que o resultado seja o trespassse e a tanatografia.

Quincas Borba demonstra acintoso despojo em relação ao legado de sua filosofia. Queima-a para recomeçá-la: condição de intelectual inacabado, no esteio das formulações bakhtinianas para o romance, enquanto gênero em aberto, por-constituir-se (2011). Repare-se na existência de uma genealogia de personagens inacabados: Capitu (que não se esgota no discurso monológico de Bento Santiago), Aires (seja o do romance, seja o do *Memorial*, que não se apresenta a si, antes aos outros, coadjuvantes que compõe o seu cotidiano de solitário) e Flora (morta antes de conformada a uma consciência acabada).

O velho amigo de Brás Cubas desponta como emblema do inacabamento – permanece até o último suspiro imbuído da vontade de refazer sua própria filosofia – e das práticas *kynike* de qual optou por deambular em andrajos e perpetuar uma *práxis* filosófica, a exemplo de Diógenes ou do próprio Sócrates.

Neste ponto, cabe trazer diálogo luciânico (“Menipo ou descida aos infernos”), em que Menipo consegue empreender catábase (ainda vivo) e repara nas condições em que se encontram dois antecedentes seus no Hades:

MENIPO – No que respeita a Sócrates, continuava, lá em baixo, a passear e a refutar toda a gente. Está junto de Palamedes, de Ulisses, de Nestor e de todos os tagarelas defuntos, e as pernas estavam balofas e inchadas por efeito da droga ingerida. Quanto ao camarada Diógenes, reside ao lado do assírio Sardanapalo, do frígio Midas e de mais alguns ricos. Ao ouvi-los gemer, enumerando a sua antiga fortuna, escarnece e goza com eles, e muitas vezes, deita-se de barriga para o ar e canta com uma voz áspera e dura, que se sobrepõe aos seus gemidos, a ponto de esses tipos ficarem muito incomodados e pensarem em mudar de sítio, por não suportarem Diógenes (LUCIANO, 2013, p. 87-88).

A fala do retornado dos infernos indica duas questões importantes: que Sócrates – fundador da racionalidade e destruidor do mito trágico – estaria ali ao lado de heróis (Palamedes e Ulisses) e sábios (Nestor), todos poetizados por Homero na grandiosa épica. Tais companhias permitem-nos intuir que essa genealogia *kynike* (Diógenes, Menipo, Luciano) assume em Sócrates um herói sábio (heroico pelo saber).

Ainda, revela-nos o paradeiro do primeiro *cão*, que seria vizinho de “alguns ricos”: Sardanapalo (que fora rei da Assíria) e Midas (o mitológico monarca que transformava em ouro tudo aquilo que tocava). O chistoso habitante de um barril, que

sequer detinha o óbolo cobrado por Caronte para adentrar o *Hades* (conforme o “Diálogo dos mortos” também de Luciano), habita a mesma região que aqueles outrora abastados e poderosos. Se zombava dos ricos em vida, não deixa de fazê-lo também na eternidade cadavérica, cantando com “voz áspera e dura” a seu lado, em gesto de chacota e provocação às lamúrias igualmente eternas dos outrora opulentos.

Pelo exposto, enquanto espelho e discípulo distante de Sócrates, Diógenes, Menipo e Luciano, o brasileiro Quincas Borba considera heroico prescindir da fortuna (que dedica toda ao obsequioso Rubião), tanto quanto desdenhar de sua própria obra escrita, digna do esquecimento pelo fogo, merecedora da difusão oral e da prática para ser, efetivamente, ampliada. Perceberemos que, se Borba enlouqueceu, Aires escreveu. Enquanto o filósofo dedica-se exaustivamente a criar, emendar e aperfeiçoar sua doutrina, preferindo a pesquisa empírica à elucubração escrita – lembrando o obcecado Simão Bacamarte, do *Alienista* (1882; 1986) –, o diplomata não se empenhou em fundar um novo pensamento. Contudo, em suas anotações diárias, despreziosas, engendrou certa *filosofia do tédio*, que ilumina e revisa o próprio percurso do Bruxo do Cosme Velho.

Vale evidenciar que subsiste também, no diplomata autor, uma mescla do Brás Cubas defunto (intelligentíssimo e despojado) e do Cubas vivente (elitizado e impassível às agitações humanas). Além de assumir uma certa responsabilidade intelectual na arquitetura romanesca do autor fluminense: Brás Cubas está morto, Quincas Borba ficou louco, Dom Casmurro é um obsessivo pouco confiável. *Atando as duas pontas da vida* e observando a obra machadiana em sentido retrospecto, recai sobre o velho Aires a condição de pensador *à brasileira* nesta poética *dos subúrbios*. Apesar de avesso ao protagonismo, às contendas e à controvérsia, o conselheiro não se exime de tal faceta dialógica. A seu modo, aproxima-se da redação de uma história do Brasil em *Esauí e Jacó*. No *Memorial*, em cada página de relatos ordinários mirrados, revisa a vida – não a sua, senão a do humano em geral –, com predileção por dois temas compositivos dessa que já estavam delineados no romance dos gêmeos: amor e morte.

Dentre todos os personagens da galeria machadiana, Aires é aquele que, vivo, aceita escrever uma obra de relevância ontológica (mesmo que desdenhe do valor desta). Brás Cubas dá-se conta dessa necessidade somente depois de expiar – o que lhe faz perder a credibilidade com os viventes. Quincas Borba, *kynikos* humanista, queima seu legado (tornado inexistente). Santiago opta por se dedicar à investigação de um

tema particular que o leva ao pleno ensimesmar-se. Aires, enfim, tergiversa, dissimula, mas deambula e anota – engendrando uma filosofia brasileira dos últimos dias.

Inserido na genealogia de narradores machadianos, enquanto derradeiro deles, o conselheiro é alguém que narrou vivo sem perder de vista, por um segundo sequer, a certeza do fim. Praticante da maiêutica socrática, ocupava-se em questionar os vivos, ouvir seus longos solilóquios, aconselhá-los e concluir que o resto é silêncio. Um exemplo da prática do diplomata será suficiente:

Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia. Para conhecer esta aversão, bastava tê-lo visto entrar, antes, em visita ao casal Santos. Pessoas de fora e da família conversavam da cabocla do Castelo.

— Chega a propósito, conselheiro, disse Perpétua. Que pensa o senhor da cabocla do Castelo?

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires, – José da Costa Marcondes Aires, – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. Não lhe queiras mal por isso; a droga amarga engole-se com açúcar. Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as palavras a graves e obscuras, fitando os olhos no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ela o parecer. Um dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de acordo, assim terceiro, e quarto, e a sala toda (ASSIS, 1992d, p. 965).

Aires é a insígnia da razão. Herda de Hamlet aquela habilidade “platoniana”, quase estoica, de conhecer as misérias da existência e flagrar nelas um peso insustentável... No entanto, é um senhor experiente, que conviveu com as banalidades europeias e assistiu suas reedições carnavalizadas no Brasil.

Aires viajou o mundo. O príncipe shakespeariano não saiu da “casca de noz”, de onde pôde flagrar a podridão dos homens. O diplomata, em princípios do século XX, está já envolto nos temas comezinhos tão típicos do realismo moderno estudado por Erich Auerbach: “acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério” (2011, p. 435). Se os temas máximos da filosofia não estão mais à roda do resignado Aires, discute sobre as contendidas da pequena burguesia fluminense, sobre a insurgência de uma pitonisa no morro que é sorratamente consultada pela elite local, sobre o futuro de dois rapazes que precisam ser grandes, apesar de subjetivamente limitados.

Repare-se que o teor das conversações muda radicalmente se cotejarmos os diálogos socráticos reportados por Platão e os diálogos pretensamente sérios travados entre Aires e a família Santos (como no excerto e em outros capítulos), ou entre o conselheiro e o preocupado Custódio, empatado com a tabuleta de sua confeitaria. Retomemos exemplo do *Fédon* platônico:

– Sócrates, tudo o que acabas de dizer me parece correto. Só há uma coisa que será inacreditável para os homens: o que disseste a respeito da alma. Porque os homens imaginam que a alma é separada do corpo, não esteja em lugar algum, ou que, no mesmo dia em que o homem morre, é destruída e perece (...). Razão pela qual, se subsistisse sozinha, recolhida em si mesma e liberta de todos os males de que nos falaste, seria uma grande e bela esperança, Sócrates, de que tudo o que nos disseste fosse real. Mas que a alma vive após a morte do homem, que age e pensa, é o que necessita de explicação e provas concretas.

– Tens razão, Cebes – respondeu Sócrates. – Mas como as obteremos? Queres que, nesta nossa conversa, analisemos se é possível ou não?

– Apreciaria muito – respondeu Cebes – ouvir o que pensas sobre isso.

– Ao menos – disse Sócrates – não existiria ninguém, nem mesmo um poeta cômico, que, ao ouvir-me agora, declarasse que sou um charlatão e falo a respeito de coisas que não me interessam (...).

(PLATÃO, 1999a, p. 131-132).

Tanto Cebes quanto Perpétua querem do sábio resposta que solucione um tema polêmico. Ocorre que o grego pergunta sobre uma questão irresoluta ao longo de toda a história humana. Inquire o outro acerca da subsistência, ou não, da alma após a morte, pergunta que esconde inquietude universal: qual o destino dos homens depois de finalizada a existência corpórea. A irmã de Natividade, por sua vez, busca ouvir de Aires “explicação e provas concretas” que ratifiquem as previsões da adivinha cabocla. Cebes e Perpétua querem saber do futuro. No entanto, o primeiro questiona o filósofo sobre a escatologia universal. Já a personagem romanesca ocupa-se da novidade do morro e da excitação que lhe causa o pensamento de que seus sobrinhos “hão de ser grandes”.

Queremos ainda destacar a postura dos dois *conselheiros*. Sócrates brinca alegando que ninguém poderá dizer que o tema do colóquio não o interessa, quando é evidente que o *post mortem* ocupa o pensamento de um condenado à espera do fim. O filósofo deambulava com seus discípulos, dialogando para perscrutar o sentido da vida, o destino humano depois do crepúsculo dos deuses olímpicos, a relação inerente entre corpo e alma. Assim, certamente os assuntos discutidos pelos atenienses partícipes dos círculos socráticos interessavam ao filósofo. Lastimavelmente, o mesmo não ocorre com o personagem moderno: “Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros

pensavam alguma coisa”. Eis aqui o descompasso maior desse relativista na cena de *Esau e Jacó*. Todos estavam sempre pensando em coisas urgentes. Enquanto o sessentão estava usualmente confabulando a respeito de questões que não ocupavam a mente dos demais.

O infável crítico brasileiro Augusto Meyer profere comentário oportuno a essa consciência demasiada, descompassada do círculo fluminense que cercava o sábio diplomata: “o mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode desenvolver-se num clima de inconsciência, a inconsciência da ação” (MEYER, 2008, p. 18). A interpretação faz rememorar o inativo príncipe shakesperiano, inapto para a ação tradicional em virtude de sua consciência dionisíaca excessiva (recorde-se comentário de Nietzsche sobre o caso no item sétimo do *Nascimento da tragédia*). Sócrates, Hamlet e Aires são personagens do palco ocidental que superaram as ilusões indispensáveis ao curso regular da vida racional. Por isso mesmo: padecem. O grego não evita sua condenação. O dinamarquês não vinga seu pai. O brasileiro não impede que Flora defínhe.

Depois dessa exegese, compete-nos voltar às questões teóricas que pululam do romance machadiano em destaque nesta seção. Afora ter sido escrito por um autor personagem já defunto quando da publicação do livro, há mais um aspecto que faz deste um exemplar da tanatodiscursividade: a narrativa da desfaçatez e conseqüente óbito da jovem Flora. Como vimos apontando desde o capítulo anterior, entendemos por tragicarnavalizadas aquelas obras que, independentemente do gênero em que são escritas (poesia, prosa ou drama), portam, simultaneamente, o sentido tumular remanescente no veio trágico (herdado do gênero de Eurípedes) e o riso irônico aflorado desde Sócrates, perpetuado pelos diálogos de Luciano e subsistente nos gêneros modernos prosificados.

Estamos, enfim, diante da moça que instauraria ainda maior divisão entre Pedro e Paulo, não obstante houvesse, para ela, também um velado admirador, o aposentado que a qualificou como “inexplicável” (ASSIS, 1992d, p. 986). Do capítulo XXXI, em que o narrador apresenta a menina, até o CVII, quando anuncia seu enterro, passam-se setenta e seis capítulos e boa parte do enredo. Ainda que não declare explicitamente que a jovem terá seu fim prematuro relatado na narrativa, Aires deixa algo intuído já na apresentação dela.

Antes mesmo de pintar sua fisiologia e demais caracteres individuais, permite escapar (lá no XXXI) comentário inquietante sobre ela: “quem a conhecesse por esses dias, poderia compará-la a um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã” (p. 62). A voz que narra não explica a causa da comparação, nem diz mais sobre a sentença. Por isso, nossa impressão de comentário que escapou, como quem não deveria, não queria (ou queria), mas acabou dizendo. Vaso quebradiço é aquele que se manterá inteiro por pouco tempo, dado que as partes frágeis em breve desmontarão o todo. A flor de uma só manhã é bela e apreciada exatamente por ser de pouca dura, não resistindo a mais de um ocaso. Avançando em relação a leituras mais tradicionais deste romance, pode-se dizer que ele comporta a narrativa do viver e do morrer de Flora, alguém por quem o autor já experimentara o luto no momento de escrita.

Em *Dom Casmurro*, “Bento Santiago escreve, enfim, sobre sua defunta amada” (SILVA JR, 2014, s/p). Aires, na mesma toada, redige lembranças da falecida Flora, a quem não chegou sequer a se declarar. A questão do amor, contudo, é bastante densa em *Esau e Jacó*, chegando a lembrar o problema do *inamor* na relação do Príncipe com Ofélia. Ele não consegue outrar-se, nem ocupar posição empática em relação à sua prometida, preso que está em sua casca de noz ontológica. O ser ou não ser lhe consome. Não toca o amor, pois se mostra incapaz de uma prática alteritária em prol do que deveras sente por Ofélia. Sente, mas não age responsivamente ao sentimento – apenas no último ato, diante da defunta, quando o espectador/leitor, enfim, percebe o tão grande amor cultivado pelo jovem. A filha de Polônio é desamparada pelo amante – sempre atribulado demais, contemplando o que é, e fitando o que deveria ter sido... Hamlet “mata” Ofélia por sua incapacidade de amar. A moça expia de inamor e morresse naquela morte meio acidentada, meio suicidada.

A problemática amorosa também foi tratada com propriedade por Helen Caldwell, n'*O Otelo brasileiro de Machado de Assis – um estudo de Dom Casmurro* (1960; 2002). Na pesquisa, tanto quanto o título faz pressupor, a autora estadunidense dedica-se a investigar a presença da obra do bardo na prosa fluminense, com ênfase nas relações entre o par Capitu/Bento Santiago e Desdêmona/Otelo, estes últimos protagonistas da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza* (título conforme tradução de Heliadora, 2006), publicada em 1603. No entanto, aqui, importa-nos verificar a perpetuação de uma certa *inabilidade* para amar – observável no Príncipe da Dinamarca e verbalizada pelo velho conselheiro de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires*. Na obra derradeira, o diplomata cita Shelley para definir a sua condição de impossível-amante:

I can give not what men call love.

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!”.

Esta confissão não me fez menos alegre (ASSIS, 1992e, p. 1104).

A citação do romântico francês provém de poema cujo título é marcado por silêncios e expectativas: “To _____”, de 1821, publicado em 1824, conforme apontamento do crítico Eli Siegel (2013). Nisso, já reside similitude com o *Memorial*, diário composto mais pelo que Aires “encobre” que pelo que explicitamente revela:

A ocultação é, aliás, um pendor de espírito que calha à personalidade do autor do livro (...) o Conselheiro – conforme diz o Machado **ortônimo** desse seu dileto **heterônimo** – fora “diplomata excelente”, com aguçada “vocaçãõ de descobrir e encobrir”, “verbos parentes” em que contém “toda a diplomacia”. Pois são precisamente esses dois verbos que presidem a estilística do *Memorial*, onde o explícito só serve como indício do implícito (PAES, 1985, p. 15).

As elucubrações de José Paulo Paes nos são oportunas: primeiro, por destacar o papel que a ocultação assume nos *Diários*, fator essencial também para a exegese de *Esau e Jacó* – em que subsiste protagonista, ao mesmo tempo, essencial e implícita ao desenvolvimento da trama (Flora). Ademais, o crítico brasileiro arrisca-se por movediço terreno da teoria heteronímica, nomeando Machado de Assis por ortônimo, enquanto Aires seria seu heterônimo. Nesse caso, deixamos a discussão de teor heteronímico para o ensaio final que se segue a esta segunda parte do trabalho. Agora, cumpre observar o que há de amor e *inamor* em algumas *personas* que povoam as obras centrais desta tese.

O verso de Shelley ecoa em todo o *Memorial*, acompanhando seu redator em algumas várias circunstâncias expressas no livro. Contudo, inferimos que também no romance destacado dos cadernos do Conselheiro há a perseguição da sentença: “Eu não posso dar o que os homens chamam de amor”. A aproximação literária especulada exige visita ao poema do inglês:

Uma palavra já é tão profanada
Para eu profaná-la,
Um sentimento tão falsamente desdenhado
Para tu dele desdenhares;
Uma esperança tão semelhante ao desespero
Para a prudência aplacar,
E a compaixão que vem de ti mais cara
Do que a de qualquer outra pessoa.

Não posso dar o que os homens chamam amor
 Mas tu não aceitarás
 O culto que os corações elevam
 E os céus não rejeitam,
 O desejo da mariposa pela estrela,
 Da noite pela manhã,
 A devoção por algo distante
 Da esfera do nosso sofrer?
 (SHELLEY, 1994, p. 683, tradução nossa).

Exemplar típico do modo de composição amorosa/existencial da primeira metade do século XIX, o poema revela a agonia da impossibilidade por imagens e metáforas diversas: a palavra (amor?) já tão profanada, que é ainda outra vez profanada; um sentimento (devoção?) ampla e erroneamente desdenhado; a esperança que tem a face do desespero; a compaixão que se opõe tão duramente à paixão (eros). Neste cenário de profundo desterro frente ao insuperável, o eu lírico se considera incapaz: “não posso dar o que os homens chamam amor”. Não pode em função de algo que cerceia as possibilidades de amar – verbo que não aparece no poema, expresso apenas na forma do substantivo (“love”), redigido uma única vez em texto cujo centro é, definitivamente, a grandeza absurda de tal sentimento. Não pode porque só lhe é possível oferecer um culto platônico, um sentimento etéreo, tão irrealizável quanto o beijo da mariposa terrena nas estrelas distantes ou quanto o encontro da noite com a manhã.

O poema termina com incógnita indecifrável para o Aires do final do século. Para Hamlet, não houve nada além disso – peça e vida se findam no mesmo instante. Para o diplomata aposentado, houve a velhice, a solidão e a escrita. Note-se que, enquanto há um desfecho decisivo, por trágico, no drama clássico, com o falecimento solucionando o que a existência fora incapaz de aplacar. No palco machadiano emerge um final irônico: “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos...” (ASSIS, 1992e, p. 1200).

A frase do *Memorial* destaca o esquecimento da jovem Fidélia, depois de casada com Tristão, dos velhos pais postiços e do primeiro marido defunto. No entanto, soa oportuna também para o remate de *Esau e Jacó*: vai depressa a precocemente morta Flora, cuja perda não inibe a realização das “cousas futuras” por parte de Pedro e Paulo. Ambos dão fôlego a carreiras políticas e seguem incólumes às perdas de sua história particular (falecem a jovem enamorada e a mãe devotada), bem como às vicissitudes da história brasileira: entre monarcas e republicanos, os meninos logram espaço na cena política nacional que assistira à independência do país e ao fim da escravidão, mas não

experimentava o fim da elite fluminense, tampouco de seus hábitos estruturais. Foi-se depressa também o Aires de Flora – pela velhice –, tanto quanto a Flora de Aires – pelo morrer.

Se o saldo em *Hamlet* é a sequência de trespasses como resposta a uma existência em que *não se pode dar o que os homens chamam amor*, no romance, o remate é, simultaneamente trágico e irônico: a morte impera sobre o amor, mas a velhice – *que esfalfa* – assiste a tudo com o riso contido de quem vai depressa, mas não sem antes narrar um capítulo desprezioso à história da “inexplicável” humanidade...

Lançando mão dos verbos “encobrir” e “descobrir” preferidos por Aires, como destaca Paes, postulamos que, em *Esau e Jacó*, o amor aparece encoberto, apesar de, à primeira vista, insinuar-se descoberto. Adensando o enclausuramento no individualismo que cerceia as possibilidades de alteridade amorosa, deparamo-nos com os gêmeos machadianos. Pedro e Paulo desconhecem a alteridade. Contudo, esta compõe premissa essencial ao amor. Estão sempre envoltos na urgência da competição um com o outro, cada um atribulado com a necessidade de superar o irmão. Os filhos de Natividade vivem hipnotizados pela sedução das “cousas futuras”. Mantra interpretado como símbolo do sucesso (financeiro/social) particular. Pedro e Paulo amam cada um a si mesmo e um ao outro porque se bastam em suas existências. Flora, para os dois, é acessória. Regalo a ser conquistado pelo mais viril, mais sedutor – pelo vencedor. Os gêmeos não estão preocupados em amar, sua obsessão é ganhar.

Se o narrador deste romance “*Ab ovo*” (ASSIS, 1992d, p. 946) sugere que o amor infiltra-se no enredo pelas figuras de Pedro e Paulo em disputa por Flora, descobre – *desencobre* – o leitor astuto que entre aquele trio havia um jogo, com qualidades que servem menos à apresentação do sentimento amoroso que ao intuito de personalizar um país decadente (desde independente), minado por contendidas mesquinhas de partidos opostos, mas em suma espantosamente iguais. Flora, criatura “inexplicável”, nunca pudera optar por um deles e tergiversava uma paixão impossível (pela idade, pelos costumes e pela impossibilidade de amar – que é do eu poético de Shelley, mas também de Hamlet e do velho narrador):

Era um convite ao voltarete. Aires não teve ânimo de aceitar, tão inquieta lhe pareceu Flora, com os olhos nele, interrogativos, curiosos de saber por que é que ela era ou viria a ser inexplicável. Além disso, preferia a conversação das mulheres. É dele esta frase do *Memorial*: “Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”. (...)

– Mas o senhor promete que não me achará inexplicável? Perguntou ela com doçura.

Antes que ele respondesse, entraram na sala os dous gêmeos. Flora esqueceu um assunto por outro, e o velho pelos rapazes. Aires não se demorou mais que o tempo de a ver rir com eles, e sentir em si alguma cousa parecida com remorsos. Remorsos de envelhecer, creio (ASSIS, 1992d, p. 986; 990).

Flora morre de indecisão frente às ofertas de *inamor* que se lhe apresentam. Posto que Aires, embora sustentasse um sentimento de admiração e desejo pela moça (como fica evidente no trecho, pelos remorsos do velho ao vê-la rir-se com os jovens), não manifesta nunca a ela seu sentimento velado. A única personagem em que o diplomata não enxerga banalidade é a jovem. Que é inexplicável, pois não se explica o amor de ambos, ou a não-sedução definitiva dela por um dos irmãos, ou, acima de tudo, não se pode explicar como aquela moça escapa à mediocridade da juventude apaixonada, das duas famílias, do Rio de Janeiro – à mediocridade de um tempo.

Já dissemos que há uma frase emblemática que nomeia o primeiro capítulo do romance e se ensaia como força motriz do enredo: “cousas futuras!” (ASSIS, 1992d, p. 947). A expressão é proferida pela cabocla do morro, considerada adivinha, à Natividade e Perpétua, quando os gêmeos eram ainda bebês. O dito, embora seja paródia de “Cartomante” ganha contornos de fado. A frase repetida no diário, insistentemente lembrada no romance, incide sobre as ações dos personagens. E, mais ainda, aponta para os rumos da narrativa – que se confunde com o mal-estar nacional.

Esau e Jacó aciona o mundo fantástico, desconhecido e imprevisível do mito – para usar expressão definidora do irracional, amplamente significativa no contexto da velha tragédia grega e tensionada na shakespeariana. Em *Hamlet*, ainda no primeiro ato, insurge-se fantasma que confere uma missão – a de vingança – ao personagem principal. Já no capítulo inicial romanesco, revela-se o desejo, por parte de Natividade, de conhecer o porvir e a indicação, da vidente, de que tudo são “cousas futuras”, mas que nelas os meninos “serão grandes” (ASSIS, 1992d, p. 950). Há um jogo compositivo muito bem delineado nas duas obras. Apresenta-se o destino como algo definido e acabado, mas a condução das tramas sugere o inacabamento e a incerteza, posto que a sorte não está dada. Requer dos personagens, a todo tempo, ações que encaminhem o porvir. Peça e romance trazem questões profundas, mas, também, cumprem a missão de divertir. Diversão que, tocando o outro mundo, faz balouçar a racionalidade humana e engendra desassossego.

Ocorre que o príncipe, herdeiro do trono e da sina, não quer agir. Já Pedro e Paulo são fieis produtos de seu tempo. Constroem carreiras individuais porque “as cousas futuras” só podem ser compreendidas enquanto sucesso financeiro para os filhos da burguesia brasileira nascente. Desconhecem a essência da arte e da filosofia, tão caras ao príncipe, tão insignificantes para os gêmeos. Dupla sempre tão ocupada com profissões, disputas e tabuletas (que cheiram a emplasto). Dos três, contudo, espera-se o grande ato, que nunca vem. Shakespeare e Machado lançam a juventude para lidar com as eternas contradições humanas. Neste curso, um sentimento trágico da vida sempre *aflora* e, conseqüentemente, mal-estar da tragédia humana: um jovem há de morrer.

Seguem-se algumas palavras do príncipe, depois do encontro com o fantasma, que ilustram a problemática: “o tempo é de terror. Maldito fado./ Ter eu de consertar o que é errado” (SHAKESPEARE, 2006, p. 422). Ele encarna o pedido de vingança como necessidade. Sua relutância, enquanto filósofo e louco, dramaturgo e herdeiro do trono, está em aceitar uma única solução possível como alternativa vital compulsória.

Portanto, a relação com o imponderável, nas duas obras, é diversa, mas essencial. Os personagens da peça, em pleno desenvolvimento do individualismo (e, conseqüentemente, da consciência humana autônoma, independente dos *deuses*), fogem da sina, mas ela lhes chega pela forma de fantasma inconveniente. Aquele que volta para dizer o que compete ao vivo fazer. O vivente titubeia, pois sabe da ânsia experimentada pelo homem de seu tempo de se libertar, enfim, dos ditames do *outro* mundo. Contudo, os homens são falhos, seus crimes são graves e só resta ao ideólogo – desconfortável com tal obrigação – agir e cumprir com o dever legado pelo espectro.

No romance, os personagens recorrem à predição como forma de evitar, maquinalmente, o protagonismo antrópico na condução de suas vidas. À exceção de Flora, “inexplicável” justamente pela dificuldade geral de explicar alguém que não se verga à imperiosidade do destino e, por isso, morre. A co-incidência de Aires e Horácio está na condição de espectadores. Bons ouvintes, exímios observadores, palpiteiros não tagarelas, incapazes de alterar os destinos, mas sábios espectadores do “espetáculo do mundo” (para ficar com verso de Ricardo Reis, observador arguto na poética pessoana, poeta negligente na prosa saramaguiana).

De modos aparentemente inversos, William Shakespeare e Machado de Assis tensionam a insistência da fatalidade como sina que se quer inescapável, mesmo com o advento da modernidade, questionando as promessas erigidas desde o Renascimento. O antropocentrismo, o individualismo e o racionalismo (aquele mesmo principiado por

Sócrates, ainda na Antiguidade) são apresentados e burilados nessas obras que não dizem a última palavra sobre os três temas, afinal insolúveis. Escrever acerca do inexplicável desponta como maneira possível de relutar contra o fardo que assalta os dois autores icônicos e a todos os viventes: a condenação ao nada.

Na prosa do conselheiro, só há uma agente direta que contesta o destino: Flora. Como adverte Antonio Candido, “Simbolicamente, Flora morre sem escolher” (CANDIDO, 2004, p. 26). Não escolhe porque não aceita a sina de ter de designar uma única via ou ter de se vergar às soluções disponíveis. Ao contrário de Natividade, de Santos ou dos gêmeos, que aceitam a grandeza prevista como “cousa futura” porque aceitariam a tudo inertes, a menina obliqua-se, mas não dissimula. Pressente, já à altura de suas alucinações, a presença do diabo: tem medo. Não temos acesso à continuidade da angústia da moça, pois o narrador silencia, como quem diz ao leitor: atenta que isto não é tragédia, mas romance folhetinesco que encobre o trágico, enquanto revela a ironia carnavalizada – outra vez estamos acionando o jogo discursivo da penumbra, preconizado por Paes (1985). A sentença não é de Aires, mas poderia ser:

A discórdia não é tão feia como se pinta, meu amigo. Nem feia, nem estéril. Conta só os livros que tem produzido, desde Homero até cá, sem excluir... Sem excluir qual? Ia dizer que este, mas a Modéstia acena-me de longe que pare aqui. Paro aqui; e viva a Modéstia, que mal suporta a letra capital que lhe ponho, a letra e os vivos, mas há de ir com ela e com eles. Viva a Modéstia, e excluamos este livro; fiquem só os grandes livros épicos e trágicos, a que a Discórdia deu vida, e digam-me se tamanhos efeitos não provam a grandeza da causa. Não, a discórdia não é tão feia como se pinta. Teimo nisto para que as almas sensíveis não comecem de tremer pela moça ou pelos rapazes (ASSIS, 1992d, p. 991).

O esforço do autor secundário é sempre este: despojá-lo de qualquer gravidade. A discórdia não é feia, nem estéril. Produz frutos e conduz a narrativa de *Esau e Jacó*: a discórdia entre os gêmeos engendra a camada mais superficial da trama, enquanto aquela travada não no seio de Natividade, mas no de Flora, imprime-lhe contornos de tragédia. Aceitar o fado (destino) ou superá-lo é o cerne da grande literatura clássica (ao menos desde a épica de Homero ao trágico de Sófocles). O narrador, contudo, despe sua obra de seriedade: retira-a da linhagem estreada pela *Odisseia*, como que obrigado pela Modéstia. Na altura dos clássicos, deixa apenas “os livros épicos e trágicos, a que a Discórdia deu vida”. Não se furte, porém, o leitor de que reside nesse romance mirrado uma memória trágica que o acompanha, apesar da insistência pela banalidade: “E é o mesmo gênio, força, determinismo ou lógica das coisas – pelo nome não se perca –

quem faz, na fábula fluminense, o papel dos deuses ou fados da tragédia grega” (PAES, 1985, p. 33).

Aires insiste para que ninguém trema pelos gêmeos ou por Flora, mas há que temer, pois nenhum escapa ao determinismo de vidas medíocres. No Brasil independente a cinquenta anos (o romance começa em 1871), na última fábula *de costumes* redigida por Machado de Assis, impera o que tem de ser, não a vontade humana. Aquela que deseja: morre. Os demais contentam-se em escolher tabuletas. O crítico Hermenegildo Bastos completa:

Quando se coloca a questão do destino e da angústia de prevê-lo, na verdade se assinala a inexistência do destino propriamente dito como escolha humana. Sem dúvida, é disto também que se trata em *Esau e Jacó*. (...) Isso invade a narração, do que decorre o tom de farsa (...) (BASTOS, 2012, p. 66).

O referido “tom de farsa” remete à investida do narrador de fazer deste um livro não-sério. Se o trágico ático requeria um destino terrível perpetrado pela vontade dos deuses, no romance brasileiro que abre *a era dos extremos*, o mundo sem Deus e também sem ação humana lança seus personagens à deriva. O contingente parece definir o enredo (particular ou coletivo) e Aires aceita-o. Como aceita sua condição de *inamor*. Note-se que o próprio denota sofrer por Flora, ainda que tergiversar:

CAPÍTULO CVII/ESTADO DE SÍTIO

Não há novidade nos enterros. Aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio. Bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (ASSIS, 1992d, p. 1080).

Enquanto a monarquia desabava e a república chegava tímida e desprecavida, em 1889, enterra-se a menina inexplicável. As “72 horas” de estado de sítio mencionadas pelo narrador rememoram o leitor de que a principal personagem feminina da trama padece naquele novembro de Proclamação da República no Brasil. Com ou sem sucesso, a nova forma de governo persistiria. Contudo, “quem morreu, morreu” – a expressão emana a macabra ironia da tradição popular oral. A tanatografia, tomando

Flora como personagem, nesse estado especial em que se encontrava o país, aponta para a cessação de liberdade.

Na melindrosa arquitetura de *Esau e Jacó*, o adeus da única personagem que não aceita a farsa, o destino ou o que quer que seja que não sua vontade autônoma dá-se na cena política de maior restrição do livro. O decreto de sítio durara três dias, porém a república apresentava-se como “vaso quebradiço”, tanto quanto a menina defunta. Nesta altura, cumpre-nos fazer observação histórica:

No Império, como na República, foram excluídos os pobres (seja pela renda, seja pela exigência da alfabetização), os mendigos, as mulheres, os menores de idade, (...) os membros de ordens religiosas. Ficava de fora da sociedade política a grande maioria da população. (...) A República, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial. Pode-se dizer que houve até retrocesso no que se refere a direitos sociais. Algumas mudanças (...) tinham sem dúvida inspiração democratizante na medida em que buscavam desconcentrar o exercício do poder. Mas, não vindo acompanhadas por expansão significativa da cidadania política, resultaram em entregar o poder mais diretamente nas mãos dos setores dominantes, tanto rurais quanto urbanos (DE CARVALHO, 2004, p. 44-46).

Tal como insiste Aires (com tom bastante fleumático, é verdade), a instauração do modelo republicano não significou mais que simples “passagem de uma sala a outra” (ASSIS, 1992d, p. 1049). As promessas democráticas não se instalaram efetivamente no Brasil da última década do século XIX, como tampouco nas primeiras do XX (se é que, a esta altura do Terceiro Milênio, tiveram sucesso decisivo). Assim, José Murilo de Carvalho, em seu destemido *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi* (1987; 2004), auxilia-nos a perceber que, com Flora, extinguem-se também os sonhos de escolha, de participação no futuro do país, de liberdade para pensar e agir:

Como Flora, Machado não podia, não devia escolher. Escolher seria para ele diminuir-se, mutilar-se – e não teríamos a amargura perigosa dos seus livros, em que a própria claridade é sombra inquieta. Assim também, se Flora chegasse a uma atitude parcial aceitando Pedro ou Paulo para seu marido, não perderia todo o encanto, unicamente reflexo do mistério que há na indecisão?

Impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas (MEYER, 2008, p. 34).

De mais a mais, apesar das lágrimas dos gêmeos, suas biografias continuaram intactas (e foram grandes políticos, deputados abastados) apesar da morte da jovem. Tanto quanto a história social do Brasil, idêntica no âmbito da participação popular e do

alcance de direitos sociais, seja no Império ou na I República. Dilema insolúvel do velho Custódio – ocupado com o modelo político do país somente porque ele define as letras da tabuleta de seu pequeno negócio.

Voltando ao capítulo CVII, demoremo-nos nas “perguntas obscuras” lançadas pelo conselheiro. O narrador fala no plural, ainda que a pergunta seja, em suma, somente uma: “que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar?”. O questionamento envolve síntese poderosa, posto que engendra tudo aquilo que fizera Flora em sua existência ligeira: vivera e amara. Por inferência, pode o leitor perguntar quem mais nessa *fábula fluminense* fizera o mesmo. E terá como resposta o silêncio. A menina torna-se única porque amou, à revelia de todos os demais personagens, inclusive do conselheiro, orquestrado desde então pelo fatídico verso de Shelley: “*I can give not what men call love*”.

Flora existira sem a presença de títeres invisíveis que controlassem suas decisões. A tal ponto que não decidiu. E amara. Não se sabe quem – enfatiza o narrador, embora haja alguma modéstia nesse novo silêncio: Flora ama Aires. Ama ou entrega-se a ele, confiando-lhe o segredo de seu porvir. Ninguém conduz a própria existência no romance de 1904, à exceção da jovem. Que escolhe seu fado pela intimidade com que o conhece. Acompanhe-se diálogo entre o impossível casal:

- Por que não vai a Petrópolis? Concluiu.
 - Espero fazer outra viagem mais longa. Muito longa...
 - Para o outro mundo, aposto?
 - Acertou.
 - Já tem bilhete de passagem?
 - Comprarei no dia do embarque.
 - Talvez não ache. Há grande concorrência para aquelas paragens; melhor é comprar antes, e, se quer, eu me encarrego disso; comprarei outro para mim, e iremos juntos. A travessia, quando não há conhecidos, deve ser fastidiosa; às vezes, os próprios conhecidos aborrecem, como sucede neste mundo. As saudades da vida é que são agradáveis. A gente de bordo é vulgar, mas o comandante impõe confiança. Não abre a boca, dá as suas ordens por gestos, e não consta que haja naufragado.
 - O senhor está caçoando comigo; eu creio até que estou com febre.
 - Deixe ver. Flora estendeu-lhe o pulso (...).
- Flora sorriu, de um sorriso pálido, e o conselheiro percebeu algo que não era tristeza de passagem ou de criança. Novamente lhe falou de Petrópolis, mas não insistiu. Petrópolis era a agravação do momento atual.
- Petrópolis tem o mal das chuvas, continuou. Eu, se fosse a senhora, saía desta casa e desta rua; vá para outro bairro, casa amiga, com sua mãe ou sem ela...
 - Para onde? Perguntou Flora ansiosa.
- E ficou a olhar, esperando. Não tinha casa amiga, ou não se lembrava, e queria que ele mesmo escolhesse alguma, onde quer que fosse, e quanto mais longe, melhor. Foi o que ele leu nos olhos parados. É ler muito, mas os bons

diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado (ASSIS, 1992d, p. 1069-1070).

Estamos diante de descida aos infernos narrada por Aires, mas quem efetivaria a passagem, na prática, dias depois, seria a moça. Atente-se para o fato de que o velho aventa acompanhá-la na “travessia”. Flora, contudo, sabe que a proposta é ilusória: “o senhor está caçoando comigo”. Estava, na medida em que, diferentemente dos heróis shakespearianos (Romeu, Hamlet...), não segue a amada no destino funéreo. Assim, na altura do excerto, dá-se a despedida dos dois. O outro, enfermo, perene da incapacidade de amar, permanece no opaco mundo dos vivos. Inconciliáveis. Sobre tal aspecto, faz-se oportuno trazer crítica já por muitos esquecida, porém dotada de viva atualidade:

Machado de Assis reconheceu nas vicissitudes da trajetória do homem a presença atuante do (...) inexplicável. (...) O que perdura, na compreensão comum e limitada, é a impressão vaga e indefinida do destino que pune e adverte o homem. Nem sempre se leva em conta o livre-arbítrio, ou seja, o direito de escolha da pessoa adequada ou não. As interrogações ou os protestos inconformados, por isso mesmo, são frequentes no mundo que abriga a concepção machadiana de amor. Admite-se, porém, o exemplar: erigido ao plano sugestivo das forças punitivas e expurgantes, visa o destino comum. (...) Nos termos propostos, devemos considerar a filiação da obra de Machado de Assis em impressões poderosas que deixaram a leitura de trágicos gregos e de Shakespeare (...) (CASTELLO, 1969, p. 157).

Em consonância com a proposição de Aderaldo Castello, afirmamos que ladeiam duas consciências em *Esau e Jacó*: uma “compreensão comum e limitada” em que o destino governa o homem e uma outra cheia de “interrogações” e “protestos inconformados” que requer, para si, a autonomia de “consertar o que é errado” (SHAKESPEARE, 2006, p. 422). Flora não prescinde desse inconformismo e, no último diálogo entre o par (recém reportado), espera que Aires leia isso em seus “olhos parados”. Ele faz a leitura, mas apenas lhe arruma outra casa, longe da família e dos gêmeos, onde possa repousar. Ali, sozinha, ou acompanhada apenas de suas alucinações, efetiva a travessia final, como já advertira ao conselheiro que faria.

Na “concepção machadiana de amor” paira a filiação trágica dos palcos áticos e elisabetano. O narrador finge amenidade, por meio do discurso galhofeiro (em que tudo é mote para a piada), porém sabe que revela, entrelinhas, uma agonia individual (de Flora, como fora a de Ofélia ou a de Antígona) que repercute em tragédia coletiva: as “forças punitivas”, a que se refere Castello, implicam no trespasse decisivo de uma personagem. Trespasse que, por sua vez, repercute em desolação geral.

Se é evidente que, em *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hamlet* ou *Macbeth*, o desfecho fúnebre impele a uma reavaliação da condição humana acompanhada de uma contestação do sentido das ações praticadas, não nos parece menos certo que, em *Esau e Jacó*, a perda da menina Batista mostra-se suficiente para conferir a essa fábula desprezível o tom de tragédia. Seu fim, acompanhado do impacto quase insignificante que ela representa para aqueles viventes (obcecados pela banalidade), engendra o mesmo estupor que os numerosos descensos: vibra a impressão cortante de que não há redenção para aquela humanidade flagrada – *não há sossego no mundo*.

Em vias de concluir essa reflexão, resta-nos focalizar o ato de enterrar os mortos, que é por si mesmo dramático na tradição ocidental. Porém, pela ousadia desdenhosa de Machado de Assis ou pela relevância do legado medieval popular em Shakespeare, ganha contornos de carnavalização. A tumba de Flora, lembrando a de Ofélia, são palco para tal exegese:

Ainda uma vez, não há novidade nos enterros. Daí o provável tédio dos coveiros, abrindo e fechando covas todos os dias. Não cantam, como os de *Hamlet*, que temperam as tristezas do ofício com as trovas do mesmo ofício. Trazem o caixão da cal e a colher para os convidados, e para si as pás com que deitam a terra para dentro da cova (ASSIS, 1992d, p. 1080-1081).

Extraído do capítulo CVIII, intitulado “Velhas cerimônias”, o sepultamento da jovem é narrado sem grande pesar, sem qualquer surpresa relevante, apenas regalado com a inconveniente presença capitalista de Nóbrega (antigo irmão das almas que lucrara com a especulação financeira). O mesmo gesto milenar de deitar terra à cova: cerimônia velha, numa cidade velha, incapaz de abrigar ideias novas, ações novas.

O excerto convoca, evidentemente, os personagens que fazem do morrer trabalho, profissão remota, gente simples que abre o ato derradeiro:

2º COVEIRO

Quem constrói mais forte que o pedreiro, o construtor naval e o carpinteiro?

1º COVEIRO

Isso mesmo; descalça essa bota.

2º COVEIRO

Claro; agora posso dizer.

1º COVEIRO

Então diz.

2º COVEIRO

Pela Santa Missa, não sei.

1º COVEIRO

Deixa de quebrar a cabeça por causa disso, pois burro empacador não anda com pancada; e quando de outra vez te fizerem essa pergunta, responde: “Um coveiro”. As casas que ele faz duram até o dia do Juízo Final. Vamos, vai até o Yaughan e traz-me uma caneca de vinho.

(Sai o 2º Coveiro. O 1º Coveiro cava e canta.)

1º COVEIRO

*Quando em jovem eu amava, eu amava,
Achava a vida muito doce.
Encurtar os meus dias não buscava,
Ai, não queria que assim fosse
(Enquanto o 1º Coveiro canta, entram Hamlet e Horácio.)*

HAMLET

Esse camarada não tem consciência de seu mister, cantando assim enquanto abre uma cova?

HORÁCIO

O hábito fez disso, para ele, uma coisa facilima.

HAMLET

É isso mesmo; a mão que é pouco usada tem o tato mais fino.

1º COVEIRO *(Canta.)*

*Mas a idade, em passos insensíveis,
Em suas garras me apanhou;
E me arrastou até a terra
Como eu agora nela estou*

(Atira para o alto um crânio.)

(SHAKESPEARE, 2006, p. 517-518).

Construtores mais fortes, os coveiros merecem observação quando se trata de tanatografias. Ressaltemos alguns aspectos tipicamente carnalizados (tomando por base as premissas bakhtinianas presentes em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*). Primeiramente, o diálogo apresenta uma charada, gênero do pensamento oral similar à piada, em alguma medida legatário da maiêutica socrática. Depois de xingar o companheiro de burro, um dos homens pede que o outro traga vinho (herança dionisíaca no carnaval cristão). Por fim, o coveiro canta cantiga popular, versificada e rimada. Na literatura tornada elevada pelos formuladores do cânone ocidental, personagens de classes sociais opostas (serventes, príncipe e sábio) coabitam na arena do discurso híbrido.

A canção (alegremente entoada, pressupõe-se pelo comentário de Hamlet) trata, singela e objetivamente, da condição do homem na história: nascer, ser jovem, amar, envelhecer e ser arrastado para a terra. Dentro de uma cova e dentro de uma tragédia

séria, o canto ordinário humorístico sintetiza a vida – entusiástica para os jovens, tediosa para os velhos coveiros, tanto quanto para o enfunado Aires.

Aqui, adentramos a escrita carnavalizada autoconsciente. Silva Junior, em sua tese de 2008, menciona o “romance humorístico autoconsciente” como aquele que se pensa enquanto se faz, ou que se escreve pensando e auscultando todos aqueles (personagens) que dela participam. Assim define Bakhtin:

(...) o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo (BAKHTIN, 2010, p. 53).

Autoconsciente, portanto, é a obra necessariamente plurivocal e polifônica, que considera em sua tessitura consciências múltiplas, que se amarram pelo ajuste de um autor primário ciente de que escreve para contar – sem interpor sua única e última palavra. Os romances machadianos publicados a partir de 1880, na estirpe das obras humorísticas, na tradição do riso e do discurso subvertedor e subversivo da literatura tanatográfica exibem compreensão cômico-séria do existir. Do palavrar a existência que ganha contornos de palco póstumo na voz dos coveiros seiscentistas.

Nos versos que abrem a narrativa de 1904, cantados pela cabocla brasileira, na companhia de um violão, radica a cultura popular que não se verga às convenções dos gêneros sérios calcificados. Afinal, o desassossego nasce no cerne da cultura popular. Shakespeare monta espetáculos, Machado vende livros e “as gentes” tomam a palavra de príncipes e políticos para lembrar que a existência é um *hybris* cotidiana e deveras infernal, no sentido de também facultar a sabedoria. A literatura pluridiscursiva flagra a atualidade da vida e pinta o discurso com as nuances várias de um mundo inacabado: “muito hei de me ri/muito hei de gosta,/Lelê, coco, naiá” (ASSIS, 1992d, p. 950), ecoa a cantiga do morro na pena do romancista mais renomado da tradição brasileira.

Enfim, apresentamos, nesta seção, o primeiro dos autores novecentistas que inserimos na genealogia shakespeariana tragicarnavalizada. Por hora, interessava-nos evidenciar elementos relativos à morte, ao amor e à sandice naquilo que apresentam pela forma de discurso autoconsciente. Recursos incidentes e coincidentes no dramaturgo e no romancista. Feito isso, podemos avançar cronologicamente pelo *breve século XX*.

2.3 PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS EM *HAMLET E EL OTRO*

Tudo que não falseio é invenção.
Erivelto Carvalho

Cerca de trezentos e vinte e cinco anos separam *El Otro* – drama espanhol de Miguel de Unamuno – do celebrado *Hamlet*, de William Shakespeare. Este, um espécime ovacionado da dramaturgia mundial, adaptado, traduzido e estudado por mais de quatro séculos em países das línguas mais diversas. Aquele, ainda não completou cem anos. Não logrou, até aqui, ser oficialmente publicado em algum outro idioma além do castelhano e tampouco constitui a obra de maior fama do escritor basco, que nos legou o renomado *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* (1996).

Primeiro, vale discorrer brevemente sobre o enredo de *O Outro*. A peça começa com relato do personagem Ernesto ao médico Dom Juan. Nome, aliás, emblemático na cultura hispânica, pela referência ao *burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina (figura icônica do carnavalizado barroco espanhol). Ambos conversam a respeito do mistério que se instaurou na família dos Redondo – lar tornado “cárcere”, “cemitério” e “manicômio” (UNAMUNO, 2015, p. 2). A casa abrigaria um homem enlouquecido, o marido de Laura, cunhado de Ernesto. Ocorre que Laura e Damiana (senão todos) também ensandeceriam...

Neste jogo, o personagem central passa a chamar-se de “o Outro”. É tomado por louco e não sabemos se é ele Cosme ou Damião Redondo, gêmeos envolvidos no mistério. De início, Cosme casara-se com Laura, enquanto Damião desposara Damiana (o jogo de duplicidades, neste texto, nunca é em vão). Algo acontece em tempo anterior à peça e um dos irmãos aparece morto: desconhecemos se por assassinato ou suicídio. O gêmeo sobrevivente mata-se na última *jornada*.

Destaque-se que a peça está organizada em três jornadas, sucedidas por um desfecho (“Epílogo”). Damiana termina grávida, sem conhecer qual dos dois irmãos é pai do rebento. Além disso, reproduz a sensação de que há luta em seu seio, como houvera no da mãe dos irmãos Redondo (o leitor brasileiro rememora, inevitavelmente, a Natividade machadiana). A trama encerra-se com discussão entre três personagens coadjuvantes, mas sobreviventes: a Ama, Ernesto e Dom Juan. Estes, mais que agir, refletem, na cena final, sobre os atos passados. Há neles, portanto, certa memória literária do Horácio shakesperiano.

A exegese discursiva, bem como uma certa arquitetura filosófica engendrada tanto nos ensaios como nos exemplares (seja em verso, prosa ou drama) de uma literatura tanatográfica fizeram parte da obra unamuniana desde seus primeiros momentos. Em 1905, o autor já lançava a primeira edição do popularizado (ao menos fora de Espanha, como preferiria Dom Miguel) *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914) e publicava o texto crítico “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*” na revista *La España Moderna*. Nas duas produções do início do século dos *extremos*, vê-se delineado um apego autoral à experiência discursivo-exegética que supera, no pensador, qualquer desejo de argumentar teses ou solidificar opiniões.

A marca filosófica no legado percorrido é também marcante: “o foco de Unamuno não era o de manter uma coerência axional, mas desassossegar-se e repudiar a ordem vigente, buscando o horizonte inalcançável” (CARVALHO; MEDEIROS; SILVA JR, 2014, p. 9).

O apego resolutivo à morte enquanto questão essencial para o sentimento trágico da existência e, conseqüentemente, enquanto problema nodal da filosofia, da religião, da história e da literatura se apresenta abertamente em seu romance mais conhecido, *Névoa* (*Niebla*, 1914), como em *Abel Sánchez*, lançado pouco mais tarde, no ano da Revolução Russa. Vale destacar que, por aquela mesma época, em 1913, publicava *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (*Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*, 1996), obra máxima de tensão entre o racional e o irracional, entre o ser que vive e o ser para o fim último, entre o ser espanhol e o ser mundo.

Dentre todas as obras ora mencionadas do escritor de Salamanca, ofereceremos algum destaque à *Névoa*, por ser narrativa que condensa elementos farsescos na essência da estrutura livresca. Nos moldes de Cervantes, amplamente apropriados e reinventados por Machado de Assis, problematiza, quase duas décadas antes de *O Outro*, justamente a questão da alteridade. A esse respeito, não podemos nos furtar de visitar o trabalho de Iris Zavala, porto-riquenha que se debruça sobre a centralidade do diálogo e do inacabamento na obra unamuniana, à luz da filosofia do russo:

O que o espanhol e o russo têm em comum é, pois, uma confiança no diálogo como comunicação e responsabilidade; a convicção da outridade absoluta da consciência e a convicção não menos vigorosa do sujeito individual como “centro” de incertezas, dúvidas, reformulações e perguntas. Uma formulação dramática, sem dúvida, de formular a morte das certezas definitivas, foram estas certezas a alma, a psique, o autor, Deus. O diálogo representa a forma, o que M. Holquist chama “a ótica filosófica” para lançar a multiplicidade como necessidade cognitiva, contra a falsa unidade equívoca. Para ambos, o ser (o

sujeito) é um projeto, um fazer-se, inclusive e sobretudo com coparticipação, coautoria. O eu – subjetividade – não se concebe como espaço ou lugar autossuficiente e, muito menos, finito (ZAVALA, 1991, p. 13-14, tradução nossa).

Impressionada com a ruptura estrutural que *Névoa* significa na literatura modernista, romance em que “o agente aristotélico e disciplinador desaparece” (*Idem*, p. 12), a pesquisadora destrincha um leque de relações entre a perspectiva bakhtiniana e a escrita do basco – seja esta ensaística ou literária. Da outridade, importa-nos frisar a gênese socrática, tanto quanto a sombra nietzschiana que sedimentam as características comuns dos autores.

A confiança no diálogo, enquanto *ato responsável*, remete à radicalidade da relação se Sócrates com o saber. Conhecimento erigido antes da fala-escuta/pergunta-resposta junto a um ou a alguns outros que da reflexão ensimesmada. Além disso, o indivíduo tomado enquanto “centro de incertezas” é nada mais que expressão moderna da máxima proferida pelo condenado – saber apenas que nada sabe. Evidentemente que a “morte das certezas definitivas” adensa-se com o legado de Nietzsche. Este que, apegado em seus momentos iniciais, a uma interpretação trágica, tanto da filosofia como da arte, coloca-se como anti-Sócrates, muito mais por uma espécie de devoção ao dionisíaco que pelas propriedades de seu método filosófico.

Na primeira metade do século XX, Unamuno e Bakhtin – ambos cristãos, diga-se de passagem, posto que o fato reverbera em seus conceitos e concepções mais disseminadas – descortinam uma tipologia de pensamento que responde à dúvida trágica de Nietzsche pela prática filosófica socrática. Acresça-se a isso a preponderância que ganha a questão da “multiplicidade” no século que abrigou Fernando Pessoa. A esta altura, a “unidade equívoca” é contestada por romancistas inquiridos pelo protagonista no interior da trama, por críticos que flagram, no romance, o gênero seio da polifonia e por escritores que não se contentam em fazer poéticas, mas lançam-se a gerar poetas.

Apesar de pertencerem a gêneros literários distintos, não soa impróprio inferir que o drama protagonizado pelos irmãos Redondo seja tributário dos procedimentos autorais/narrativos extremamente dialógicos e inacabados que se apresentam ao leitor pela biografia contada de Augusto Pérez. Debrucemo-nos sobre o que o conjunto de personagens-autores revelam em *Niebla*.

No esteio do “Ao Leitor”, assinado por Brás Cubas (1992a, p. 513), *Niebla* revela um “Prólogo” ensejado por autor fictício, também personagem da história a ser

narrada. Trata-se de suposto amigo de *Dom Miguel*, chamado Víctor Goti, que conheceu de perto a história do protagonista do romance, Augusto Pérez.

Numa memória que alia personagem e autoria, percebemos que também Unamuno analisa “vida, fim e romance de um ponto de vista inusitado”. Acrescente-se que o autor de Salamanca chega a demonstrar certa despreocupação com o enredo da narrativa, algum desprezo pelo conteúdo romanesco em si, debruçando-se definitivamente sobre o modo de composição literária, ocupado sobretudo em conceber um crítico de sua obra, rebatê-lo num “pós-prólogo” (1989, p. 13), acertar as contas com seu personagem principal nos capítulos finais do livro (XXXI e XXXII) e dedicar ao Augusto defunto uma “Oração fúnebre em lugar de epílogo” (p. 183).

“Como bom fingidor”, o ibérico discute o gênero enquanto o compõe, respondendo e continuando uma tradição que vem de Cervantes. Recorde-se, sobretudo, o Prólogo ao Volume II do *Quixote*, em que o autor anuncia seu personagem “morto e sepultado” (CERVANTES, 2007, p. 40).

Vale explicitar, ainda, que desde o primeiro período discursivo do Prólogo (o de Víctor Goti) está lançada a sina tanotográfica da obra: “Dom Miguel de Unamuno faz questão de que eu escreva o prólogo deste seu livro, onde relata a lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte” (UNAMUNO, 1989, p. 5). Não ocasionalmente, também a primeira fala surgida em “O Outro” problematiza a certeza do fim: “Pois bem, Don Juan: ao senhor, que é médico desta casa e além disso tem algo de alienista, peço que me esclareça o mistério dela (...) Porque aqui há um mistério..., que se respira com o peito oprimido. Isto parece em parte cárcere, em parte cemitério (...)”² (UNAMUNO, 2015, p. 2).

Torna-se evidente que estamos diante de uma atmosfera sepulcral, seja na produção de 1914, seja na posterior. Aspecto que favorece o intento maior deste teatro do *Outro*: discutir o que é a existência. O diálogo entre “Dom Miguel” (autor primário ou secundário, como prefira o leitor) e Augusto, em *Névoa*, ratifica a proposição:

- (...) O que é absolutamente necessário para que um homem possa se matar? – perguntei.
- Que tenha coragem de fazê-lo – respondeu.

² Utilizaremos, ao longo do trabalho, a tradução de *El Otro* intitulada “O Outro” de autoria de Erikelto Carvalho (Brasília, 2015). A tradução, ainda não oficialmente publicada, constitui a primeira *versão* deste drama unamuniano em Língua Portuguesa. O texto foi gentilmente cedido pelo professor-tradutor para a redação desta Tese. Como informado na nota n. 1, preferiu-se apresentar as citações sempre em nossa língua. No entanto, todas as citações de Unamuno são apresentadas no original, em castelhano, ao final do trabalho, na seção de “Anexos”.

- Não – eu disse. – É necessário que esteja vivo!
 – É claro!
 – E você não está vivo!
 – Como não estou vivo? Por acaso morri? – E sem perceber, começou a palpar o próprio corpo.
 – Não, homem, não! – respondi. – Antes eu disse que você não estava nem acordado nem dormindo, e agora digo que não está nem morto nem vivo.
 – Acabe logo com sua explicação, por Deus! E explique-se direito! – pediu, consternado. – Porque as coisas que estou vendo e ouvindo esta tarde são tantas e tamanhas que estou com medo de enlouquecer.
 – Pois bem. A verdade, querido Augusto – disse-lhe, com o mais doce tom de minha voz – é que você não pode se matar porque não está vivo e muito menos morto porque você não existe...
 – Como não existo? – perguntou.
 – Sim, você só existe como um ser de ficção. Você, pobre Augusto, nada mais é que um produto de minha fantasia e das fantasias dos meus leitores que lerem o relato de suas fingidas venturas e desventuras que eu escrevi. Você nada mais é que um personagem de novela, ou de *novela*, ou como quiser chamá-la. E portanto já sabe seu segredo (UNAMUNO, 1989, p. 166).

Estamos diante de um personagem que almeja o suicídio, porém consterna-se quando seu autor-criador o informa de que não cometerá o ato por não ter autonomia para tal – enquanto personagem de novela. Como estranho consolo, Dom Miguel anuncia que o matará na trama. Não se pode deixar de salientar que, na citação, desponta outro tema essencial ao desenvolvimento deste trabalho, como também da tessitura dramática de “O Outro”: aquele que não sabe se existe depara-se com a chegada da loucura. Como adverte brasileiro pensador do hispanismo, “também são temas de Shakespeare e Cervantes, e de seus filhos e bisnetos, bastardos ou não, a morte, a loucura e a vida” (CARVALHO, 2017, p. 251).

Agora pela pena de Unamuno – tal como ocorrera em *Hamlet*, mais decisivamente pela persona de Ofélia, e em *Esaú e Jacó*, a exemplo das alucinações de Flora, a loucura emerge como aparato estrutural da composição literária tanatográfica, face cômico-séria da leitura de mundo expressa nas obras aqui analisadas. Nesta conjuntura, precisamos recordar de Foucault aquilo que todos os quatro exemplares literários agora citados empreendem por seu manejo com a sandice:

Mas ela [a consciência da loucura] se precipitou, sem medida nem conceito, no próprio interior da diferença, no ponto mais acentuado da oposição, no âmago desse conflito onde loucura e não-loucura trocam sua linguagem mais primitiva; e a oposição se torna reversível: nesta ausência de ponto fixo, pode ser que a loucura seja razão, e que a consciência da loucura seja presença secreta, estratégia da própria loucura (...).
 Mas como não existe para a loucura a certeza de estar louca, há aí uma loucura mais geral que todas as outras e que abriga, pela mesma razão que a loucura, a mais obstinada das sabedorias (...).

Sabedoria frágil, porém suprema. Ela pressupõe, exige o eterno desdobramento da consciência da loucura, sua absorção pela loucura e sua nova emergência. Ela se apóia em valores ou, melhor, sobre o valor, desde logo colocado, da razão, mas o abole para logo reencontrá-lo na lucidez irônica e falsamente desesperada dessa abolição. Consciência crítica que finge levar o rigor até o ponto extremo de fazer-se crítica radical de si mesma, e até a arriscar-se no absoluto de um combate duvidoso, mas que ela evita secreta e antecipadamente ao se reconhecer como razão apenas pelo fato de aceitar o risco (FOUCAULT, 1991, p. 184-5).

A literatura (ao menos a que se observa nesta arena) coloca-se sobre a plataforma incerta da razão para aboli-la, para depois reencontrá-la, em movimento inacabado que aponta para uma “lucidez irônica”, a referida “consciência crítica” que conduz à autocrítica radical – autoconsciência dialógica, para falar em termos de teoria estética. Unamuno, é certo, desde *Vida de Dom Quixote e Sancho* até seus dramas derradeiros, cria palcos onde se discute a loucura e a não-loucura. No pensamento do espanhol, isso significa problematizar a essência mesma da condição humana.

Os parágrafos destacados de Foucault, além de célebres pelo novo estatuto que conferem à sandice, orientam a concepção de loucura arrolada neste trabalho. Menos de cem anos depois da publicação de *O nascimento da tragédia*, o francês, pelo viés da psicologia, retoma a polêmica sobre o lugar da razão na episteme ocidental. Enquanto Nietzsche vociferava contra a *ratio* socrática que assassinara o mito e, com ele, o veio trágico dos povos, Foucault exige que se formule uma razão da loucura – “sabedoria frágil” e “suprema” condenada à clausura no mundo depois de Shakespeare. Unamuno, no teatro, retoma, pelo diálogo vivo de personagens inacabadas, o sentimento trágico, enquanto antecipa certa filosofia da loucura como forma de conhecimento humano – a ser densamente burilada pelo professor francês.

Antes de avançarmos em relação à dita peça, é necessário que recorramos a momento final de diálogo apresentado em *Névoa*, entre o autor e seu ser criado, em que este vocifera contra o criador (e mesmo contra todos os seres de *carne e osso*):

– Então é assim, não? É assim... O senhor não quer me deixar viver, não quer que eu seja eu mesmo, que saia da névoa, que viva, viva! Não quer deixar que eu me veja, me ouça, me toque, me sinta, tenha dores, não quer que eu exista. Não quer! Então, hei de morrer como um ser de ficção? Pois bem, meu senhor e criador Dom Miguel, então o senhor também morrerá, também deixará de existir e voltará ao nada de onde saiu... Deus deixará de sonhá-lo! O senhor morrerá, sim, morrerá apesar de não querer! Morrerá o senhor e morrerão todos aqueles que lerem minha história, todos, sem ficar sequer um de sobra! Seres de ficção como eu, iguaizinhos a mim! Morrerão todos! Digo-o eu, Augusto Pérez, um ser fictício como todos, *nivolesco* como vocês. Porque o senhor, meu criador, meu Dom Miguel, não é mais o senhor, não passa de outro ser *nivolesco*, e seres *nivolescos* são seus leitores, da mesma forma que eu, que Augusto Pérez, que sua vítima...

(UNAMUNO, 1989, p. 172).

O sentido máximo de *Niebla* reside justamente neste baralho de pontos de vista, entre narrador, autor (primário e secundário) e personagem principal. O romance (que escapou a Mikhail Bakhtin talvez pela língua em que foi escrito) efetiva a noção de polifonia – a mesma que o crítico russo identificara na prosa de Dostoiévski. Todos os envolvidos no processo romanescos, sejam personagens protagonistas ou coadjuvantes, seres humanos ou animais (o cachorro Orfeu protagoniza o “epílogo” da obra), autor e prologador têm fala garantida no livro. As considerações de Pérez direcionadas ao redator de sua história questionam o papel autoral, o conceito de ficção, o silêncio dos leitores, a agonia de ser morrente. Augusto conclui que existir – no mundo ou no papel – é ser vítima: de uma vida sem liberdade de ser, de uma existência fadada ao morrer.

A imbricada relação entre *Niebla* e “O Outro” manifesta-se, inclusive, na “História de *Névoa*” apresentada pelo próprio Unamuno na reedição do romance feita em 1935. Destaca conversa onírica (narrada na *nivola*) travada com o personagem:

Quando aquele meu Augusto Pérez de vinte e um anos atrás (...) apresentou-se diante de mim em sonho quando eu o acreditava morto e pensando, arrependido, que devia ressuscitá-lo, perguntou-me se eu achava possível ressuscitar Dom Quixote, e quando lhe respondi: “Impossível!”, disse: “Pois estamos no mesmo caso todos nós, os demais seres de ficção”, e quando lhe respondi: “E se eu voltar a sonhá-lo?”, falou: “não se sonha duas vezes o mesmo sonho. Esse que você voltar a sonhar e pensar que sou eu, será outro”. Outro? Como me perseguiu e me persegue esse outro! Basta ver minha tragédia *O outro*” (UNAMUNO, 1989, p. 15-16).

O trecho apresentado delinea uma relação latente entre “O sepulcro de Dom Quixote”, *Névoa* e *O Outro*. As três publicações marcam a *perseguição*, na obra do escritor, do outro – acometido pela morte – naquele que permanece vivo, porém distante da convicção de ser que existe.

O drama da existência apresenta-se enquanto questionamento veemente no ensaio de 1906, posteriormente (em 1914) incorporado em *Vida de Dom Quixote e Sancho*:

E quanto à hoje, todos esses miseráveis estão muito satisfeitos porque hoje existem, e com existir lhes basta. A existência, a pura e nua existência, preenche toda sua alma. Não sentem que haja mais que existir. Mas, existem? Existem de verdade? Eu creio que não; pois se existissem, se existissem de verdade, sofreriam por existir e não se contentariam com isso. Se existissem real e verdadeiramente no tempo e no espaço, sofreriam por não ser no eterno e no infinito. E este sofrimento, esta paixão, que não é outra

coisa que a paixão de Deus em nós, Deus, que em nós sofre por sentir-se preso em nossa finitude e nossa temporalidade, este divino sofrimento os faria romper com todas essas covardes correntes lógicas com as quais tratam de prender suas covardes lembranças às suas covardes esperanças, a ilusão de seu passado à ilusão de seu porvir (UNAMUNO, 2013, p. 262).

No texto em questão, o autor toma por “miseráveis” os “estúpidos bacharéis, padres e barbeiros de hoje” (*Idem*, p. 262), em alusão clara aos formadores de opinião da época do *escrutínio* à biblioteca de Quixote, como de todas as épocas, que se põem a indagar a qualidade ou mesmo a finalidade das ações alheias sem ocupar-se nunca em agirem também. Esses mesmos estão satisfeitos com sua “pura e nua existência”. Unamuno pergunta – a si e a seu “bom amigo” interlocutor – se tais figuras realmente existem. E responde negativamente à própria indagação. Os “miseráveis” não se dão conta de sua finitude – destino vivo inescapável – e por isso mesmo perpetuam “covardes correntes lógicas” que limitam o porvir à mesma miséria de seu passado.

Diferentemente dos bacharéis, barbeiros e curas dos séculos XVII e XX, Augusto Pérez e o Outro recusam-se a aceitar a existência banal, nimamente teleológica, proposta pelo século do *mal-estar* coletivo e do esvaziamento individual. Nesse sentido, *Névoa* e *O Outro*, pelas figuras de seus personagens protagonistas, procuram no outro discursivo (seja este o irmão, a mulher, a criada, o cão companheiro ou mesmo o autor da obra) uma experiência de alteridade que lhes permita compreender o sentido da existência de si mesmos. Atrelando razão à autoritarismo e loucura à liberdade, os dois personagens buscam – muito no esteio de Hamlet e Ofélia – empreender a “santa cruzada de ir resgatar o sepulcro do Cavaleiro da Loucura do poder dos fidalgos da Razão” (*Idem*, p. 263). A metáfora é de Unamuno nas duas primeiras décadas dos anos 1900, no entanto, bem serviria à tese foucaultiana lançada nos anos 1960 a respeito da desfaçatez.

A problematização da *outridade* – também marcante na *Estética da criação verbal*, de Bakhtin – inquiri autor, personagem e leitores sobre a convivência da ficcionalidade com a atualidade viva. O espanhol complementa, ainda em “História de névoa”: “mas o outro mundo e a outra vida estão dentro deste mundo e desta vida” (1989, p. 15-16). Augusto Pérez não ressuscita por obra de seu autor, pois este considera, carnalizadamente, que a biografia do indivíduo já contém o outro mundo e a outra vida. Portanto: sua biografia é, simultaneamente, tanatografia.

Inferência similar desponta da peça teatral dos anos 1920. Conforme Erivelto Carvalho (2017), pode-se pensar nessa peça, toda ela, como uma experiência catabática

– nos moldes da teorização de Eudoro de Sousa. A afirmação merece destaque, pois, assim sendo, Unamuno aciona, com suas “três jornadas e um epílogo”, toda uma vasta tradição tanatodiscursiva, que começa com Homero, avança pela tragédia grega, reinventa-se nos diálogos luciânicos e reacende-se nos autos de Gil Vicente – decisivos para o diálogo com o submundo que a literatura ibero-brasileira assumirá na modernidade. Importa perseguir definição mais depurada do termo *catábase*. Recorremos àquela apresentada por ensaístas brasileiros de nossos dias:

Toda *Catábase* descreve a transcensão da comum experiência humana, quando do limite de um mundo se vê o limiar de outro. Não se trata de descida aos infernos, no sentido comum, na medida em que Eudoro entende que “o inferno não é lugar a que eu desça, mas lugar em que estando, não quero estar; lugar de onde quero sair (...) é não haver lugar, é sentimento de não havê-lo onde estou, quando sou outro que não era. Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia, em lugar que o não é, por sê-lo de todos e de ninguém. (...) É nome de uma situação liminar: eu já não sou o que fui, mas ainda não sou o que serei” (CARVALHO; DE CARVALHO, 2016, p. 118).

Disso, infere-se que Augusto Pérez, em *Névoa*, experimenta uma *catábase* quando, inconsolado com a vida em que *não quer estar*, decide visitar Dom Miguel em seu gabinete. Ali, passa por uma “transcensão” ao descobrir ser tão somente obra de ficção, criado pelo outro. Percebe-se no inferno de ser “obrigado a viver a vida alheia”, sem autonomia para decidir se prefere, ou não, permanecer vivo.

Não muito diverso é o que se passa em *O Outro*. No momento em que um dos gêmeos convida o cunhado a visitar o morto, revela-se o epicentro do drama catabático: “Não há bem que o valha! Porque você vai vir comigo, agora mesmo, à adega, para que te mostre o cadáver do outro, do que morreu aqui!” (UNAMUNO, 2015, p. 9). O cunhado (vivente ou não – já não há certeza de que alguém esteja vivo na tragédia) é convidado a participar da visão infernal. Ocorre que a experiência entre-mundos, segundo Sousa e seus intérpretes, requer uma disposição à superação – que só o gêmeo parece deter em todo aquele conjunto de indivíduos alheados do *mistério* da existência:

O estranhamento de sua atual condição é um indício da possibilidade de superação. (...) O ritual de iniciação na excedência (a *Catábase*) não se realiza no mundo por homem que insista em sê-lo (no sentido de coisas). Saído do inferno, o homem da excedência acede outros mundos cujos limites se dispõem a transpor até chegar ao último, que já mundo não é. Cada mundo é um inferno e cada homem de cada inferno é um ser diabólico, separado do seu ser primordial (CARVALHO; DE CARVALHO, 2016, p. 117; 119).

O Outro é um estranho de sua própria condição. Por isso mesmo, deseja e realiza a excedência a que os outros personagens parecem se recusar – à exceção da Ama, figura que, igualmente, dispõe-se a ultrapassar os limites do mistério. Por isso mesmo, o gêmeo e a senhora são os mais predispostos, na trama, ao discurso irônico – de quem desdenha porque conhece o inferno – deste mundo e do outro. (Não se censure o leitor se a esta altura lhe vier lembrança da acidez de um Brás Cubas: a propriedade sepulcral e a potência irônica são, de fato, bastante similares com o que se está descortinando na obra de Unamuno).

É precisamente esse discurso irônico, menos cômico que existencialista, que permeia as falas do Outro e da sábia ama que o acompanha:

AMA
(...) Perdoei os dois...

OUTRO
Mãe do céu! Mas, e estes, já sabem?

ERNESTO (*ao Outro*)
Agora começa aqui outra vida.

OUTRO
Outra morte, quer dizer.

ERNESTO
É preciso iluminar, limpar esta casa... Luz! Luz!

OUTRO
Luz? Luz para quê?

ERNESTO
Para que vocês se vejam, para que nos vejamos todos nós.

AMA
É melhor não se ver.
(UNAMUNO, 2015, p.12).

Ambos pertencem a uma tipologia especial de personagens cujas falas são quase sempre desconcertantes – seja pelo cotejo com a ingenuidade ou com a nulidade dos demais envolvidos na cena, seja pelo desarme que empreendem dos temas mais sérios e velados da história humana. Em certa medida, a dupla faz lembrar Hamlet e Horácio ou Quincas Borba e Brás Cubas ou, ainda, Fernando Pessoa e Ricardo Reis (no romance de Saramago, como veremos adiante).

Vida e morte igualam-se na fala do irmão Redondo. A Ama sugere que é “melhor não ver”: a luz torna-se apenas artifício revelador dos “vícios, defeitos e ridículos de cada um”, para ficar outra vez com palavras de Foucault. Melhor porque a

catábase requer uma disposição existencial, um para-além da insistência em ser homem “no sentido das coisas”. Ernesto e Laura já não veem. Possivelmente, por esta cegueira dos outros, compita ao Outro matar-se.

O drama unamuniano apresenta-nos a dificuldade dos demais personagens (Ernesto, Laura, Damiana...) de contar o que só poderia ser narrado pelo Outro. A singularidade narrativa se dá porque apenas o irmão sobrevivente pode contar o que experimentou: a luta desde o ventre materno e a discussão final que culminaria no extermínio de um deles. A história, contudo, alicerça-se num mito reconhecido por toda a tradição judaico-cristã: a disputa entre os irmãos Caim e Abel. Peleja, aliás, também perpetuada (criativamente) por Machado de Assis em *Esau e Jacó*. Aqui, seguramente reside, mesmo que de maneira tênue, uma memória da antiga tragédia ática, fundada na noção do mito divino socialmente estruturante.

É tempo de indicar os aspectos teóricos, pensamentais e literários que unem as duas peças estudadas nesta seção – a do espanhol e a do bardo. Começamos por um elemento compositivo comum a ambas: a relevância assumida pela *narração* dentro do teatro. Acompanhe-se formulação crítica de Vigotski sobre *Hamlet*:

Toda a peça *Hamlet* está saturada de *narrações sobre acontecimentos*, tudo o que há de essencial nela ocorre fora do palco, com exceção da catástrofe (...): assim, é pela narração que tomamos conhecimento do assassinato do pai de Hamlet e do casamento de sua mãe com o assassino, do duelo entre o pai de Hamlet e Fortimbras, da aparição da sombra do pai de Hamlet (duas vezes), de todas as intrigas políticas, dos empreendimentos de Fortimbras, do amor de Hamlet por Ofélia (...) da morte de Ofélia, inclusive do estado de ânimo de Hamlet: tudo isso acontece fora do palco. A obra inteira parece apoiada nas *palavras*, em narrações que, ao que tudo indica, contradizem a própria natureza da tragédia como representação dramática em que tudo deve ser reproduzido diretamente diante do espectador, no palco (VIGOTSKI, 1999, p. 13-14).

O pensador russo detecta algo estruturante: a dependência da narrativa, a estreita relação que estabelece com o *contar*, mesmo no gênero teatral, em que o público espera pelo *representar*. A análise de Vigotski ganha prestígio quando se constata que, de fato, até o principal homicídio da trama não é apresentado em cena, mas narrado pelos personagens sobreviventes. Sabemos que o rei é assassinado porque o príncipe nos revela o fato por palavras. Tomamos ciência da existência de um homicida no palácio real, pois a própria vítima, na condição de fantasma, volta para delatar o irmão.

Para ficar apenas com os incidentes mortuários, não assistimos, sequer, o ambíguo afogamento da doce Ofélia. Note-se que a personagem faz-se relevante não

somente por ser a correspondente amorosa do protagonista, mas por ser, na situação caótica instaurada, a única que assume de forma carnavalizada e autêntica a face da loucura. Seu infortúnio, porém, só nos chega pela palavra de terceiros – princípio grego de mostrar indiretamente as situações mais violentas:

RAINHA

Uma desgraça corre atrás de outra
Com tanta pressa: a tua irmã está morta,
Laertes; afogou-se.

LAERTES:

Como? Aonde?

RAINHA

Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
E espelha as flores cor de cinza na água,
Ali, com suas líricas grinaldas
De urtigas, margaridas e rainúnculos,
E as longas flores de purpúrea cor
A que os pastores dão um nome obscuro
E as virgens chamam “dedos de defunto”,
Subindo aos galhos para pendurar
Essas coroas vegetais nos ramos,
Pérfido, um galho se partiu de súbito,
Fazendo-a despencar-se e às suas flores
Dentro do riacho. Suas longas vestes
Se abriram, flutuando sobre as águas;
Como sereia assim ficou, cantando
Velhas canções, apenas uns segundos,
Inconsciente da própria desventura,
Ou como ser nascido e acostumado
Nesse elemento. Mas durou bem pouco
Até que as suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo.

LAERTES

Ai, afogou-se?

RAINHA

Afogou-se, afogou-se
(SHAKESPEARE, 2006, p. 513).

Ornada com flores e grinaldas, vestes flutuando e corpo submergindo até o lodo, o afogamento apoteótico de Ofélia vem a público, contrastivamente, pela narração da Rainha, não pela visão de sua consumação em cena. Isso, contudo, não reduz o impacto ocasionado pelo trespassse: proporciona o choque em Laertes, como provocará desespero no príncipe quando do último ato. O caráter dramático não se perde em função da efetividade narratológica alcançada pelo discurso de Gertrudes. A variedade de imagens que suscita, a densidade expressiva que alcança, a propriedade com que adjetiva e

encadeia os fatos (para além da simples descrição) fazem desta estratégia empreendida pelo autor teatral um passo singular em relação à ascensão do romance.

A peculiaridade narrativa é decisiva para que se detecte, já no drama shakespeariano, a prosificação do mundo em voga a partir dos idos de Gutemberg. Esse tipo de construção nos permite entender que o bardo se situa no mesmo patamar de um Rabelais ou de um Cervantes no contributo que oferece à disseminação dos gêneros prosaicos. Tanto assim, que tomamos *Hamlet* como pilar pensamental para a análise de três obras do século XX – sendo duas delas exemplares do romance. Tal escolha intensifica o poderio prosaico dialógico do legado do bardo inglês, amplamente respondido, em séculos e gêneros literários variados.

O mesmo artifício é empregado por Unamuno no texto de 1926. Acompanhe-se trecho em que se revela, discursivamente, a presença de um defunto entre os viventes:

OUTRO

Num instante, fui retomando a consciência, ressuscitei; mas, sentado aí onde você está, e aqui, onde estou, estava meu cadáver... aqui..., aqui está! Eu sou o cadáver, eu sou o morto! Aqui estava, pálido! (Tampa os olhos). Ainda me vejo! Para mim tudo é espelho! Ainda me vejo! Aqui estava, pálido, olhando-me com seus olhos mortos, olhos de eternidade, com seus olhos em que ficou, como se ficasse em tábua trágica, a cena da minha morte... E para sempre..., para sempre...

ERNESTO

Mas descansa, homem! Descansa!

OUTRO

Ah, não, já não poderei descansar nunca..., nunca..., nem morto... Peguei-o e – como pesava!, como pesa! – o desci até ali, a uma adega, e aí o tranquei e aí o tenho trancado...

ERNESTO

Bem...

OUTRO

Não há bem que o valha! Porque você vai vir comigo, agora mesmo, à adega, para que te mostre o cadáver do outro, do que morreu aqui!... Ali embaixo está, no escuro, morrendo no escuro...

ERNESTO

Mas, Cosme!

OUTRO

Venha, homem, venha e não temas o morto; venha... Eu irei à frente e você por trás, e se tiver uma arma, apontando-a em minha direção...

ERNESTO

Não diga essas coisas.

OUTRO

Dizer? Bah, dizer... Terrível é fazer... fazer... Venha ver o outro morto... Eu na frente...
(Vão e a cena fica deserta. Logo chamam à porta. A voz de LAURA de fora.)
 (UNAMUNO, 2015, p. 8-9).

A cena marca o relato da morte do *Outro* – seja ele Cosme ou Damião. Fato máximo desse drama que se desdobra em mistério. Não se encena, porém, o momento do fim. Isso nos é contado pelo sobrevivente. Neste ponto, ainda, revela-se haver um cadáver na adega. Entretanto, só se sabe que o cunhado viu o defunto em virtude do estupor que demonstra e, novamente, pelo que se narra.

Repare-se que a rubrica, situada depois da fala do Outro, indica que os dois se encaminham para o local a fim de verem o fêretro. Contudo, o público/leitor não perfaz tal itinerário. É diretamente lançado ao fato seguinte: batem à porta. Vamos ao palco:

LAURA
 Cosme! Abra, não nos tranque assim! Abra!

OUTRO
(Entrando seguido de Ernesto, que chega horrorizado.)
 Lá vou eu! Lá vou eu! Abra, Ernesto!

ERNESTO
 Lá vamos nós!
(Ernesto, sem perder de vista o Outro, abre a porta.)

(...)

ERNESTO
(A LAURA, indicando o outro com a chave.)
 Aí te deixo com ele, com teu marido, pois tenho que falar com a ama.
(Dirigindo-se a esta a parte.). Que mistério há nesta casa?

AMA
 Em todas...

ERNESTO
 Mas, e um cadáver que se amontoa aí na adega às escuras e que, pelo que se sabe, parece ser o do próprio Cosme?

AMA
 Meu pobre filho!

ERNESTO
 De quem é?

AMA
 Vamos, contagiou-se, como sua mulher, de sua loucura...

ERNESTO
 Mas, se o vi, o vi com estes olhos que a terra há de comer... Ele me mostrou o mesmo à luz de um fósforo, e desviando a cara... Aqui há um mistério
 (UNAMUNO, 2015, p. 9-10).

Os atos correm imediatamente após aquela rubrica que indicava a ida de Ernesto e do Outro ao local de depósito do defunto. Mesmo não tendo acompanhado os dois diante do falecido, o espectador/leitor crê que o cunhado testemunha a presença do cadáver, por dois índices. Primeiramente, pelo horror estampado na face do homem – “(...) seguido de Ernesto, que chega horrorizado”, diz a rubrica. Depois, pelo sujeito revelar à Ama ter visto (“Com estes olhos que a terra há de comer”) um corpo que mofa na adega. Uma vez mais, como na obra inglesa, a narrativa é crucial para que se conheça um fato decisivo ocorrido anteriormente ao flagrado pela peça, além de alguns acontecimentos-chave que acontecem durante a trama.

Estabelecendo comparativo, pode-se avaliar que o assassinato pré-drama é essencial para *Hamlet* (em que o Rei aparece como fantasma no início da obra e a desencadeia), bem como para *O Outro* (o trespasse de um dos gêmeos é anterior ao que se encena e constitui a essência do *Mistério*). Além disso, assim como a morte de Ofélia nos chega pela narrativa da Rainha, na peça do século XX, apenas se confia na existência de um cadáver na casa pelo contar dos personagens que o viram:

(...) Há verdadeira ação em *O outro*? Na realidade, os acontecimentos decisivos já aconteceram quando se abre a cortina; e, um a um, são trazidos a nosso conhecimento por meio de relatos interrompidos a cargo de uns ou outros personagens. Sem nenhum esforço por teatralizar, Unamuno parece limitar-se a mostrar-nos a reconstrução de uma ação que, no fundamental, não avança decisivamente até o terceiro ato (SINISTERRA, 1964, p. 31, tradução nossa).

As críticas de Vigotski e Sinisterra apresentam elementos que as unem: a) o feitiço narrativo que assumem, apesar de serem obras teatrais; b) o espectro de um morto rondando a trama; c) um suicídio resultante de inquietação existencial; e, finalmente, d) o desencadeamento da loucura (ou de seu fingimento) em personagens principais.

O primeiro ponto indica que estamos diante de dramas narrados. À primeira vista, isso pode sugerir um certo esvaziamento axional nas peças. Entretanto, se cotejado o protagonismo que a palavra assume, em ambos percebemos tratarem-se de espécimes teatrais que exploram, ao máximo, o caráter ativo e inacabado do discurso. Ambas revelam uma tipologia cênico-dramatúrgica em que o contar transforma-se em ação passível de ser *experimentada* no palco. Esta propriedade, que faz do contar ação, deixa-nos absolutamente à vontade para estabelecer vínculos entre as duas peças e os dois romances aqui acionados. Estes últimos constituem exemplares da presença de

narradores que se recusam a assumir a condição de coadjuvantes nos capítulos que contam.

A presença desta figura, no teatro, que *narra* fatos vivenciados em outro tempo (que não o do palco) remete à tradição trágica helenista, retomada por Shakespeare no século XVII, mesmo após a introdução da ação em cena ao longo da Idade Média com o drama mambembe. Em última instância, o que Hamlet faz é narrar uma tragédia e buscar, para ela, um desfecho possível. Consiste nisso o que chamamos de drama autoconsciente, no esteio das preconizações de Marta de Senna (1998) para o romance, que aqui dilatamos.

Ao adentrar a problemática do narrar, faz-se premente acionar as ponderações de Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “O narrador”:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (...). O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros (BENJAMIN, 1987, p. 198-201).

Permitimo-nos dizer que há dois grandes narradores em cena nas peças em questão: Hamlet e o Outro. Eles movimentam a trama pelo que presenciaram, viram, ouviram, experimentaram. O assassinato do rei por seu irmão, com rápido desposo da rainha viúva, constitui a principal *história* contada pelo príncipe. Tal narrativa participa de uma tradição popular tão reconhecida por aquela cultura que chega a ser motivo de peça teatral (dentro da peça). O jovem impõe, aos personagens e aos espectadores, a assistência cênica do evento, contracenado por um grupo de artistas em visita à corte.

Além disso, os dois textos resguardam, em seus desfechos, algumas figuras responsáveis por narrar aos vivos o que se passou entre os defuntos. Horácio deve contar o ocorrido no reino da Dinamarca. A Ama, Don Juan e Ernesto dialogam, no Epílogo, a fim de desnudar uma solução para o caso apresentado. Como não há solução, contentam-se em rememorar-lo. Pode-se dizer, portanto, que *Hamlet* e *O Outro* conservam um personagem-narrador principal que movimenta o drama contado, além de algumas figuras sobreviventes que, depois de experimentarem o ocorrido, deparam-se com o único ato possível diante da consumação do fim trágico: contar.

Cabe observar mais atentamente o epílogo ensejado por Unamuno:

AMA

Pois bem, Don Juan: o senhor que é perspicaz, recolha todas as lembranças que guarde do morto, recolha as lembranças que os outros guardem dele, estude-os, repasse-os, coteje-os e chegará a... sua solução.

DON JUAN

Minha solução! Mas não é a minha a que busco, senão a de todos.

ERNESTO

E eu também!

DON JUAN

Vamos imaginar que o caso se fizesse público... Procuo a solução pública!

ERNESTO

Essa, a solução pública!

(UNAMUNO, 2015, p. 41-42).

Perceba-se que, embora o ato de narrar não busque uma *resolução*, ele confere dimensão pública a algo experimentado pessoalmente ou por um grupo particular. A solução requerida por Don Juan e Ernesto passa pela coletivização dos fatos ocorridos no âmbito restrito da casa. Esse procedimento de tornar público e geral um caso particular é uma das potências do narrar e um modo singular de coletivizar experiências.

Os atentos leitores do terceiro milênio são capazes de verificar que alguns raros, mas grandes autores da literatura mundial do século XX e deste, conseguem, ainda, sintetizar o tradicional *narrador* de experiências, explorado por Benjamin. Exemplos disso seriam Miguel de Unamuno e José Saramago. Assim, o *Outro* consistiria em um personagem teatral cuja ação assenta-se na necessidade de narrar o inenarrável da excedência da morte, do devaneio e da experiência trágica no continente que desencadeara e espalhou pelo mundo as trincheiras, a economia bélica, a ética capitalista e a banalização dos corpos – feitos cadáveres.

Vale destacar que não estamos menosprezando as teorias que estabelecem, desde Aristóteles, categorias próprias do gênero teatral. A tipicidade do gênero revela, por suposto, a ausência de um *narrador* nos moldes daquele verificável na épica e no romance (bem como em seus desdobramentos mais enxutos, como contos e crônicas). Contudo, a escassez de ações tradicionais, que suscitam horror/espanto ou provocam a catarse, além do relevo alcançado pelos fatos narrados tanto em *Hamlet* como em *O Outro*, levam-nos a concluir que constituem dramas-narrativos. Em síntese, são peças de veio narratológico por duas razões: a) movimentam-se antes por aquilo que os personagens contam que por aquilo que os mesmos fazem (no sentido da ação dramática tradicional); b) apresentam um personagem principal detentor de características típicas

dos *narradores de experiências*. Personagens que, depois de mortos, transferem a necessidade de narrar a coadjuvantes sobreviventes.

Ocorre que, mesmo morto na Espanha, Benjamin não leu, ou pelo menos não escreveu sobre o teatro de Unamuno. Lega, porém, página e meia sobre *Hamlet*, em seu *Origem do drama trágico alemão* (2011) e a ele recorreremos para pensar as peças que estamos nomeando por dramas-narrativos:

O mistério da sua personagem [Hamlet] está contido na travessia, lúdica, mas por isso mesmo equilibrada, por todas as estações deste espaço intencional, do mesmo modo que o mistério do seu destino está contido numa ação totalmente em sintonia com o seu olhar. Só Hamlet é, para o drama trágico, espectador por graça divina (...). Só numa vida de príncipe como esta a melancolia se resolve, encontrando-se consigo mesma. O resto é silêncio, pois tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria (BENJAMIN, 2011, p. 165-166).

O pensamento é tão sofisticado que, apesar das poucas linhas, requer de nós uma exegese acurada. Benjamin assume que o destino do príncipe “está contido numa ação”. Nisto já nos deslocamos da tragédia clássica, em que o fado ficava a cargo das divindades (do mito), não dos atos humanos. Tal ação sintoniza com o olhar do personagem. A elucidação da simetria vem a seguir: o Príncipe, delirante, é um espectador. Espectador é aquele que observa, daí a preponderância de seu olhar. Sua grande ação é assistir. Observa a desgraça da corte, a presença do fantasma, a peça encenada dentro do drama, o desconcerto do rei, a tumba de Ofélia sendo cavada, para agir (trágica/epicamente) apenas no último ato, quando se lança contra Laertes. No entanto, sua observação está também em sintonia com sua palavra – daí a consonância entre olhar e agir deflagrada pelo autor alemão.

O que o herdeiro faz, ao longo de toda a peça, até se lançar à tumba de Ofélia, é tagarelar: seja em monólogos, seja em diálogos com os mais diversos personagens. Nestes espaços de fala, conta o falecimento do pai e o casamento precoce da rainha. Relata aos guardas a palavra do espectro, rememora sua infância com o bobo Yorick e revela, ao público e a si mesmo, exaustivamente a sua missão de vingança. Encargo que, aliás, não quer cumprir, como herói moderno descrente no destino.

Em suma, a peça condensa a experiência melancólica de alguém que viveu pela palavra, assombrado pelo silêncio imperativo da morte – ou pelo mutismo resultante da esterilidade de experiências, para pensar em termos benjaminianos. A ruína está no que

não foi vivido: o leitor/público não viveu ou viu em cena o crime contra Hamlet pai ou o suicídio de Ofélia.

Tampouco observamos, na peça de Unamuno, o choque entre Cosme e Damião que implicaria no trespasse de um deles. Não acessamos o encontro primeiro entre os gêmeos e as *fúrias*, Laura e Damiana, como também não nos deparamos, no palco, com a gestação sôfrega da mãe dos irmãos Redondo. Tudo nos chega somente pela palavra. Palavra de quem experimentou os fatos em momentos anteriores aos flagrados pelas passagens encenadas.

Por isso, insistimos: *Hamlet* e *O Outro* são dramas trágicos. Isso concluiria com facilidade o leitor mais desatento de Benjamin. Mas são, sobretudo, por apresentarem cenas narradas por personagens que não se conformam às amarras do teatro, tanto quanto não se conformaram aos limites da vida.

Não se perca de vista que tratamos de obras tanatográficas e a morte não deixa de ser imperativa nas duas. Tendo dedicado páginas suficientes a um aspecto formal do texto teatral – seu andamento – cumpre avançar em relação à sua essência ética: a tragédia da existência, vida em desassossego. As falas dos personagens desenvolvidos por Unamuno constituem, em si mesmas, breves tratados sobre o existir humano, ou, melhor dito, sobre sua impossibilidade se as condições para a vida são insuficientes. Sempre atrelando o morrer à loucura, via processo que aqui nomeamos por *loucura tanatográfica*, parece-nos inevitável tratar dos dois aspectos conjuntamente, já que, em *El Otro*, não se dissociam:

OUTRO

As pessoas temem tanto ficar a sós com alguém a quem tem por louco, sempre perigoso, assim como temem entrar à noite e sozinhas num cemitério. Um louco, creem, é como um morto. E têm razão, porque um louco carrega dentro de si um morto... (UNAMUNO, 2015, p. 6-7).

Com o intelectualismo típico de Unamuno, a sentença do personagem deflagra a relação estabelecida no ocidente entre morte e loucura. A sentença “um louco, creem, é como um morto” engendra problematização em certo sentido similar àquela empreendida por Michel Foucault. A esse respeito, voltemos à *História da loucura*:

Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. (...) E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a

morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência. O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa ironia contínua; o medo é desarmado por antecipação, tornado irrisório ao atribuir-se-lhe uma forma cotidiana e dominada, renovado a cada momento no espetáculo da vida, disseminado nos vícios, defeitos e ridículos de cada um. A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já era tudo, dado que a própria vida não passava de simples fátuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte. Mas é também sua presença vencida, esquivada nesses signos cotidianos que, anunciando que ela já reina, indicam que sua presa será bem pobre. (...) Mas o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma (FOUCAULT, 1991, p. 16).

O filósofo francês acrescenta noções importantes para se pensar o enlace inevitável entre trespasse e sandice. Ao final do século XV, a cultura ocidental compreenderia que, sendo imperativo o fim, diante do absurdo da existência, o único desarme cabível é o riso. Nisso, nada há de muito diverso daquilo que explanou Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O que nos interessa sobremaneira é que, por analisar especificamente a desrazão, Foucault oferece-nos uma visão diferenciada sobre o processo que se dá a partir da Renascença: loucura e trespasse passam a habitar o mesmo espaço temerário e risível do mistério. No mapa longo da tanatografia as duas facetas caminham de mãos dadas, voam de trapézio em trapézio, geradoras de ideias fixas e memórias póstumas.

É isso que se diz em *O Outro*. A figura central representa, antes de mais nada, um contemplador desdenhoso “deste nada que é a própria existência”. Poucas construções alcançam o grau de sofisticação e assertividade visualizado nesta passagem de Foucault: “a cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte”. Em dois períodos curtos, condensa a lógica da existência que está, indubitavelmente, posta no drama unamuniano pela trajetória do Outro. O ser humano corpóreo será reduzido a um crânio, resistente à putrefação, e o indivíduo preceptor deste fado tanatográfico esvazia-se como quem já se vê em condição mortuária, num *Hades luciânico* ou num *Undiscovered Country* (de Hamlet ou de Brás Cubas).

Neste ponto, queremos frisar que a cosmovisão carnavalesca não se restringe e tampouco sobrevive no literário apenas pela presença do riso aberto, da festa pública e da *des-hierarquização*. Somente no sentido *latu* é que se pode considerar a peça do século XX como obra *carnavalizada*, apesar da melancolia e da intensidade trágica que comporta. A esse respeito, convém retomar a compreensão de Bakhtin:

(...) [a forma carnalizada] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 2008, p. 30).

Expandida a percepção da forma artística (e vital), compreende-se como o teatro de Unamuno possibilita a libertação de pontos de vista correntes, de convenções habituais e mesmo da ordem da *razão*. Realiza-o, na figura do Outro, problematizando a loucura, indissociavelmente vinculada à fatuidade do morrer. No seio do século XX, quando as guerras e os *ismos* personificam o *mal* e o *banalizam* (ARENDDT, 2008), a literatura configura personagens que, pela ironia incrustrada na genealogia da tanatodiscursividade, relativizam as verdades coletivas em perspectiva transformadora. E *transformar* assente como verbo essencial à ideia e à prática do carnaval – transcensão coletiva.

Seja pela forma (andamento da trama), seja pelo tema (enlouquecimento e trespasse), as duas peças aproximam-se e sustentam uma tradição dialogal em que mortos e loucos conversam e convergem para a reabilitação, no século XX, da *poesia*. Aqui, o termo refere-se ao sentido grego de *póiesis*, oriunda, por sua vez, do verbo *poiein*: “essência do *agir*” criativo (CASTRO, 2004, p. 55). Na tanatografia, desponta como tema central, pela boca de defuntos ou morrentes, o problema da ação: “são os mortos que não deixam em paz os vivos” (UNAMUNO, 2015, p. 38) porque os defuntos sinalizam que “morte e vida é tudo um” (SARAMAGO, 2010, p. 284).

Chegados a meados da *era dos extremos* (HOBSBAWM, 2008), já é tempo de conduzir a discussão em direção ao romance de José Saramago. O remate, para concluir uma pequena era de desassossegos, deslinda-se pela relação ibero-brasileira: Aires tratando da abolição da liberdade; *O Outro* imerso nas contradições de um entre-guerras, até que se chegue ao ano de 1935 – ano da morte de Fernando Pessoa.

A fatura literária dos extremos coube, então, ao autor de *Jangada de Pedra*, que estiliza o passado para compor suas próprias memórias do futuro. Até aqui, parece suficiente que o leitor tenha percebido os índices estruturantes e temáticos enformadores de um *logos* da des-razão, que reelabora a compreensão acerca do fim e, espantosamente, revitaliza a existência humana. E tudo tinha de ser porque teve muita força: adentremos, pois, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*.

2.4 MORTOS QUE FALAM NA PROSA DE SARAMAGO: de Shakespeare às pessoas de Pessoa

*Cansados não da obra,
Mas porque a hora é a hora dos cansaços*
Ricardo Reis.

O ano da morte de Ricardo Reis e Hamlet são obras que, apesar da discrepância de gênero, espaço, tempo e autoria, alicerçam-se a partir de um mesmo elemento imagético-discursivo nodal: a presença e a palavra de um defunto fantasma. No romance, o espectro é ninguém menos que o “supra-Camões” (PESSOA, 1980, p. 22). Um retornado a deambular por nove meses com seu heterônimo, agora corporificado no livro do *supra-Pessoa*, José Saramago.

No drama seiscentista, o rei assassinado erige das “chamas sulfurosas” (SHAKESPEARE, 2006, p. 414) para requerer de seu filho – herdeiro de fortuna e de nome – a vingança por seu assassinato. Fantasmagorias despontam como propulsores das tramas e, incontestavelmente, mudam o curso da vida (pensamentos, palavras e atos) de seus pares, Ricardo Reis e Príncipe. Em última instância, pode-se depreender que os dois defuntos falantes interferem de maneira tão incisiva na jornada de seus interlocutores *vivos* a ponto de conduzi-los, também, ao trespasse.

No âmbito shakespeariano, assistimos a uma espécie de individualização da tragédia, em que um único indivíduo sente-se impelido, ou mesmo condenado, a solucionar uma situação de repercussão coletiva. A grande angústia do herdeiro usurpado situa-se na condição solitária de ter de ser ele a praticar o gesto que permita à Dinamarca deixar de ser uma prisão. Possivelmente, a maior discrepância entre esse drama e aqueles referentes à Grécia antiga é justamente a ênfase em um protagonista moderno que tergiversa, titubeia e, enfim, recusa a condição de herói que precisa agir para mudar o curso da história. Certo diálogo entre falsos amigos é emblemática deste *ágon* atualizado:

HAMLET
A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ
Então o mundo também é.

HAMLET
Uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a Dinamarca uma das piores.

ROSENCRANTZ

Não julgamos assim, senhor.

HAMLET

Ora, não será assim para vocês; pois não existe nada de bom ou de mau que não seja assim pelo nosso pensamento. Para mim, é uma prisão.

ROSENCRANTZ

Ora, então é sua ambição que a faz assim; é estreita demais para o seu espírito.

HAMLET

Oh Deus, eu poderia viver preso numa casca de noz e me sentir um rei de espaços infinitos, se não fossem os maus sonhos que tenho.

GUILDENSTERN

Tais sonhos são decerto ambições, pois a própria essência do ambicioso não passa da sombra de um sonho.

HAMLET

Um sonho é, ele mesmo, apenas sombra.
(SHAKESPEARE, 2006, p. 438).

O trecho demonstra que a prerrogativa medieval de um Deus único e responsável pelo destino dos homens aparece superada, em detrimento de um *eu* pensante que relativiza a percepção do mundo a partir de uma mirada própria. O protagonista está, em síntese, enredado na loucura (ou em seu fingimento) pela não-aceitação da ação. Guildenstern e Rosencrantz são compelidos por Cláudio a sondarem a conduta do jovem, porém não são capazes sequer de enfrentar as desrazões do filho sem pai. Meros fantoches do monarca assassino, conformam-se à desconfiável farsa implantada por ele. A trama conspurca tentativas de assassinato. Mas o jovem (que se finge de) louco sela, literal e axiologicamente, aqueles destinos. Inclusive os dos dissimulados Guildenstern e Rosencrantz, assassinado por ordem de carta escrita (e substituída) por Hamlet e entregue por eles mesmos à mão de seus algozes.

Embora em contextos amplamente diversos, a dificuldade experimentada pelo Ricardo Reis prosificado também evoca tramas entre criminosos que atendem a ordens obscuras, a ponto de a obra ser considerada espécie criativa de romance policial, conforme crítica europeia (SABINE; MARTINS, 2006, p. 1-4).

A “aparição pessoana” provoca inquietação no heterônimo vivo. Desassossega e faz questionar sua condição no mundo dos viventes – casca de noz revisitada:

É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele,
Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No
entanto, tem sombra, É só o que tenho. Tornou a sentar-se, cruzou a perna, E
agora, vai ficar para sempre em Portugal, ou regressa a casa, Ainda não sei
(...) e, feitas todas as contas, creio que vim por você ter morrido, é como se,

morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava, Nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto (...) Ricardo Reis perguntou, Diga-me, como soube que eu estava hospedado neste hotel, Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa (SARAMAGO, 2010, p. 78-79).

Pessoa lastima ser apenas sombra. O passadista, por classicista, que empresta o nome ao título do livro, torna-se quase evanescente: não assume posição frente às mulheres que se lhe apresentam; não se define politicamente diante de uma Lisboa a nublar-se pelo salazarismo e sua pena pouco escreve perante uma Europa que carecia de arte, vida e liberdade. O tempo era de gritos sonoros e de odes triunfais, a exemplo do “¡Viva la muerte!”, proferido pelo general Millán-Astray em retaliação a Miguel de Unamuno, no ano da morte do heterônimo e do ensaísta – 1936.

Como no caso do narrador-personagem machadiano Brás Cubas, aqui também não restam dúvidas de que o poeta da Revista Orfeu retorna como personagem defunto: tem seu túmulo no Cemitério dos Prazeres, falecera em 30 de novembro de 1935 e agora se olha no espelho sem se ver. Tal fato é reconhecido e aceito por seu interlocutor, que viera a Portugal tão logo teve notícia do trespassse. Interessa notar uma consideração de possível sucessão ortonímica: “é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava”. Não pôde. Ocupou outro espaço, que é sina de personagem de romance: constituir-se num tempo próprio, num espaço definido, à mercê da prosificação de uma era. Pessoa já redarguira: “nenhum vivo pode substituir um morto”. O heterônimo não substituiu o autor da *Mensagem*, como também Hamlet vivo não substituíra o pai – guerreiro vitorioso, conforme narração dos coveiros no V ato.

O trecho saramaguiano evidencia uma limitação dos viventes: o conhecimento raso das realidades. Tal é a “vantagem” tanatográfica: “quando se está morto, sabe-se tudo”. Reis somente dá-se conta da situação de Portugal, ou antes da sua condição de poeta em um continente de extradição de artistas e políticos engajados, pelos comentários de um ortônimo fantasmagórico em relação às notícias do mundo que chegam em turbilhão (seja por jornais estilizados, seja pela boca de Lídia). Não é novidade que o romancista português ocupa-se em descortinar as problemáticas sociais que compõe a interlúdica história lusitana:

A obra literária de José Saramago, desde *Levantado do chão* (1979) – romance de denúncia social centrado na repressão salazarista contra os

camponeses e os sindicatos agrários – se tem revelado uma atentíssima intérprete de diversos aspectos da História de Portugal.

Munido de um misto de desconfiança e crença nos poderes da palavra e, muitas vezes, tendendo a assumir uma visão alucinatória do concreto e a expressar candidamente o insólito, Saramago destila uma ironia de longo alcance (...) (FERREIRA, 2015, p. 29).

A estudiosa brasileira, em seu *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago* (2015), revela como, por procedimentos distintos de representação, o autor consegue, em uma primeira fase de seus escritos, enfatizar as realidades nacionais (com destaque para questões de ordem trabalhista, econômica, política) e, a partir delas, explorar vicissitudes inerentes ao humano. Já num segundo momento da produção saramaguiana, iniciado com *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), nota-se uma dedicação aos grandes temas da condição humana, descolados do âmbito local português. Tal propriedade aparece adensada no *Ensaio sobre a cegueira* (1995) que, segundo a pesquisadora, revela um “mundo intra-humano”, relato “expressionista” de uma “crise da imagem do ser humano” (*Idem*, p. 67-68). *Da estátua à pedra*, porém, o autor lusitano não perde de vista seu apego e desejo de debater as contrições dos homens, para *melhorá-los*. Neste sentido, o romance empreende, a um só tempo, “denúncia social” e acercamento do “insólito”: com aquela ironia que reconhecemos ser herança socrática, traduzida em cinismo prosificado, com a crença na palavra típica de autores que escrevem para *desassossegar*...

Não é forçoso estabelecer alusão entre a revelação proferida pelo defunto pai ao príncipe dinamarquês e a leitura atualizada de mundo apresentada pelo poeta fantasma a Ricardo Reis. Embora Hamlet não seja um total alheado (como Reis) e desconfiasse previamente da tragédia mal explicada que ali se passara, apenas assume a necessidade de agir depois da fala do espectro. Os dois vivos (de Inglaterra e de Portugal) precisam da emergência de uma figura vinda dos infernos para que este mundo lhes seja plenamente revelado. A insistência nas fantasmagorias, seja na peça, seja na prosa, é pela palavra, pela ação:

Vejo-os, actos e palavras, e não os posso emendar, se foram expressões de um erro, explicar, resumir num acto só e numa palavra única que tudo exprimissem de mim, ainda que fosse para pôr uma negação no lugar duma dúvida, uma escuridão no lugar da penumbra (...) e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito, Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego, Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros, A diferença é uma só,

os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de não a ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre (SARAMAGO, 2010, p. 144).

Em um dos trechos de mais densa reflexão ontológica, Pessoa afirma que, enquanto defunto, não há nada que possa fazer para “emendar” a si ou para inserir “escuridão no lugar da penumbra”. A sentença, embora verdadeira para a grande maioria dos falecidos – que já não podem discursar – é errônea para estes retornados. Eles consomem mais um ato: voltam, ainda que por tempo limitado, para compelir os vivos a viverem efetivamente. Parece que apenas os gestos de um heterônimo romanceado e de Príncipe dramaturgo poderiam conferir um descanso *sossegado* ao poeta falecido e ao rei assassinado. Contudo, “não há sossego no mundo nem para os mortos nem para os vivos”. A missão, agora incumbida ao autor de “Vem sentar-te comigo, Lídia”, não difere muito daquela lançada ao príncipe dinamarquês, conforme convocação pronunciada pelo espectro paterno:

FANTASMA

Dormia eu, pois, quando essa mão fraterna
Roubou-me a vida, o cetro e a rainha:
Ceifou-me em plena flor dos meus pecados,
Sem sacramentos, sem extrema-unção,
Sem ter prestado contas dos meus erros,
Cheio de imperfeições em minha mente.
É horrível, horrível, mais que horrível!
Se tens consciência em ti, não o toleres;
Não deixa o leito real da Dinamarca
Ser guarida do incesto e da luxúria.
Mas como quer que cumpras esse feito,
Não mancha o teu espírito, nem deixa
Tu’alma agir contra tua mãe. Entregue-a
Aos céus; e que os espinhos que ela guarda
No seio a firam de remorso. Adeus,
Agora, a vaga luz intermitente
Do vagalume prenuncia a aurora
E começa a perder seu frágil fogo.
Adeus! Adeus! Recorda-te de mim!
(SHAKESPEARE, 2006, p. 416-417).

Identifiquemos algumas semelhanças entre os defuntos: ambos partiram repentinamente, cada um “cheio de imperfeições”, “sem ter prestado contas” dos próprios erros. Tal característica confere tanto ao rei, quanto ao poeta de Orfeu remorsos latentes pelo que não fizeram, não disseram, pelo que não puderam emendar. Isso faz com que Pessoa *outrre-se* no heterônimo passivo e convoque-o ao agir, pois a

exclusiva contemplação do “espetáculo do mundo” torna-se inaceitável, até mesmo dolosa, em momentos penumbrosos da história humana: “é disso que se morre”.

O mesmo se passa com o espectro trágico, que, diante das “chamas sulfurosas”, obriga-se a retornar para que seu ato derradeiro cumpra-se pelas mãos do filho: “se tens consciência em ti, não o tolere”. A morte fortuita engendra, nas duas obras tanatográficas, um processo de responsividade de vivo. Por ampliação, também o drama shakespeariano é responsivo, no momento de ascensão do individualismo e do resgate convicto da razão socrática, à tragédia ática fundamentada no mito. Tanto quanto o livro de 1984 circunscreve elemento histórico com o esfacelamento da ética épica lusitana. Acerto de contas literário entres três nomes gigantes da escrita em língua portuguesa: Camões, Pessoa e Saramago – nobel futuro.

Embora não tenham tratado exatamente de questões tanatográficas, importa revisar brevemente a crítica saramaguiana. Desde fins dos anos 1980 até esta segunda década dos 2000, algumas características levantadas acerca dos narradores compostos pelo português aproximam-se de nosso estudo. Já se falou de um profundo *humanismo* desta figura que narra (ARNAUT, 2011), de sua observação arguta da vida cotidiana (BERGAMO, 2015), de sua “univocidade político-ideológica” com o autor (LEPECKI, 1988, p. 89). Compete-nos incluir mais um aspecto decisivo dessa figura que conta o romance de 1984 – sua vasta cultura e a ampla biblioteca literária que aciona:

A chuva recomeçou a cair, faz sobre os telhados um rumor como de areia peneirada, entorpecente, hipnótico, porventura no seu grande dilúvio terá Deus misericordioso desta maneira adormecido os homens para que lhes fosse suave a morte, a água entrando maciamente pelas narinas e pela boca, inundando sem sufocação os pulmões, regatinhos que vão enchendo os alvéolos, um após outro, todo o oco do corpo, quarenta dias e quarenta noites de sono e de chuva, os corpos descendo para o fundo, devagar, repletos de água, finalmente mais pesados do que ela, foi assim que estas coisas se passaram, também Ofélia se deixa ir na corrente, cantando, mas essa terá de morrer antes que acabe o quarto acto da tragédia, tem cada um o seu modo pessoal de dormir e morrer, julgamos nós, mas é o dilúvio que continua, chove sobre nós o tempo, o tempo nos afoga (SARAMAGO, 2010, p. 43).

Estando ainda no segundo capítulo do livro, o narrador já rememorara Byron, Dante Alighieri e o próprio Shakespeare. A erudição desse falastrão, contudo, nunca aparece como traço acessório ou pedante. A teia de citações ou alusões a índices da alta cultura europeia está invariavelmente associada a uma situação romanesca. Personagens e escritores são acionados pelo narrador com o sólido propósito de ampliar a

plasticidade cultural e intelectual para depreender todos os seus jogos comparativos, metafóricos e dialógicos.

Há exemplos notáveis do grau de importância que essas figuras da cena literária assumem. Um deles é Ugolino, conde citado na *Comédia* de Dante, agora revitalizado em *Ugolina*, cadela portuguesa que devora seus filhos pelas ruas ermas de Lisboa (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2013). A relação entre o romance e o poema dantesco é analisada por Orlando Grossegeesse em “About words, tears and screams: Dante’s *Commedia* revisited by Borges and Saramago” (2006, p. 57-79). Dialogaremos, de modo mais detido, com a proposta interpretativa do pesquisador alemão mais adiante. Outro inserido na trama é Unamuno. Acionado enquanto intelectual ibérico pelo seu gesto mais controverso, que foi o momentâneo apoio à intervenção militar na Espanha na década de 1930. Ambos são exemplares da contundência alusiva que não poupa vivos, defuntos, personas históricas ou ficcionais no intento de deflagrar os “sistemas opressivos que transformam o Homem em criatura aviltante” (ARNAUT, 2011, p. 25).

No mundo de fronteiras, Ofélia faz figura por aquelas longínquas páginas cênicas. Assistimos ao *mal-estar* de uma obediente (mas inconformada) jovem tornada louca. Certamente estamos pensando com o Freud de “Mal-estar na civilização” (2006b) e, agora, deparamo-nos com o mal-estar coletivo, que insere a todos numa tragédia lenta e inerte como a da jovem. É neste sentido que a menção à Ofélia, feita na prosa, não pode ser considerada despropositada. O narrador refere-se à moça enamorada pela peculiaridade de seu suicídio, que se dá por afogamento. Cabe acrescentar que, neste romance, a água não constitui elemento casual. Izabel Margato adverte:

Entretanto, “mau tempo” em *O ano da morte de Ricardo Reis* é mais do que um sintagma a indicar chuvas e tempestades. O narrador parte desse sentido, explora-o, metaforiza-o para insistir nos sentidos históricos que o signo “água” passa a conter agora (...).

Não “cheira bem” esta Lisboa que sobrou das águas do tempo. O cheiro é de “esgotos rachados”; as “luzes viscosas” estão “cercadas de sombras” (de fantasmas ou vigias) e a cor predominante dessa paisagem é o cinza, um “cinzento-morte” como o dos barcos. Mas, afinal, Lisboa e barcos estão historicamente confundidos. E se estes estão fora do lugar e “alagados de chuva”, Lisboa, como eles, também está fora do tempo e lugar em que água tinha sentido positivo. O que existe é o que restou desse tempo.

Esse sintagma contamina a palavra água com novos sentidos, construídos a partir das associações do narrador, que dão a “mau tempo” a capacidade de ir além do seu sentido dicionarizado.

(...) Mas as águas presentes agora são outras. São turvas. E a Lisboa que visitamos nesse romance é a Lisboa silenciada pelas sombras cinzentas de um ano de mau tempo (MARGATO, 2002, p. 145-146).

Como indica a pesquisadora, o sintagma “água” aponta para dois eixos de significação profundamente imbricados neste livro. Em um primeiro plano, refere-se às chuvas intermitentes que cooperam para um tempo nublado, o Tejo que banha Lisboa e a tradição nauta portuguesa simbolizada pelos “barcos”. Sob o prisma da metáfora, desponta o sentido principal: o “mau tempo” é muito mais histórico que meteorológico. O Tejo e os alagamentos cheiram mal porque a sucessão de fatos político-econômicos que contaminam a Europa dos anos 1930 tornam a existência individual turva e a vida coletiva naufragada.

Note-se que, no trecho de alusão à Ofélia, a voz que narra está discorrendo justamente sobre a chuva, caracterizando-a como “areia peneirada”, que entorpece e hipnotiza. Aproveita para mencionar o “grande dilúvio”, em que um Deus assassino teria adormecido os homens para poupá-los “misericordiosamente” – diz o ironista – da violência deste tipo de padecimento em massa. Então, segue-se descrição minuciosa, tanto quanto dolorosa, da “água entrando maciamente pelas narinas e pela boca” de suas vítimas, até que essas desfaleçam: “também Ofélia se deixa ir na corrente”. A personagem shakespeariana aparece aqui por sua condição de igualdade aos portugueses que, em pleno salazarismo, morrem sob o dilúvio do “tempo” que “nos afoga”.

Anteriormente, ficou dito que tínhamos algo a acrescentar a respeito da crítica de Grossegesse ao *Ano da morte de Ricardo Reis*. Em ensaio publicado na obra *In dialogue with Saramago: essays in comparative literature* (MARTINS; SABINE, 2006), o professor sugere que a chegada de Reis a Portugal marca a entrada dos passageiros do *Highland Brigade* no mundo subterrâneo:

No início da história, quando Reis retorna do Brasil a Portugal depois da morte de seu criador Pessoa, a superposição de imagens de descida ao Inferno e entrada em um labirinto claramente é um prelúdio das referências explícitas a Dante e Borges que aparecem no mesmo capítulo. Os poucos passageiros que descem do *Highland Brigade* em Lisboa estão assustados com a cidade silenciosa: talvez todos os seus habitantes estejam mortos; o posto da alfândega é descrito como um vestibulo, um “limbo de passagem” (...) e o motorista de táxi que leva o sombrio Reis ao Hotel Bragança parece uma paródia do antigo Caronte: ele atravessa uma espécie de mundo subterrâneo (Hades ou Inferno) procurando uma entrada para o labirinto urbano, enquanto a chuva continua caindo (...). Em contraste com Dante, a realidade histórica é ela mesma o cenário deste inferno: os vivos podem já estar mortos sem se darem conta disso (GROSSEGESSE, 2006, p. 61, tradução nossa).

O pesquisador assume, portanto, que desde as páginas iniciais do romance estamos diante de uma catábase. O crítico não cita o conceito disseminado por Eudoro

de Sousa em suas exposições orais em Brasília ou expressas nas publicações brasileiras de sua obra. No entanto, dialoga involuntariamente com a tradição dos diálogos dos mortos, na medida em que toca o assunto das viagens infernais – sugerindo que o heterônimo teria desembarcado em uma cidade de defuntos, quando chegado a Lisboa.

A argumentação parece-nos muito bem realizada na citação destacada. O silêncio, a chuva incessante e os labirintos habitados por um Pessoa defunto podem, de fato, apontar para uma cidade-cemitério. A presença do navio faz lembrar a tradição discursiva do passamento via barcas *post-mortem*, como as da Glória e do Inferno, de Gil Vicente, que, por sua vez, remetem aos autos medievais, às Barcas de um Caronte greco-romano, bem como à comédia, à tragédia e a épica antigas.

Grossegeesse chega a comparar o taxista que conduz o protagonista ao barqueiro que empreendia a passagem das almas para o *outro lado* na tradição mítica grega. Sem dúvida, a genealogia luciânica fez de Caronte esta figura de grande relevância na história da literatura satírica. Se o heterônimo estabelece conversação com *um* Caronte, precisamos recorrer à sátira menipeia romana, gênero que mais acentuadamente retoma, atualiza e dilata a figura do atravessador das almas. Observemos, portanto, trecho do *Diálogo dos mortos*, o mais reconhecido dentre aqueles legados por Luciano de Samósata:

CARONTE – Paga a passagem, maldito!
 MENIPO – Ó Caronte, berra, se isso te é mais agradável.
 CARONTE – Paga – repito – a quantia por que te passei.
 MENIPO – Não poderias receber de quem não tem.
 CARONTE – Mas há alguém que não tenha um óbolo?
 MENIPO – Se há alguém, não sei... eu é que não tenho.
 CARONTE – Pois então, por Plutão!, vou esganar-te, maldito, se não me pagares.
 MENIPO – E eu bato-te com o cajado, que até te racho o crânio.
 CARONTE – Será que fizeste em vão uma tal viagem?
 (...)
 CARONTE – Serás tu o único a gabar-se de ter feito a travessia de graça?
 MENIPO – De graça, não, meu caro, pois esvaziei a água, ajudei ao remo e fui o único de entre todos os passageiros, que não chorei.
 CARONTE – Isso não interessa ao barqueiro. Tens é de pagar o óbolo, não pode ser de outro modo.
 (LUCIANO, 2012, p. 259).

Nota-se, pela conversação, que o barqueiro não é um mero condutor ingênuo, mas alguém que exerce uma função, cobra por ela e se manifesta discursivamente. No diálogo em questão (número 22 da edição implementada pela Universidade de Coimbra), Caronte dialoga com o filósofo que, por emblemático e pioneiro da filosofia

kynike, tem seu nome enxertado no batismo da literatura (oral/escrita) que erige com “Bion de Boristênide (século III a. C.)” e ganha “melhor definição” com o próprio Menipo, conforme Bakhtin (2010, p. 128).

A contenda transcrita se dá, portanto, entre dois grandes argumentadores: um que se dedicou em vida à ascese galhofeira e ao menosprezo das riquezas (daí a a falta de um único óbolo que pague a tarifa ao *Hades*). Outro que é usualmente apresentado neste gênero como figura isenta de sensibilidades humanas, preocupado exclusivamente em exercer seu trabalho eterno. Para que se comprove essa última afirmação, apresentamos outra seção do mesmo diálogo luciânico, em que discutem Hermes – o “condutor de almas” (MAGUEIJO, 2012, p. 207) – e o barqueiro:

HERMES – Se estás de acordo, barqueiro, façamos a conta a quanto já me deves, para não voltarmos a discutir sobre esse assunto.

CARONTE – Façamos a conta, Hermes, pois é melhor e dá menos aborrecimento que fique acertada.

HERMES – Uma âncora que me encomendaste: cinco dracmas.

CARONTE – É muito caro.

HARMES – Juro por Hades que a comprei por cinco dracmas.... Mais uma correia para o remo: dois óbolos.

CARONTE – Aponta lá cinco dracmas e dois óbolos.

HERMES – Mais uma agulha de coser velas: custou-me cinco óbolos.

CARONTE – Aponta também isso.

(...)

HERMES – (...) E então quando tencionas pagar-me?

CARONTE – Ó Hermes, neste momento é impossível, mas, se uma peste ou uma guerra me mandarem por aí abaixo grandes quantidade de gente, então será possível obter lucro, especulando com o preço da passagem, à conta do grande número de pessoas.

HERMES – Então eu vou ficar aqui sentado, fazendo votos por que aconteçam essas desgraças, para delas retirar a minha paga?

CARONTE – Não há outra forma, Hermes; neste momento, como vês, chegam-nos poucos mortos, pois reina a paz.

HERMES – É melhor assim, ainda que se arraste a tua dívida para comigo. Em todo o caso, ó Caronte, sabes bem como os antigos se apresentavam, todos viris e, na sua maioria, cobertos de sangue e crivados de feridas. Agora, porém, lá aparece um ou outro que morreu envenenado pelo filho ou pela esposa (...). E na sua grande maioria chegam cá, ao que parece, por conspirarem uns com os outros por motivos de dinheiro.

CARONTE – Realmente, o dinheiro é uma coisa muito apetecível.

(LUCIANO, 2012, p. 208).

O colóquio entre Caronte e Hermes corrobora duas características da personalidade (ao menos literária, senão mítica) do barqueiro, esboçados no diálogo 22 ora citado. Primeiramente, sua consciência laboral em relação à tarefa continuamente executada que exige um retorno monetário. Além de sua elaboração argumentativa responsiva a uma tradição socrática dialogada que a esta altura já completava alguns séculos (Sócrates, Platão, Luciano...).

Depois dessa breve incursão pelos diálogos tanatográficos antigos, temos já material suficiente para dizer que o motorista de táxi aparecido no primeiro capítulo do romance saramaguiano não constitui personagem suficientemente elaborado para receber a alcunha de Caronte, como sugere Grossegesse. Pelos excertos dialogais apontados, fica evidente que o Barqueiro era detentor de uma personalidade bem delineada na cultura antiga. A literatura que o permitiu chegar até nosso tempo revela um navegante tagarela, impertinente e macabro.

Se voltamos a atenção ao romance, percebemos que, em todo ele, existem apenas oito falas do taxista. Acrescente-se que falas bastante singelas, que inquerem do transeunte apenas informações básicas, como para onde vai, para qual hotel, além de acenar onde estaria o estabelecimento mais indicado. Possivelmente a afirmação mais sugestiva do taxista seja aquela que profere depois de o poeta dizer-lhe que estava longe de Lisboa já há dezesseis anos: “Dezasseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá”. A densidade do comentário avoluma-se pelo complemento imediato do narrador: “e com estas palavras calou-se bruscamente o motorista” (SARAMAGO, 2010, p. 13). Certamente, a dupla motorista e narrador faz um vaticínio confirmado ao longo da obra: o país do período salazarista é deveras diverso e absolutamente mais sepulcral que aquele que Reis conheceu.

Entretanto, não se observa, ao longo do primeiro capítulo do romance – ou mesmo em toda sua extensão – mais expressividade discursiva do motorista de táxi, ou qualquer poder argumentativo (socrático) seu. Deste modo, e em consideração à preponderância que detém Caronte na história dos diálogos dos mortos, não concordamos com o pesquisador da Universidade do Minho no âmbito desta relação entre o singelo taxista e o imponente barqueiro. Aproximá-los seria incutir no motorista português uma força expressiva e simbólica que ele está longe de ter.

Conforme tal interpretação, pode-se depreender que todos os personagens do romance seriam já defuntos e tudo o que ali se passa é já *tanatorrealismo* – narração da rotina eterna dos seres no submundo: chegada de mais féretros, disseminação de mais sofrimento e dor, perpetuação da agonia frente a uma realidade tão inescapável quanto infinita. Contudo, já nos foi suficiente apresentar a hipótese de Grossegesse, tensioná-la com excertos luciânicos e constatar que a afirmação de que aquela Lisboa seria um reino de *Hades* requer elaboração responsável à parte, em função da importante tradição tanatográfica que ganha fôlego nos diálogos do segundo século da era Cristã.

Essa ressalva, contudo, não nos impede de considerar o restante da proposta de Grossegeesse: conforme a tradição catabática insuflada por Dante, *O ano da morte de Ricardo Reis* pode configurar uma visita ao inferno – à cidade-cemitério que se tornara aquela Lisboa chuvosa, silenciosa e repleta de cadáveres desde os anos 1930 até o período de abertura e confronto político já na década de 70. Justamente o período atravessado por Saramago e por seu narrador alteronímico. Cabe elucidação sobre o último termo, cunhado ao longo de trabalho dissertativo:

Em exercício de versificação da prosa poetizada, erigido da leitura de um narrador que se quer heterônimo, fazedor de poesia, o autor secundário do romance, em meio à narração dos fatos, esforça-se por produzir uma bem sucedida poesia narrativa. (...) O termo *alterônimo* é formulado com base no princípio bakhtiniano de alteridade (BAKHTIN, 2006), que define como central a percepção e autonomia do outro. Assim, se heterônimo pressupõe um nome diverso (*hetero*), alterônimo, fundindo heterônimo e alteridade, propõe um nome diverso e outro (*alter*), deste outro situado para além dos limites do fenômeno heteronímico pessoano – alojado no romance que problematiza a responsabilidade ininterrupta destes quatro poetas que, se mortos, é como se não estivessem (MEDEIROS, 2014, p. 120).

Alterônimo, portanto, é o poeta engendrado nas páginas saramaguianas que mescla a poética das pessoas de Pessoa a de um escritor dos anos 1980 ocupado em encontrar espaços de poesia num país que se reconstruía depois do salazarismo, enquanto a Europa ainda jogava as últimas peças do xadrez chamado Guerra Fria. Pode-se dizer que este versista infiltrado na prosa atua, agora sim, como barqueiro na condução do romance tanatográfico – à procura de um farol revelador de plenitude.

Importa dizer que, independentemente dos aspectos estilísticos e tipológicos que constituíram, desde a Antiguidade, as representações de descidas aos infernos na literatura ocidental, a esta altura, parece-nos mais relevante identificar o romance de Saramago como sendo uma catábese não no aspecto estritamente pragmático (de descida ao submundo), senão como “transcensão da comum experiência humana” (SOUSA, 1980, p. 40). Sob tal ótica, tanto Ricardo Reis quanto o Hamlet de Shakespeare efetivam jornada catabática. Para elucidar a questão, evoquemos comentários do teórico da Universidade de Brasília sobre o tema:

O Inferno é onde quase todos vivem sem que o saibam e donde bem poucos saem para sabê-lo (este “para sabê-lo” não me satisfaz: não saio dos Infernos “para saber que lá estive”; sei-o, entre muitas outras coisas que vim a saber, depois que dele saí). Este saber não é disto ou daquilo, disto e daquilo; é um saber da não-verdade de tudo quanto era isto ou aquilo, ou isto e aquilo. É um saber de tudo que está envolvido e encoberto, no mundo que o Homem vem

construindo. Porque o Inferno é feito disso: do Mundo que o Homem constrói e do Homem que constrói o Mundo. Aí tudo está envolvido e encoberto (SOUSA, 1980, p. 40).

Desse modo, Reis e Hamlet são viajantes por suas terras natais (infernais) que procuram desvelar – ainda que, por vezes, à contragosto – “tudo que está envolvido e encoberto”. Situam-se em infernos “onde quase todos vivem sem o que saibam”. No caso da Dinamarca do déspota assassino, também Ofélia e Horácio dão-se conta do desassossego que afeta aquelas existências. Na Lisboa de 1936, sabe-o Lídia e seu irmão (que tenta sair desse mundo, efetivar uma *anábase*, pela revolução social), além do Pessoa defunto – conhecedor de “muitas outras coisas” porque já esteve, na condição de morto retornado, em pelo menos dois mundos distintos. Em suma, o heterônimo e o príncipe, cada um a seu modo, apesar de titubeantes ao longo da prosa e do drama, chegam, enfim, à máxima conclusão sobre o saber, que é socrática: reconhecer apenas que nada sabem, conforme sentença definitiva de Sócrates, pronunciada no Oráculo de Delfos e reportada na *Apologia de Sócrates*, contada por Platão (1999b, p. 43-47).

O romance é repleto de reflexões filosóficas que sugerem a índole de seu protagonista. Acompanhe-se exemplo de reflexão de Reis que escapa pela pena do narrador: “Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que já era seu, enfim, tudo” (SARAMAGO, 2010, p. 45). A formulação é hermética e revela as contradições racionais que a história ocidental passou a ler com olhos socráticos. A esse respeito, sopra, como não poderia deixar de ser, a voz de Nietzsche:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o “*daimon* de Sócrates”. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuadora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva (NIETZSCHE, 2000, p. 86).

A compreensão do excerto da *Origem da tragédia* requer, *a priori*, o reconhecimento da presença de um *daimon* na rotina de Sócrates, conforme sugere a tradição filosófica ocidental. Para que esse “maravilhoso fenômeno” fique deveras elucidado, recorremos a texto introdutório sobre o pensador grego:

Segundo as referências de Platão e Xenofonte, principais fontes do pensamento socrático, a presença constante de um “*daimon*”, como guia e conselheiro pessoal, foi professada pelo próprio filósofo. A atuação desse “*daimon*”, inteiramente benéfico, evita que determinadas situações ocorram e que outras sejam viabilizadas, como é o caso da manifestação do sinal quando ia atravessar um rio no *Fedro* (COSTA, 2001, p. 105).

Assim, chegou até nossos dias o legado do *daimon* socrático, enquanto voz autoconsciente (heteronímica?) intrínseca que indicava os modos de agir do deambulante. À tal premissa, recorre Nietzsche para explicar uma peculiaridade do gênio de Sócrates: o poder de dissuasão que esse *daimon* executaria. Conforme o autor do século XIX, nas “pessoas produtivas”, usualmente, a “força afirmativa-criativa” corrobora. Em Sócrates: nega, dissuade, contesta. Reside nisto o cerne do indivíduo “*não-místico*”, portanto, do homem da razão – de natureza lógica excessiva. Tal lógica implica na contestação premente (até instintiva) da própria consciência. Na linhagem desse socratismo pensamental, encontra-se o Reis personagem: contente por não sentir contentamento, indivíduo que mais “está” do que “é” – que é tudo, apesar de nada.

Das contradições evocadas pela ascensão poderosa do desassossego a partir do mundo de fronteiras, trecho célebre do príncipe faz-se essencial neste momento de discussão para as aproximações entre a crítica, a teoria e o tecido literário:

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
 Será mais nobre suportar na mente
 As flechadas da trágica fortuna,
 Ou tomar armas contra um mar de escolhos
 E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir,
 Nada mais; e dizer que pelo sono
 Findam-se as dores, como os mil abalos
 Inerentes à carne – é a conclusão
 Que devemos buscar. Morrer – dormir;
 (...) Esse é o motivo
 Que prolonga a desdita desta vida.
 Quem suportara os golpes do destino,
 Os erros do opressor, o escárnio alheio,
 A ingratidão no amor, a lei tardia,
 O orgulho dos que mandam, o desprezo
 Que a paciência atura dos indignos,
 Quando podia procurar repouso
 Na ponta de um punhal? Quem carregara

Suando o fardo da pesada vida
 Se o medo do que vem depois da morte –
 O país ignorado de onde nunca
 Ninguém voltou – não nos turbasse a mente
 E nos fizesse arcar co' o mal que temos
 Em vez de voar para esse, que ignoramos?
 Assim nossa consciência se acovarda,
 E o instinto que inspira as decisões
 Desmaia no indeciso pensamento
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 453-454).

Se o primeiro verso constitui um dos mais recitados da literatura universal, os demais presentes no discurso não demonstram complexidade menor. Hamlet discorre, em síntese, a respeito da condição humana: enfrentar a “trágica fortuna” do viver ou “procurar repouso/na ponta de um punhal”, isto é, matar-se/deixar-se morrer. A existência é tomada como “desdita” por aquilo que se suporta nela: opressões, escárnio, ingratidão, indignidade, tudo o que engendra uma “pesada vida”. Entretanto, adverte o personagem que os viventes submetem-se a tal peso por covardia da consciência. Esta teme o “que vem depois da morte”, “o país ignorado de onde nunca/ninguém voltou”. Nessa tensão, entre o *ter de ser* e o querer dar fim a tão suado fardo, “o instinto que inspira as decisões/desmaia no indeciso pensamento”. Insígnia da ascensão do individualismo, homem dividido entre a estruturação social divina (mística) proveniente da Idade Média e a consciência individualista protestante e autônoma da modernidade, o príncipe é, ele mesmo, o próprio desassossego.

Ser ou não ser é questionamento que, em certa medida, atualiza o velho dito socrático: “só sei que nada sei”. Não sabendo sequer se deve permanecer sendo, o indivíduo racional leva a indagação acerca do que sabe ao seu ponto último, máximo: que sabe o homem de si? Sabe que existe, mas não sabe se *quer* ser. O problema de *ser* numa condição de “mil abalos/inerentes à carne” foi também discutido pelo filósofo luso-brasileiro que nos acompanha nessas páginas:

Todos nós estivemos nos Infernos, quase todos nele passarão a vida, uns poucos souberam de lá ter estado. Estes dizem que desceram aos Infernos. Poucos; não só porque tão estreita é a a porta de saída, quanto é larga a de entrada, mas também porque o Inferno não é o de antes: oferece confortos, está disposto de modo a oferecê-los cada vez em maior quantidade e melhor qualidade, pois (...) quer-nos em momentâneo esquecimento do trabalho que nos custa a sua acomodação, durante uma vigília que ainda é sono, mas sono esburacado de pesadelos. Outrora dizia-se que, em se morrendo, nossa alma podia ir para o Inferno. Os tempos mudaram as idéias. A nossa vida começa lá, vida de corpo e alma; começa e acaba lá, para o homem que persista em sê-lo. Misteriosíssimo mistério é o de existir quem não se acomode à comodidade desse Mundo (se a conquistou) (SOUSA, 1980, p. 41).

Não nos parecem muito diversas as falas do personagem filósofo e do filósofo dramático Eudoro de Sousa. Ambos problematizam a experiência em um mundo infernal. E a subsistência de tantos nesse espaço-tempo de dor e desassossego. O pensador oferece interpretação que bem serve à indignação do príncipe diante dos abusos da corte dinamarquesa. Dos “confortos” infernais provam o rei assassino, o Polônio bajulador, a rainha alegre mesmo sendo tão recente o falecimento do marido. A existência desses personagens, como daqueles alheados coadjuvantes que povoam *O ano da morte de Ricardo Reis* (o gerente Salvador, o encarregado Pimenta, o soldado Victor com gosto de cebola, os velhinhos desprezados defronte ao Adamastor...) corroboram a afirmação de que há gente cuja vida “começa e acaba lá” – no inferno.

O mistério, diante das comodidades de uma vida esburacada por pesadelos, está em haver “quem não se acomode à comodidade desse Mundo” (isso se, acaso, tal conforto foi conquistado). Hamlet expressa estar muito mal-acomodado a tal cenário. Daí sua dúvida sobre a validade de *ser*. Na compreensão do ínfimo que é a existência humana, aproxima-se dos ensinamentos socráticos. Recorramos a um presente na *Apologia*, em que o mestre procura, depois de muita pesquisa, explicar o sentido da fala do oráculo – de que ele seria o homem mais sábio da Terra:

O provável, senhores, é que, em verdade, o sábio seja o deus e queira dizer, em seu oráculo, que pouco valor ou nenhum tem a sabedoria humana; evidentemente se terá servido deste nome de Sócrates para me dar como exemplo, como se dissesse: ‘O mais sábio dentre vós, homens, é quem, como Sócrates, compreendeu que sua sabedoria é verdadeiramente desprovida do mínimo valor’ (PLATÃO, 1999b, p. 47).

O Sócrates de Platão, tanto quanto o “quase-heterônimo” de Shakespeare (como se verá mais adiante), dão-se conta de que o inferno em que existem é tão miserável que considerar-se, nele, sábio ou valoroso, é covardia de consciência. Por isso mesmo, o antigo aceita tomar o veneno como quem, em morrendo, perde nada (mas ganha a imortalidade no imaginário ocidental, conforme tese de Nietzsche). Também pelo veneno, não bebido, mas apunhalado, falece o príncipe. Se não é condenado à morte, oficialmente, como o grego, aceita a missão e a consequência fúnebre desta, legada pelo fantasma do pai. Desprezam a vida (reitere-se o *Kynismus* embrionário em Sócrates e resistente em Hamlet) porque ela já era fardo e *desrazão*.

Esse esforço por assumir uma consciência autônoma em meio ao *desassossego* da existência, que se nota no personagem de Shakespeare, revela-se ainda no poeta que se defronta com a vida no romance. A herança heteronímica que por ele paira intensifica, por estilização dialógica, sua atitude “desesperada para afirmar a própria consciência” (BEZERRA, 2013, p. 241). Na prosa, almeja assumir um protagonismo que não lhe foi possível na heteronímia pessoana. Nesta, esteve à sombra do mestre Caetano de Almeida e à mercê do arranjo outronímico, posto que, no jogo engendrado, subsiste uma certa hierarquia (monológica) em que os heterônimos falam e compõem à medida que o ortônimo lhes concede a palavra. A conjectura parece descabida, mas não o é se considerarmos que só se pode discutir o literário no seio deste: Pessoa arquitetou um conjunto de seres-poetas em diálogo e, entre eles, colocava-se como o *diretor* de um imenso *drama em gente*.

Resguardadas as peculiaridades de cada gênero, pode-se inferir que, no palco da poesia, o ortônimo se posiciona, em relação ao demais poetas, mais ou menos como se coloca o narrador no romance polifônico analisado por Bakhtin. A condição é de orquestrador de vozes autônomas: o fato de requerer uma figura organizadora central implica uma hierarquização discursiva, em que personagens e heterônimos submetem-se a uma figura principal (narrador ou ortônimo).

Considerando-se que Saramago apropria-se das ficções pessoanas, podemos inferir que o autor das “Odes” deseja, no romance, uma autonomia axiológica e discursiva que não chegou a lograr enquanto fantasmagoria de Fernando Pessoa autor criador. Essa perspectiva abala-se quando o defunto retorna para confundir a consciência inacabada do poeta pagão. O trecho é extenso, mas compõe um dos mais expressivos diálogos sobre alteridade, heteronímia e multiplicidade:

É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu *Sereno* e vendo à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, Com esta conversa, o que você está a preparar-me é uma boa noite de insónia (...) Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou

como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe o que seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações, Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou, Tolice, meu caro, criancice (SARAMAGO, 2010, p. 115-116).

Na arena (menipeica) das discussões travadas com o heterônimo, Pessoa defunto coloca-se sempre em posição de quem detém aquela sabedoria carnalizada, típica dos mortos literários. No trecho, porém, impõe-se também como ortônimo: “eu apenas fingi, você finge-se”. O diálogo se dá na tessitura do romance, mas remete à teoria da despersonalização experimentada pelo Pessoa biográfico. Claramente, no excerto destacado, Fernando assume-se como ortônimo, como poeta que existiu historicamente, a quem competiu *criar* poetas sendo também um deles. Não precisou *fingir-se* alguém.

O poeta fingidor de José Saramago possui qualidades humorísticas singulares: participe da tradição socrática, conserva a ironia destacada por Kierkegaard (2005), exposta no capítulo anterior. Este retornado demonstra uma forte tendência *kynike*. Posto já estar totalmente liberto das amarras contingenciais da vida, desdenha carontianamente da existência porque já passou para o *outro lado*. Pratica a filosofia na medida em que ri (macabramente) das limitações dos viventes e das preocupações banais de Reis. Na morte, encontra-se perfeitamente *pronto* para ela. Diferentemente de alguns personagens apegados que ainda querem ajuntar tesouros, luxúrias ou soberbas nas *barcas* de Luciano (conforme *Diálogos ou Autos já citados*).

Neste ponto, e em resposta ao relevo que assume a sátira menipeica na tradição literária lusitana (embora o aspecto seja pouco avaliado pela crítica em geral), cumpre “outra vez te rever”, Gil Vicente:

Estando o Corregedor nesta prática com o Arrais infernal chegou um Procurador, carregado de livros e diz o Corregedor ao Procurador:

Corregedor — Ó senhor procurador!
 Procurador — Bejo-vo-las mãos, Juiz!
 Que diz esse arrais? Que diz?
 Diabo — Que sereis bom remador.
 Entrai, bacharel doutor,
 e ireis dando na bomba.
 Procurador — E este barqueiro zomba?
 Jogatais de zombador?
 Essa gente que aí está
 pera onde a levais?
 Diabo — Pera as penas infernais.
 Procurador — Dix! Nom vou eu pera lá!

Outro navio está cá,
 muito melhor assombrado.
 Diabo — Ora estais bem aviado!
 Entra, muitieramá!
 Corregedor — Confessaste-vos, doutor?
 Procurador — Bacharel som... – Dou-me à Demo!
 Não cuidei que era extremo
 nem de morte minha dor.
 E vós, senhor Corregedor?
 Corregedor — Eu mui bem me confessei,
 mas tudo quanto roubei
 encobri ao confessor... (...).
 Diabo — Pois porque nom embarcais?
 Procurador — *Quia speramus in Deo*.
 Diabo — *Imbarquimini in barco meo*...
 Pera que *esperatis* mais?
 (VICENTE, 2016 p. 89-91).

O fragmento é extraído do *Auto da barca do inferno*, texto teatral de aparência catequética, continuador da linhagem dramática cristã medieval, que zomba e carnaliza as figuras terrenas, mas termina aclamando os soldados das cruzadas que morreram disseminando – pela espada – o catolicismo. A esta altura, debatem duas figuras simbólicas do direito institucionalizado (um corregedor e um procurador), além do Diabo (especificamente, arrais do inferno, este sim herdeiro do clássico Caronte).

Note-se que, enquanto os homens das leis mantêm as solenidades praticadas em vida (saúdam-se e o de lugar mais baixo na hierarquia jurídica sugere beijar a mão do outro), a figura macabra recebe o procurador sem cerimônias e com ironia. A respeito do destino do advogado, sentencia que será bom remador (daquela embarcação rumo ao degredo) e convida o bacharel a iniciar os trabalhos. Incitado a trabalhar (e em atividade braçal, aviltante para os brancos fidalgos do Portugal metrópole tanto quanto do Brasil colonial), pensa o procurador tratar-se de zombaria do demônio. E de fato o arrais é um zombeteiro, que manifesta as premissas do humor *kynicos* imorredouro na tradição literária menipeica, mas não brincava a respeito do destino e das penas que competiam ao homem: “Ora estás bem aviado” – isto é, está muito bem encaminhado indo ao inferno o tal legislador.

Crendo que, no mundo da morte, teria alguma vantagem pela condição de bacharel, ajunta-se ao desembargador que tampouco terá outro destino – tendo se confessado antes da hora final, mas omitido todos os roubos que praticara. Ao ver as duas figuras perniciosas, o diabo não tem dúvidas, lança mão do latim (vomitado pelo desembargador), para indicar-lhes: “embarquem no meu barco/ para quê esperar mais?”. O barqueiro regozija-se por perceber a frustração daqueles altos homens em vida que

agora terão por destino as penas mais baixas. Zomba porque é risível a derrocada da pompa no mundo dos defuntos: tal qual postulavam Diógenes e Caronte nos diálogos luciânicos...

Neste esteio, fica evidente que o Pessoa defunto de Saramago detém esse despojamento, esse riso escarninho de quem sabe que, do outro lado, não há poetas ou médicos – há silêncio e inação. A experiência infernal (e, por inferência, catabática) de Fernando Pessoa lhe concede a ciência de que “tudo é insignificante visto do lado da morte” (SARAMAGO, 2010, p. 278), o que repercute na “cruza da linguagem” (*Idem*, p. 115) típica do Diabo lusitano, do Caronte de Luciano ou dos finados tragediógrafos de Aristófanes, que não se furtavam de dizer aquilo que parecia indecoroso, impróprio ou insidioso no mundo dos vivos.

O demônio palavrado por Gil Vicente sentencia aos recém-chegados no *Hades* as penas cristãs, enquanto o fantasma retornado prosificado profere a sina da heteronímia: “você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se”. O comentário condensa o sentido maior da poesia pessoana, da literatura de todos os tempos, desta tese ou do quer que seja. A disputa poético-existencial prossegue, no romance de Saramago, com o autor de “O poeta é um fingidor” asseverando para o esteta: “você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo (...), primeiro que tudo, você nem sabe o que seja”. Nas camadas mais implícitas do discurso do trespassado, resiste a ideia de que apenas ele sabe quem são seus heterônimos, na medida em que os concebe e vivifica. Relança, assim, o problema da hierarquização monológica mesmo na literatura de veio polifônico.

Deparamo-nos com momento raro no *grande tempo* literário: Pessoa personagem de Saramago deseja persuadir o doutor Ricardo (romanesco) de que ele é, tão somente, o poeta inventado, de biografia fingida, legado do jogo heteronímico inaugurado em 1914. O amante de Lídia, no entanto, quer se convencer de que é homem, poeta, vivente e de que o outro – que o ofuscara pela ordem subsistente na relação ortônimo-heterônimo – representa nada mais que um defunto inoportuno. O diálogo se replica porque convoca seres-outros a toda: o Fernando Pessoa que existiu historicamente; o Ricardo Reis heterônimo que existiu poeticamente; o Pessoa defunto que volta em prosa; o Reis ordinário que protagoniza uma narrativa escrita; narrativa “autorada” por outro autor português, Saramago; e um outro, narrador-alterônimo que se intromete na história da poética lusitana para reavivá-la tanatograficamente.

Pela sugestão romanesca, faz-se obrigatório rememorar o poema ortônimo consagrado que serve de estopim ao diálogo saramaguiano:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.
(PESSOA, 2005, p. 165).

Do famoso verso “O poeta é um fingidor”, retira Reis o mote para suas indagações. O ortônimo personificado responde como quem faz crítica literária: “o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta”. Condições lançam-se como categorias distintas do existir, mas imbricadas pela existência de ser pela palavra. Ocorre que nenhuma das naturezas está muito nítida para o Ricardo Reis que existe no romance: “é como poeta que eu finjo, ou como homem”. O fingimento, porém, está irrevogavelmente atrelado ao ser. O eu poético de “Autopsicografia”, digamos assim, aponta para uma dor fingida que é, de fato, sentida. Quem sofre a dor é o humano. Mas o personagem da prosa, tanatograficamente divertido e capcioso, desconfia da humanidade do Ricardo personagem, dizendo que o outro é tão somente “fingimento de si mesmo”.

A confusão avoluma-se ao considerarmos a segunda estrofe do poema que, propositadamente, confunde “eu” e “eles”. “Os que leem”, “o que escreve”, “sentem bem”, “as duas que ele teve”, “a que eles não têm”: todo este conjunto de expressões provoca aliterações que engendram a própria dificuldade de se separar as dores de si das dos outros. Por um momento, o leitor confunde-se a respeito do fingimento: finge o eu ou fingem-se eles? Enraíza-se aí a heteronímia – tensão insolúvel do ser que existe (em) vários: “a grande inovação da poesia pessoana reside na peculiaridade de sua concepção do ato poético (...) cada poema seu é palco de um certo teatro (...). A poesia vem a ser, então, um indagar incessante (...) um constante interrogar(-se), de raiz filosófica”

(FELIPE MOISÉS, 2011, p. 12). Saramago, apesar de não ser autor da heteronímia, empresta-a do compatriota (e, com ela, advém os socráticos diálogos internos) para replicar a tensão dialógica ao redigir os dias finais de um heterônimo que quer se sentir vivo a despeito da morte de seu criador (e, possivelmente, de seu país).

Considerando-se a genealogia socrática de que desponta esta tese, faz-se essencial destacar a palavra “razão” na última estrofe do poema. Já dissemos, com Nietzsche, que o termo remete ao fenômeno que significou Sócrates para o ocidente e engendra um *ethos* de organização social acompanhado de uma *práxis* cotidiana pautados na racionalização. A ordem em que está disposta a estrofe confunde nossa capacidade interpretativa – uma das faces da razão. Diante disso, apenas para apreensão dos versos, propomos reorganização dos elementos sintáticos, que foram, sem dúvida, propositadamente rearranjados pelo eu poético desassossegado.

Nesse exercício, temos: “E assim nas calhas de roda/ esse comboio de corda/ que se chama o coração/ gira a entreter a razão”. A ordem direta foi embaralhada pelo poeta por dois motivos centrais. Primeiramente, por uma causa rítmica/rítmica, a fim de privilegiar o sistema de rimas ABAB presente ao longo de todo o texto. Depois, por motivo semântico que visa confundir o entendimento, logo, “entreter a razão”.

Para explicar essa última motivação, basta recorrer à organização que propusemos. Com tal disposição *vérsica*, fica fácil perceber que o coração (definido como “comboio de corda”) é sujeito do verbo “gitar”. Portanto, “o coração” é o responsável por “entreter a razão”. Vale acrescentar que “entreter” possui três frentes básicas de significação: a) fazer passar o tempo, sendo sinônimo de “preencher”, “ocupar”; b) provocar divertimento, significando o mesmo que “divertir”, “brincar”, “alegrar” e, finalmente, c) distrair, fazer desviar a atenção: “desconcentrar”. A estrofe, assim, pode indicar que o “coração” ocupa, alegra, distrai a “razão”. Desconcentrar, brincar com a razão significa torná-la menos racional, precisamente, convertê-la em seu oposto: na *desrazão*, na falta de sentido evidente. Ora, o poeta brinca com o *logos* na medida em que propõe uma organização sintática do período que confunde absolutamente a compreensão. Como grande poeta, o ortônimo alcança, também pela forma, a semântica maior do poema. Destitui a razão, na medida em que (pelo *coração*) trapaceia na lógica estrutural da estrofe.

Há, no entanto, outra grande confusão propiciada pelo escritor de “Autopsicografia”. “Psicografar” significa, suscintamente, escrever uma *psique*, registrar fenômenos psíquicos. Com a inserção do prefixo “auto”, o leitor é lançado,

desde o título do poema, a uma observação do psiquismo do poeta oferecido pelo próprio. Ocorre que, nesse caminho, somos advertidos de que “o poeta é um fingidor”. Reside nisto a gênese da heteronímia: a *psique* do eu poético está tomada de fingimento. Ao mesmo tempo que ele finge ser, finge-se também seres. Contudo, pretender ser outro ou ser vários no mundo da racionalidade socrática é a própria desrazão.

Agrava-se, neste conjunto de desassossegados, o tal *daímon* evocado pelo filósofo. Dotado de sentido complexo, deveras diferente, é certo que Sócrates também andava com suas fantasmagorias – advertindo, *autopsicoralizando*, vozificando.

Mas, retomando a exegese há pouco empreendida da terceira estrofe, registra-se que “o comboio de cordas”, o coração, portanto, a não-razão do poeta é o que engendra o fingimento e o que dá origem ao fenômeno heteronímico.

O estudioso português José Gil retoma proveitosa discussão pessoana sobre essa *despersonalização* dos poetas. A questão incide sobre a poesia dramática orquestrada para realizar uma polifonia de heterônimos:

A despersonalização implica, como vimos, uma progressão no grau de abstracção das sensações (ou “estados de alma”) (...) a sua crescente diferenciação interna e a erosão do núcleo da personalidade que dava unidade e coesão ao primeiro grau da poesia lírica. Mas um outro processo acompanha estes dois: o esvaziamento da personalidade do autor = x (que neste texto Pessoa chama “o poeta na sua pessoa viva”). Lembremos que este autor = x (que existe ou não existe) sob as suas criações heteronímicas, “não tem personalidade” (GIL, 2013, p. 72).

No texto transcrito, “A heteronímia revisitada”, Gil analisa os quatro graus de despersonalização poética postulados pelo próprio Pessoa (e apresentados como “Ao leitor” auspicioso e inquietante no princípio de nossos escritos). Os graus dividem-se de acordo com a progressão da abstracção de sensações, a diferenciação interna de estados de alma, além da dita “erosão do núcleo da personalidade”. Esta repercute no “esvaziamento da personalidade do autor”, no caso, da força criativa do ser biográfico tornado poeta Nasce, assim, o ortônimo, situado no grau 4º de despersonalização: fazedor de heterônimos, criador de criaturas criantes.

Nosso objetivo, neste ponto, não é problematizar tais graus postulados por Pessoa – até porque isso Gil já o fez. O intuito maior reside na aproximação entre os fenômenos da heteronímia e no que eles têm de coincidentes nos autores de *Hamlet* e da *Mensagem*. Mais uma inferência do estudioso lusitano faz-se importante:

O poeta dramaturgicó é despersonalizado porque o processo de construção das personagens-poetas que criou esvaziou inteiramente a sua personalidade (enquanto “pessoa viva”). Mas porquê chamar ao poeta criador dos heterónimos poeta “dramático”? Porquê, se não há drama nem acção? Os heterónimos são “personagens fictícias sem drama”, ou ainda: “Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico”. Hamlet seria assim um heterónimo de Shakespeare (GIL, 2013, p. 72).

Note-se que o que vai entre aspas na citação remete às palavras de Pessoa, em suas *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação* (PESSOA APUD GIL, 2013, p. 72). Assim, temos a voz de dois teóricos: Gil interrogando a respeito do carácter dramático do criador de heterónimos e o poeta ponderando sobre o processo shakespeariano de *outrar-se* na escrita da peça *Hamlet*.

O poeta de Lisboa, aficionado pelo bardo, coloca-o no 3º grau de despersonalização, mesmo sendo ele um “supremo despersonalizado”. Isso porque Falstaff, Hamlet, Macbeth ou qualquer um dos grandes personagens por ele engendrados são parte de um drama encenado, não encarnam o próprio teatro da consciência una (mas multiplicada). Na medida em que Hamlet interage com *personas* de uma peça, deixa de ser o drama em si. Afinal, seus solilóquios são, inevitavelmente, interrompidos pela fala de outrem, pelo decurso da acção ou pela própria ambição de uma loucura anunciada. Tal é a teoria pessoana. Ele, em si mesmo, teria atingido o 4º e último grau da despersonalização por prescindir de um drama centrado em atos, mas erigir aquele conformado por autores (*gente*), este que faz da heteronímia palco para monólogos e diálogos inacabados.

Gil conclui: “pode-se inferir que é no processo de absorção da acção dramática pela sensação expressiva que se corta o fio unificador dos vários estilos do terceiro grau, autonomizando os ‘grupos de estados de alma’ em diferentes poetas” (2013, p. 73). Disso, compreendemos que Hamlet ainda faz parte de um dos “grupos de estados de alma” de seu autor, enquanto Ricardo Reis (o compositor das odes, não o médico indeciso de Saramago) representaria já o rompimento com o “fio unificador” de estilos diversos numa mesma consciência autoral.

Para dar fim a esta análise comparada, urge chegar à conclusão. Se há uma diferença decisiva entre *Hamlet*, *Esau e Jacó*, *El Otro* e *O ano da morte de Ricardo Reis* esta reside no carácter coletivizado que o livro saramaguiano assume. Coletivização que já se vinha gestando como ato artístico necessário desde a multiplicação de Pessoa

na primeira década do século. No romance, a morte de um marinheiro revolucionário é tão importante quanto a do grande poeta autor da *Mensagem*, posto que todos os descendentes o são, num tempo em que é mais usual *morrer* que viver.

O leitor poderá redarguir que também no drama shakespeariano a *Indesejada* não chega econômica. Falecem Hamlet pai e filho, Polônio e Laertes, Rosencrantz e Guidenstern, além da bela Ofélia e do rei tirano com sua esposa. Contudo, nas letras daquele já distante mundo fronteiriço, a resolução do conflito, em certo sentido, redime a Dinamarca e retira do trono aquele que a tornava podre. Assim, a vingança de Hamlet sugere que o povo dinamarquês estará melhor nas mãos de Fortimbras que do assassino Cláudio. Não se vislumbra a devastação de um povo, de uma nação.

Não menos do que isso realizou Machado de Assis em suas “decomposições” biográficas e tanatográficas: as *Memórias póstumas* constituem conjunto necrológico de um defunto recordando defuntos. Quincas Borba só se organiza efetivamente quando o filósofo homônimo *defuntiza-se* da primeira edição para a definitiva. Capitu era Capitu, ou seja, o livro só foi possível de ser construído porque o grande amor de Bentinho-Bento Santigo-Dom Casmurro estivesse morta. Por fim, as páginas do Conselheiro Aires, nos dois excertos de diário tornados romance: os velhos, vivos, vão mais depressa que os mortos – e muitos são os enterrados enquanto os livros são deveras editados (SILVA JUNIOR, 2008).

N’*O ano da morte de Ricardo Reis*, em perspectiva tanatográfica, verifica-se uma profusão de trespasses, de gente nominada ou não, que morre pelas revoltas, pelos excessos da polícia, pelo alastramento da fome, pelas emboscadas nas fronteiras com a Espanha, pela redundância das chuvas. E, entre tantos descendentes, um sentido histórico para tais mortes *cotidianiza-se*. O trespasses do príncipe redime o reino da Dinamarca, já o fim de inúmeros personagens do romance não garante a Portugal, tampouco ao ocidente, uma transformação inspiradora, uma metamorfose (nos moldes daquela propiciada pelas catábases). A novidade alarmante do século XX, bem como da literatura que o narra, é o fato de as mortes serem tomadas como absolutamente insignificantes para a grande história humana. A banalidade do Mal (Harendt) ecoa (inclusive pelo *breve* século XXI) na fala do morto personagem: “morte e vida é tudo um” (SARAMAGO, 2010, p. 284).

O inferno, recordando Eudoro de Sousa, é a vida cotidiana sem que se perceba sua cotidianidade. Os romances e os romancistas do século XX, em especial estes *dos extremos*, buscam vir a saber da não-verdade disto ou daquilo que pode ser revelada

pelo desassossego. O escritor, fingidor, é feito disto: do mundo que a palavra constrói, do ser que constrói pela palavra. O encoberto, o infernal, tudo está envolvido na ação, no gesto, na palavra...

Deste modo, fica esclarecido porque consideramos esta a obra que mais intrinsecamente encarna o *mal do século* que a origina. Atribua-se a isso a sua capacidade temporal de atravessar quase cinquenta anos na consciência criativa de um narrador que escreve no momento histórico de 1984. Recordando nossa trilogia dos extremos: Machado de Assis abre tais anos com o cansaço do velho diplomata que conta uma *história dos subúrbios* brasileira, insciente das *cousas futuras* do país. Unamuno experimenta a melancolia do tempo, no entre-guerras europeias, ouvindo, mas assassinando seus personagens que se colocam na condição de *outro* – porque o período era de *Névoa*. Saramago, finalmente, revela, nos momentos finais dos anos 1900, os três sintomas da falência de uma era: o sono, a morte, a inexistência.

2.5 “ENTÃO É O FIM DO MUNDO”: ou o fim de um capítulo sobre o mundo depois de Hamlet

Ainda não era o fim do mundo. Mas a afirmação hamletiana comporta a condição de personagens vários espriados pelo Ocidente. Ofélia e Horácio, Flora e Aires, o Outro e a Ama, Reis e Pessoa, todos provaram de situações liminares e optaram pelo viver em desassossego, pelo morrer definitivo ou pelo contar/escrever que redimensiona experiências.

Contudo, o término chegou para o mundo de fronteiras. A racionalidade imperou sobre a carnavalização. A desrazão foi enclausurada sob o nome de enfermidade. A maiêutica e o *elenchos* socráticos perderam-se no percurso monológico do discurso da verdade. O universo se expandiu, mas o triunfo do individualismo circunscreveu cada um à casca de noz de si mesmo. É o fim do mundo de fronteiras. A modernidade avança em turbilhão pela história da humanidade, pela historiografia literária e por estas páginas. No encaço da expressão moderna, porém, permanece a *hybris*: desmesura do pensamento, hibridismo de gêneros, sedução do riso, latência do inacabamento.

Neste espaço discursivo – nada mais que “palavras, palavras, palavras” –, buscamos estabelecer relações comparativas entre o “supremo despersonalizado Shakespeare” e os sucessores literários dele que aqui analisamos: Machado de Assis, Miguel de Unamuno e José Saramago. Autores que dizem ainda mais uma palavra do mundo e sobre o mundo, apesar e a partir da sombra shakespeariana que habita o *logos* e a literatura moderna. Estivemos debruçados sobre obras que, de certo modo, pressentem algo como o fim da existência. Vão presságio: o que esses livros guardam mesmo é o desejo de um *outro* mundo. Um em que a história humana se conte pelo viver, não pelo morrer. Narrativas, enfim, que se querem diversas da do século XX.

Não, jovem príncipe, ainda não chegamos ao fim. O que se acabou mesmo foi tão somente este capítulo. O desfecho de nossa tese anuncia-se e enuncia-se na forma de ensaio, que trata sobre a morte e o desassossego, a partir de uma poética que é socrática, mas também luciânica, bakhtiniana, eudoriana... Se, então, não é o fim do mundo, que, ao menos, chegue ao cabo este trabalho – capítulo singelo de uma teoria brasileira da tanatografia.

CASA DE MORAR PLENITUDE É DESASSOSSEGO



Minha alma é uma orchestra oculta; não sei
que instrumentos tangem e rangem, cordas e
harpas, timbales e tambores, dentro de mim.
Só me conheço como symphonia.

Livro do Desassossego.

Esta concha me serviu, transformando, passo a passo, o que eu sou, o que eu sei, o que nada sei... Como Hamlet apanhando, da terra viscosa, um crânio e aproximando-o de sua face vivaz, olhando-o de maneira terrível, como se entrasse em uma meditação sem saída, findando-se em um círculo de estupor, sob o olho humano, este pequeno corpo calcário cavo e espiral, evocasse à roda de si uma quantidade de pensamentos, que não encontram fim...

O excerto final de *O homem e a concha*, de Paul Valéry, desponta como mote destas *páginas íntimas*. Último ato de um percurso amalgamado e intenso. Últimas linhas de uma tese, papéis avulsos de alguns anos de Universidade.

As laudas que se seguem, de bom tamanho, com palmos, medidas, são pequenos exercícios de *auto-interpretação*, de crítica polifônica, de resposta à uma história da literatura do desassossego que em vossa presença emigra.

Tratamos da morte de personagens. Convivemos com viventes que passaram por este mundo – escrevendo. Há um poeta, em Goiás ou em Londres, que diz que a humanidade está dividida em duas únicas categorias: os que leem e os que não leem. A tanatografia vivifica-se na decomposição biográfica, na sabedoria da catábase discursiva. Teoria viva, que pulsa, sustenta-se, em *palavras, palavras, palavras* e nada mais vivo do que a voz: falada, gritada, *gestualizada*, escrita...

1935 é o ano da morte de Fernando Pessoa. 1936, o de falecimento de Ricardo Reis e de Dom Miguel. 1937, o de publicação do ensaio sobre a singeleza de uma concha: palavra-objeto que desencadeia discussão leve (e não menos contundente) a respeito da relação do humano com a arte, com a ciência, com a investigação filosófica, com o fim aterrador...

Senão é este também o nosso maior intuito: tecer caminho de exegese filosófica pelas *palavras ditas absurdamente*, apesar da insanidade do tempo, a despeito da iminência do fim... *Não há sossego no mundo, nem para os vivos nem para os mortos*. Contudo, resta: dizer.

Valéry, pela primeira e única vez em seu ensaio, recorre a Shakespeare no seu último parágrafo para dar cabo à depuração discursiva que empreendera. Com uma mão hipotética, toma uma concha palavral e anuncia seu veredito fatídico sobre o homem e as coisas: saber que nada sabe. Retumba Hamlet, ícone da dúvida existencial – que é também indagação histórica, axiológica, lírica. Heteronímia, figuração de viver de escrita, refratada nas pessoas de Pessoa, nos sepulcros de Unamuno, nos silêncios de Aires, na saudade trágica de Nietzsche e, dialogicamente, na razão revolucionária parida há tanto pelo velho Sócrates, perseguida desde sempre pelos pensadores da razão.

O ensaísta francês percebeu que, à maneira do teatro dentro do teatro, do diálogo enxertado no diálogo, não há saída senão buscar sabedoria. O príncipe aproxima um crânio de sua *face vivaz*. No ato do último Ato, instaura-se a metáfora da vida: existência não apenas viva, mas vivaz, que contempla a crueza da inexistência. O *círculo de estupor*, descrito por Valéry, é sintomático daquele “ser dionisíaco” que Nietzsche flagrara no príncipe louco. No *Nascimento da tragédia*, lembra que *o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas*.

O pensador fita a concha; o herói dinamarquês, a caveira. Nós, um cais invisível – metáfora de saudade do horizonte que queremos. Todos vislumbramos a essência das coisas e nos deparamos com o nada a que está fadada toda ação solitária. Mesmo em solilóquio, o nada tem um tanto de tudo na solidão. Não nos deixam mentir Godoy Garcia, Cassiano Nunes, Anderson Braga Horta... poetas de nossas paragens, mitos do cerrado de onde desponta este trabalho que revolve os áticos, visita os anglófanos, acerca-se das fronteiras castelhanas para chegar à pátria de Pessoa: ode ao pensamento de mundo nascido em língua portuguesa.

Sina. Fado do homem dionisíaco no tempo de ascensão do individualismo: tempo de assunção da tanatografia no literário... Estivemos todo o tempo ocupados em provar que a escrita de morte quer ensinar homens e mulheres a viverem em plenitude. Tudo está consumado: agora nada mais nos ocupa que não sentir a delícia das palavras mais simples. Tese que se escreve sobre um sepulcro, posto ser esse o berço da literatura enfrentada nestas quase duzentas páginas e cerca de nove anos.

Agora, porém, não nos toma o *kommós* lutuoso das tragédias, o estado de sítio cultivado pelos romances que fazem do presente, história. Não: este texto segue embebido da carnavalização que fez Bakhtin acreditar no século XX como tempo ainda propício à ressurreição da liberdade – tempo que enxertou uma cantiga do morro nas páginas do romancista mais renomado do Brasil, que impeliu um homem solitário a deixar uma arca de poemas desassossegados num quatinho modesto em Lisboa, que fez de Lídia musa realista prenhe de revoluções...

Caminhamos para o fim deste exercício pensamental como Sócrates caminhou rumo ao trespasse: alegria por ter engendrado desassossego, por ter posto uma dúvida no lugar de uma negação, uma palavra no lugar de um silêncio. Nós desafiamos o mito

da colonização e fazemos teoria da literatura num país que não lê, numa academia que não dialoga, numa região que não tem voz, num estado assolado por golpes.

Nietzsche ponderou ser impossível vincular socratismo e arte. Dioniso e Apolo não são tão inconciliáveis como pensou o alemão, Sócrates e Pessoa não são antípodas de mundos distintos. O mundo é só um. Um palco. De acontecimentos que conduzem o ser à morte ou ao seu oposto: missão do literário é propiciar a transcensão catabática, seja no papel literário, seja na cocha filosófica.

O jovem olha o crânio *de maneira terrível* porque contempla o que é, o que sabe, bem como o que nada sabe. Toda a verdade humana cabe na concha de um caracol ou numa casca de noz. Disso já o sabia Sócrates, que imortalizara máxima filosófica recolhida do Templo de Delfos. Fosse esta tese uma concha, estaríamos chegando à sua última solene espira, que compõe a casa do caracol, a habitação de nossas palavras. Palavras sérias – de teoria, de filosofia, de estética. Palavras cômicas – de riso, de liberdade, de diálogos inconvenientes. A última palavra do mundo e sobre o mundo – sabemos! – ainda não foi pronunciada. Se este pensamento é inacabado, como o socrático, o luciânico, o shakespeariano mundo carnavalizado: que aberto esteja.

Espanta-nos que, por modo tão diverso, venha a experimentar aquele estupor dionisíaco diante do ínfimo existencial, também Fernando Pessoa. Pela construção de uma filosofia do literário, chega-se sempre ao problema da concha: mais uma espira, mais uma volta à roda do ensaio, da peça, do romance, que nos devolve ao questionamento eternamente retornado do príncipe: *ser ou não ser?*, pergunta-se o poeta de Orfeu antes da *Orfeu*, antes do devastador 8 de março de 1914, antes de ser Pessoa graças às suas tantas pessoas...

Se ao longo de nossos escritos iniciais, estivemos ocupados em descortinar uma poética socrática que partia das tragédias áticas, passando pelo fantasma shakespeariano até adentrar na prosificada escrita do século XX, agora elegemos um epicentro difuso – o fenômeno pessoano –, para perscrutar as relações imbricadas entre a ascensão do socratismo e a literatura do desassossego. Além do que mais viver neste início de milênio, tão carente de propostas para si mesmo, tão repleto de tanatografias sem poesia...

Uma poética multiplicada não nos chega desacompanhada. Vem-nos pela prosa de José Saramago, sem avisos, ou aspas, plena de todo despiste, misturada ao fazer autoconsciente de um narrador que, magistralmente, empreende o *elenchos* helênico. Narrador que conversa, que faz falar os personagens que existem, como os que não

temos provas de que tenham alguma vez existido. Eis aí um prosador polifônico. Está posto o caminho pela obra pessoana, mas dela irromperemos em direção aos demais autores que sustentam nossa invenção do desassossego. Leitores do Terceiro Milênio, com as retinas fatigadas da prosa que nos chega, esforçamo-nos por destrinchar a poesia latente no livro, na concha do mundo, somente porque esse foi o intuito maior de Shakespeare, de Unamuno, de Pessoa, de Saramago...

Talvez, orientador e orientanda sejam dois coveiros dançando e dialogando num túmulo chamado existência. Esse *ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida* nos conduz a um dos primeiros poemas estilizados pelo narrador alterônimo das páginas saramaguianas: “Vivem em nós inúmeros” (1935), de autoria de Reis. Lembremos que o termo *alterônimo* fora cunhado nas páginas de uma dissertação de 2014, como alcunha para o poeta engendrado em frases da prosa do ano das mortes. Versos nascidos de parágrafos. Poeta nascido de romancista. Criação nascida de tese. O poema-objeto-encontrado, não poderia ser mais conivente com o sopro hamletiano que nos conduz:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo.
(REIS, 2005, p. 291).

Fragmentos do poema despontam logo no primeiro capítulo do romance e revelam questão fulcral: assinado pelo heterônimo clássico, parece escrito por um ortônimo, isto é, pelo arquiteto central da heteronímia. “Vivem em nós inúmeros” é verso que frisa uma existência ontologicamente múltipla de um drama em gente. Não em “mim”, senão em “nós”, há vários. O ser concebe a si como inúmeros, pois sabe-se portador de “mais almas que uma” num diálogo em pessoas. A pretensão ortônima,

contudo, potencializa-se: “Faço-os calar: eu falo”. No verso, retine a problemática monológica que é do orto-poeta, mas também a do narrador de romances.

A estrofe derradeira comporta a gênese da autoria: “Nada ditam/ A quem me sei: eu escrevo”. Nos primeiros começos dos anos 1900, Pessoa instaura arena de diálogo em que o ser se define não pelo que existe, não pelo modo como se apresenta, mas pelo que fala e pelo que escreve. À pergunta latente do longínquo Hamlet (*ser ou não ser, essa é que é a questão*), responde o poeta que se pensa ortônimo: “os impulsos cruzados” disputam “em quem sou”. Do ser em disputa, desde o seiscentismo, ou mesmo desde a Grécia clássica, emerge conclusão inexorável do que nada se sabe. Corpos literários, calcários, à roda de si, absortos em espiras pensamentais que não encontram fim.

O poeta invisível d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, enxertado nos comentários do narrador (ele mesmo outro), logo após a menção romanesca ao poema de Reis, invade a prosa com construção poética em muito similar a do médico esteta. Organizamos tal composição em forma lírica, a fim de tensionar o vulto de poesia que tantas vezes toma a narrativa:

Se somente isto sou
Quem estará pensando
Agora o que eu penso
Ou penso que estou pensando

No lugar que sou de pensar
Quem estará sentindo o que sinto
Ou sinto que estou sentindo
No lugar que sou de sentir

Quem se serve de mim
Para sentir e pensar
E, de quantos em mim vivem,

Que pensamentos e sensações
serão os que não partilho
Por só me pertencerem

Quem sou eu que outros não sejam
Ou tenham sido, ou venham a ser
(ALTERÔNIMO, 2010, p. 20-21).

Versos que convocam à ação pensamental do ser múltiplo: “de quantos em mim vivem/(...) Quem sou eu que outros não sejam/Ou tenham sido, ou venham a ser”. A composição vem da pena de um *alterônimo*, criado e criador, que surge pela vocação do narrador saramaguiano e mistura as poéticas heteronímicas emprestadas do drama em

gente. Mistura e compõe uma tanatografia com responsabilidade autoral. Embora bastante parecido (em termos de temática e discussão filosófica) com “Vivem em nós inúmeros”, este poema arrisca-se numa toada particular – que, por sua vez, não deixa de espalhar certa fagulha caeiriana: *Quem disser que a literatura é indiferente às dores e multiplicações dos homens, não sabe de homens nem de poesia.*

Os versos alteronímicos destacados centram-se em múltiplos núcleos de exploração semântica: o pensar, na relação entre a primeira estrofe e a próxima; o sentir, na segunda, e percepções do mesmo estado na estância seguinte; o ser, na terceira e sua solidão na quarta: o desfecho de quem vive de solidão numa relação profundamente sentimental, que é inevitavelmente desassossego. Sentimento e pensamento extrapolado conferindo vitalidade ao outrar-se (seja em verso, prosa ou teatro).

Não há mais eu lírico desde Pessoa. Tudo transmuta-se em *nós lírico*. Aprime-se a teoria da literatura para retratar-se de suas limitações ante um fenômeno que já completara um século. Nesta síndrome maiêutica, o poema pergunta se é possível ser somente aquele/aquilo que se é. Indaga se a vastidão do fazer literário cabe em um indivíduo exclusivo. Se pensar é viver e se vivem (nestes) poetas inúmeros, cada poema é um corpo calcário cavo e espiral que se dobra sobre si mesmo. Cada reentrância (verso) *pergunta como a vida funciona, para responder como a literatura funciona.*

Nesta altura, a poética de Alberto Caiero, evocação de sentidos, ímpeto dionisíaco no cerne da desrazão heteronímica, conjuga tudo:

Creio no Mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 (...)
 (CAEIRO, 2005, p. 204-205).

Tudo com aparência de nada. E retrocedemos ao ano de 1914. Ano do nascimento do drama em gente. A figuração da autoria na poética caeiriana não tem filosofia, tem sentidos. Caiero foi um mestre... Sócrates foi um mestre... Quem escreve tem mestre... Ter mestre quer dizer: condição inacabada de ser propício ao diálogo. Pensar, ouvir, ler, escrever o outro: eterno retorno da responsabilidade.

Engendra-se na sutil espira da poesia caeiriana sua maior contradição: crer no “Mundo” porque o vê, crer que o mundo existe “para olharmos para ele e estarmos de acordo”, para nada saber e dizer que nada sabe ou sente. Para não ter provas sequer de alguma vez ter existido.

A armadilha é pessoana. Saramago enfrenta projetando seus poetas despreziosos, por enfurnados na prosa. Caeiro, ainda n’ *O guardador de rebanhos*, disse: *Por mim, escrevo a prosa dos meus versos/E fico contente* e a expressão, com uma discreta inversão, não poderia ser mais oportuna para descrever o que efetiva Saramago no seu livro: *Por mim, escrevo os versos de minha prosa/E fico contente*. Em acerto de contas com a tradição lusitana (de Camões e Pessoa) se efetiva o autor, a autoria – no ano dos dez anos da Revolução dos Cravos.

Prosseguindo com a exegese do poema levantado da prosa, nota-se que o alterônimo não sabe se pensa (estrofe primeira) ou se sente (segunda) ou mesmo se é (já na estância final): “que pensamentos e sensações serão os que não partilho/por só me pertencerem”. A heteronímia problematiza o pertencimento e o em-si-mesmamento distendidos ao máximo no desassossego de ser vários para poder ser alguém e toda gente em qualquer parte. “Não ditam/A quem me sei: eu escrevo” é a expressão capital de qualquer poeta que inexistente, mas teima e escreve. Por que escreve constitui incógnita a que tentamos responder. Uma hipótese inicial nos toma: escreve, pois fala. E a fala, usualmente, significa ímpeto para o diálogo. Nesta linha de pensamento (doentes dos olhos que somos), deduzimos que a necessidade de criação de poetas que completem uma arena advém da ânsia pelo dialogar.

No grande tempo da arte, inacabamento perene da heteronímia, tudo relativiza-se em responsabilidades. *Se podes falar, ouve. Se podes ouvir, responde* – dizem os livros existentes e inexistentes da biblioteca universal. Vamos a mais um caso de desassossego:

Sou eu: sem nenhuma ironia
Sem nenhum desgosto
Contente de não sentir
Sequer contentamento.

Menos ser o que é
Do que estar onde está,
Assim faz quem mais
deseja ou sabe que mais

Não pode ter
Por isso só quer

O que já era seu
 Enfim: Tudo
 (ALTERÔNIMO, 2010, p. 45).

Os versos aparecem (velados) no romance logo depois de o narrador falastrão encadear menção a diversos poemas de Ricardo Reis: “Quando Lídia, Lídia, vier o nosso outono”, “Vem sentar-te, comigo, Lídia”, “Tal seja, Lídia, o quadro”. A referência ao pagão não é vã, posto que o alterônimo em seguida redige o poema destacado. Nele, ecoa o pensamento estoico que nos acostumamos a ler em Reis: contentamento sério diante do ser nada. “Contente de não sentir/sequer contentamento” é dupla de versos que pode funcionar como síntese de toda a sua lírica.

O primeiro verso conjuga resposta a Sócrates – “sem nenhuma ironia” –, enquanto o segundo, contrastivamente, efetiva a ironia – pois vida de poeta desassossegado é desgosto intermitente, é um não contentar-se com o espetáculo do mundo. Em seguida, irrompe o Camões sonetista, com o contentamento descontente que embala a lírica lusitana há mais de quatro séculos.

A segunda estrofe extrapola a semântica dos verbos “ser”, “estar” e “ter”. Estar significa mais a condição existencial que ser. Viver é desejar mais do que se pode ter. Fado da ação heteronímica que contamina o existir em *pessoa viva*: não há ironia ou desgosto em ser, posto que ser não tem significado. Onde estamos é o que existe – nada mais. O lugar *para dizer a palavra, para fazer o gesto*: é só disso que se vive.

A esperança redentora do contentamento descontente de Reis (como do icônico Camões) emerge na estrofe final. O eu não pode querer mais que o que já tem – detentor de tudo. O *mytho é o nada que é tudo*: opondo-se à uma razão socrática que mataria o mito, o ortônimo institui as potencialidades da desrazão que funda mitos particulares, poetas que existem para quem acredita na palavra. Se ser um é nada, o ser vários é tudo.

A composição alteronímica, por nós espriada em terceto, rememora o poema de uma única estrofe apresentado nas *Odes de Ricardo Reis*:

Quer pouco: terás tudo.
 Quer nada: serás livre.
 O mesmo amor que tenham
 Por nós, quer-nos, oprime-nos
 (REIS, 2005, p. 284).

Aqui, o heterônimo já dialoga mais proximamente com as premissas *kynike*, embora seu teor trágico (sério) sempre o arraste para os rumos estoicos. De todo modo, outra vez, estamos enredados pela distância abissal e potencial entre tudo e nada:

reedição do hamletiano *ser ou não ser*, tanto quanto do socrático *saber apenas que nada sabe*. “Quer pouco: terás tudo/Quer nada: serás livre” aparece como máxima do heterônimo contemplativo da inusitada, porém sensível, relação entre tudo e nada. A liberdade sonhada por Hamlet – presente na impossível superação do dilema ontológico – advém do querer nada. O pouco é tudo, o nada liberta. Sopra-nos ao ouvido a voz do já distante Kierkegaard, a lembrar que também a ironia conduz ao nada libertador. Reis, ele mesmo, nele mesmo, sem ironia, mostra-nos que não há nada de novo entre os poetas clássicos: são uns apegados à filosofia, descontentes do amor, contentes somente por pensar e assim afastar qualquer contentamento...

Dizia o príncipe delirante que *o estar pronto é tudo*. Pelo prisma de uma filosofia do literário, estar pronto é discursar. Escrever toda gente em toda parte. Mas o Ricardo personagem não se encontra pronto: as contrições político-sociais emanadas do salazarismo são reportadas por jornais alienantes que lançam-no em sono letárgico. A vida não cabe em odes. Assim, a mão que outrora escrevia torna-se parálitica – paralisada como a da menina Marcenda (paixão platônica de escritor anestesiado) que desaparece *ofelicamente* na impossibilidade do amor consumir-se. Mundo de inamor. Conclusão incontornável: para o heterônimo que não escreve, *morte e vida é tudo um*. Ressalte-se que Saramago ainda lança sopro vital e otimista, pois acredita numa arte que melhora as pessoas. Lídia, a mulher carnal e politizada, é deixada no mundo à espera de um filho. Criança que nascera no ano da morte do pai. *Os mortos vão mais depressa que os vivos...*

Desta altura em que contemplamos este tropel de páginas, damo-nos conta das causas-morte de nossos personagens, do assassinato da arte que melhora os homens, do embargo da palavra viva. A cicuta confere o silêncio sepulcral a Sócrates e cerceia o desenvolvimento primevo de uma possível tradição do pensamento dialógico. O veneno que mata Hamlet apunhala o pensador ontológico, inteiro, no momento histórico de erradicação do *homem integral*. O silêncio, no século que recorre ao extremismo como resposta compulsória ao monologismo, massacra a poesia: estão mortos o Conselheiro Aires, o Outro, Alberto Caeiro, Fernando Pessoa e Ricardo Reis (nunca se ouviu relato do trespassse de Álvaro de Campos e tal fato não nos passará incólume).

O século dos extremos literários – 1904 (publicação de *Esau e Jacó*) a 1984 (ano do *Ano da morte de Ricardo Reis*) – revela que estamos todos condenados ao veneno que Pessoa e Saramago chamaram de desassossego. Sintetiza o alterônimo em versos possíveis:

A vida não é muito mais que estar deitado
 Convalescendo duma enfermidade
 antiga, incurável e recidivante,
 Com intervalos a que chamamos:
 Saúde
 (ALTERÔNIMO, 2010, p. 169).

Reis convalesce dessa “enfermidade antiga, incurável e recidivante” que, recordemos, está latente também nas figuras de Flora e do Outro. Órfãos de um mundo sem Deus, sem sábios, onde o sepulcro de Quixote está perdido, onde Hamlet reduziu-se a uma caveira putrefata, a jovem fluminense e o gêmeo ibérico morrem *sem escolher* (para ficar com palavras do já saudoso morto Antonio Candido). Não há escolha diante da cicuta, da espada ou do autoritarismo. Há potência de decisão no diálogo, mas se o velho procedimento socrático fora igualmente extirpado enreda-se um inferno de silêncios... Mas inferno é sempre possibilidade de catábase. O *Hades* é não um lugar para onde vamos, senão o espaço onde estamos: é não estar o ser no horizonte que vê. Pede passagem o poeta escondido, nos versos dele que escandimos:

O pior mal
 é não poder o homem
 estar no horizonte que vê,

embora se lá estivesse,
 desejasse estar
 no horizonte que é!

O barco onde não vamos
 É que seria o barco
 Da nossa viagem

Ah, todo cais é uma saudade de pedra!
 (ALTERÔNIMO, 2010, p. 151).

O que a voz lírica define poeticamente como “pior mal” coincide com aquilo que o filólogo Eudoro de Sousa entende por inferno. Infernal é o horizonte que nunca chega, a liberdade que não se alcança, a utopia dissolvida em tragédia. Efetivar a catábase é lançar-se pelo barco que não seria o da nossa viagem e chegar, assim, à transcensão: alcançar o limite de um mundo para encontrar sabedoria. Ser (seres) intermitentemente descontentes com os horizontes a que chegam. O barco (memória do carnavalizado Caronte) onde se navega não chega a ser a jangada de pedra em que deveríamos adentrar. Na penúltima estrofe, a embarcação nauta, miticamente relacionada à passagem da existência para o submundo, assume semântica de vitalidade:

o barco que tomamos, a jangada da “nossa viagem” pela vida é que define quem somos, seremos ou deixaremos de ser.

No limiar heteronímico, o alterônimo empresta o verso-emblema da poesia de Álvaro de Campos, extraído de sua “Ode marítima”. Vale recordar a estrofe:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
 E quando o navio larga do cais
 E se repara de repente que se abriu um espaço
 Entre o cais e o navio,
 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
 Uma névoa de sentimentos de tristeza
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,
 E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
 Que fosse misteriosamente minha
 (CAMPOS, 2005, p 315).

Novamente, deparamo-nos com a antiga problemática levantada por Sócrates nos seus diálogos (platônicos) da *República* – quem efetivamente fala no texto literário – e extrapolada no processo heteronímico. A saudade – palavra prosaica que serve de mote à existência de Campos, ao seu apego rebelde ao mestre Caeiro e à sua tessitura poética – faz com que lhe invada “uma recordação duma outra pessoa”. Não figura qualquer, mas uma “misteriosamente” dele. Do fenômeno heteronímico, apreendemos que não pode haver uma única voz no poeta, posto poder ele mesmo ser tantos.

Em poemas como este, revela-se o emaranhado da outridade: um verso que pode ser toda gente em toda parte. O espaço que se abre “entre o cais e o navio” implica o tempo da ação para os que ficam: tempo *para dizer a palavra, para fazer o gesto*. Não dizê-lo, não fazê-lo é a resignação diante do fim. A tanatografia abarca o fazer literário que não aceita o morrer toda vez que ele silencia as palavras necessárias. Aquelas que ainda dizem alguma coisa no mundo e sobre o mundo. Discurso tanatográfico é aquele que se infiltra em meio à “névoa de sentimentos de tristeza” para acrescer que toda saudade tem memória do futuro – não poderíamos findar esta tese sem ressuscitar o luso-brasiliense Agostinho da Silva.

Retomamos nosso problema-desassossego: onde estará Álvaro de Campos? Busquemos seu sepulcro, posto que esse é talvez o mais dialógico dentre os heterônimos: sua tumba pode retinir diálogos possíveis. As *Poesias* de Campos, nas *Ficções do interlúdio*, estão empenhadas em responder os poetas que lhe cercam: Mário de Sá-Carneiro (a quem dedica seu célebre “Opiário”), Ricardo Reis (com quem o diálogo se dá pelo estilo, a partir da composição de odes absolutamente inquietantes

para o perfil do autor clássico), Walt Whitman (a quem saúda em poema e pelo abuso do verso livre), o Ortônimo (via contumaz resposta poética em “A Fernando Pessoa – Depois de ler o seu drama estático *O marinheiro em Orfeu I*”), Marinetti (vanguardista a quem dedica seu “Marinetti, acadêmico”), além de seu mestre Alberto Caeiro – caso de responsabilidade fulcral em que nos detemos.

Sem dúvida que o tanatográfico texto “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” engendra a mais bem realizada, a mais consciente e a mais delicada crítica literária que qualquer autor existente ou inexistente possa ter alguma vez escrito sobre Caeiro e sua poética. Sem falar nos intervalos de discussão sobre Fernando Pessoa e Ricardo Reis que também aparecem de supetão, mas com gravidade: *O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro*. Nas notas que contam quem foi, que arte compôs, com quem debateu e como morreu o mestre, o autor de “Tabacaria” escreve prosa lutuosa para lembrar que poesia é *qualquer coisa de luminosa e de alta* que cinge a existência. Diz-nos sobre o trespasse, ecoando a psicanálise freudiana: *Meu mestre, meu mestre, perdido tão cedo! Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória que conservo do que sou de morto...*

Este trabalho rememora o que somos de escrita de morte: *um louco carrega dentro de si um morto* – não há dúvidas de que o teatro unamuniano, bem como o drama em gente ensinam-nos *onde encontrar sabedoria* na insanidade dos dias. Por isso, não desistimos de buscar o sepulcro de Campos. Há que procurar em sua poesia:

Mestre, meu mestre querido!
 Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
 Vida da origem da minha inspiração!
 Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?

Não cuidaste se morreras, se viverias, nem de ti nem de nada.
 Alma abstrata e visual até aos ossos,
 Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre múltiplo,
 Refúgio das saudades de todos os deuses antigos,
 Espírito humano da terra materna,
 Flor acima do dilúvio da inteligência subjetiva...

Mestre, meu mestre!
 Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos,
 Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser,
 Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,
 Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!

(...)
 Meu coração não aprendeu nada.
 Meu coração não é nada,
 Meu coração está perdido.

(...)

A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.
 Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
 Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir
 (CAEIRO, 2005, p. 369-370).

Um poeta engendrado na responsabilidade. Futurista da saudade que encontra seu mestre e guia na poesia simples, por orgânica, de um versista do interior português. Cosmopolita dentro de uma casca de *nós*, Campos insere o milenar diálogo dos mortos no gênero lírico: *Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?* Que forma? Que vida? – perguntamo-nos depois de viajar pelos infernos de uma poética socrática começada com os dramas híbridos de Eurípedes e terminada com a prosa poetizante de Saramago. Depois de percorrer um conjunto literário que visita memórias póstumas e decomposições biográficas para responder, enfim, o que é a vida, para que serve estar vivo. Desassossego maior da tanatografia é a ânsia de vencer o silêncio sepulcral. Silêncio que resta depois dessas perguntas, que são evidentemente filosóficas, mas são antes, e, sobretudo, profundamente humanas.

Literatura que tem *alma abstrata e visual até os ossos*. Forma de palavra feita vida verdadeira foi o que perscrutamos ao longo dessas páginas. Esforço máximo por prestar *atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre múltiplo* – multiplicidade que foi proposta de Calvino, depois de ter sido máxima do extremo despersonalizado Shakespeare, de ter servido de máscara aos personagens da obra-ópera machadiana, depois de ter Unamuno criado figura que não se sabe um ou *Outro*, depois de ter Saramago multiplicado os dias de vida e morte dos poetas pessoanos...

Ah, todo cais é um refúgio de saudades! Falta do personagem que não somos, do mundo em que não vivemos, do grande e definitivo grito que não proferimos numa cidade centro-oestina eternamente privada de cais...

Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser, contou-se e recontou-se Pessoa para se transbordar. Faltavam poetas nos anos 1930. Faltavam poetas em 1914. Faltam poetas em 2017. Ah, todo poema é uma saudade de liberdade! Aquela ávida vontade de escutar-ouvir o outro para pensar, que acompanhamos em Sócrates. A matemática infernal de Luciano, contando junto às figuras míticas da extinta cultura ática quantos mortos podiam falar num colóquio subterrâneo! Os cálculos necrológicos de Hamlet, a contar quem não é nos tantos que assistiu ou fez partir: seu pai, Polônio, Cláudio, Laertes, sua mãe, seu amor: a suicida Ofélia. O cotidiano entediado de Aires, vida

burguesa que precisa do morro para se carnavalizar, se explicar, se transformar. A equação impossível de Unamuno: ser um ou ser dois, ser franquista ou ser Quixote...

Mestre, meu mestre! – diz Saramago a Pessoa para poder, enfim e velho, como o conselheiro machadiano, escrever seu grande romance. Diálogo dos mortos, diálogo da história da literatura: *O ano da morte de Ricardo Reis* como lugar de palavra onde o mar se acabou e a terra espera. Do leitor, dos poetas, dos coveiros, dos acadêmicos, dos deambulantes, dos socráticos discípulos de Shakespeare, dos ignorantes, dos curas e dos barbeiros, dos ocupados em viver antes que lhes chegue o caricato barqueiro: que deem o grande grito. Horizonte, horizonte: tão longe, tão perto do cais!

Esta tese se escreveu porque quem tem um mestre como Caeiro anseia vorazmente que um coração aprenda alguma coisa, que um coração seja o nada que é tudo, que o coração se encontre em alguma centelha de poesia que ainda existe – pelas ruas ermas de Lisboa, n’algum cemitério da Dinamarca, no alto de um morro fluminense, num pedaço de universidade cercado de cerrado por todos os lados: *quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver...*

Quem tem alma não tem calma (escrevera o ortônimo), que dirá quem nem sabe quantas almas tem. A calma, privilégio de espíritos sábios que, neste trabalho, encontramos apenas nos mestres Caeiro, Aires e Sócrates, transmuda-se no grande tempo literário em inquietação – desassossego. A poesia, tanto quanto a Álvaro de Campos, liberta-nos – mas a vida insiste em ser prisão (a Dinamarca de Hamlet, a alegoria da caverna, a Lisboa de Saramago...). Tensão insuperada, face do inacabamento do mundo. A literatura acorda os homens – mesmo quando o sentido de ser humano parece ser apenas dormir.

Não: não nos contentamos com a sonolência de Ricardo Reis, pois sabemos que sua consequência é o morrer. Não nos amarramos a uma poética aristotélica por percebermos que suas premissas conduzem ao monologismo. Não nos aquietamos diante da predominância milenar de um socratismo estéril, razão sem desrazão, vida sem ironia, Apolo sem Dioniso, mundo sem carnavalização. Não sucumbimos ao pensamento individualizado se nossos autores se multiplicaram para que literatura fosse ponte de outridade. Não aceitamos vida que seja não vida, palavra que não seja de liberdade, cova que não seja utopia, tanatografia que não signifique aprender a viver. Não desistimos de buscar o sepulcro de Álvaro de Campos porque aprendemos de Shakespeare, Machado, Pessoa, Unamuno e Saramago que onde morre um poeta, o fantasma vai, mas a arte fica...

A esta altura, lembramos o ensimesmado Valéry com sua concha, posto estarmos também nós diante de nosso símbolo figural, imagem singela que reconstrói a existência pelo pensamento em forma de palavra. Quanta minúcia natural há numa concha. Quanta minúcia intelectual há numa tese. Que gama de especificidades de um caracol a ciência não chegou a explicar. Que gama de complexidade do literário a ciência nunca poderá explicar. Quantos seres vivos podem encontrar habitação numa concha. Quantos seres de palavra, mais as gentes de carne e osso, podem habitar o mundo porque efetivaram a transcensão do literário.

Valéry abismou-se diante de uma concha. Nós, ambulantes numa cidade do futuro, encrustada num altiplano ancestral, escolhemos – por insistência inconveniente do *daemon* Álvaro de Campos, gritando aos nossos ouvidos – abismar-nos diante do cais. Impossível cais: lócus da saudade de Cassiano Nunes, do *Araguaia Mansdão* Godoy Garcia, do desassossego de Campos, do aportar de Reis numa cidade-cemitério-sem-prazeres, nós te escolhemos como nossa concha. Observamos-te ao longe, superando a cegueira esbranquiçada que embota tudo, e no espaço entre o barco que somos e o cais onde não atracamos, escrevemos estes pensamentos sobre o mundo da literatura, sobre a literatura no mundo. *Cumpramos o que somos, tudo mais nos é dado*: lição despontada da catábase empreendida entre o que somos, o que queremos e o que devemos ser.

Literatura do desassossego é diálogo com os vivos: enlacemos as mãos com os nossos mortos Sócrates, Hamlet, Flora, Aires, o Outro e Pessoa, pois deles aprendemos a sabedoria que melhora os homens. Ser enquanto há tempo para dizer a palavra e para fazer o gesto. Ó tripulantes do barco infernal, entre o navio onde inda vamos e o cais invisível em que nos encontramos, prolonga-se o que chamamos vida, morada do homem, casa do caracol, habitação de palavras. No entremeio do ser e do não ser, nós desafiamos o augúrio: não há sossego no mundo, mas há plenitude no literário!

Toda escolha engendra saudade – do que não foi, do que não fui, do que não fomos. “Ah, todo cais é uma saudade de pedra!” porque o cais é memória de partida. Concha de fim e princípio. O cais constitui já figuração de seu destino: antecâmara do inferno, úmido, frio e tormentoso, anuncia a inexistência definitiva do heterônimo, mas não sem saudades do que poderia ter sido. Cais, no poema e no romance, no drama e no ensaio é saudade de vida inteira. Viver é dizer a palavra, fazer o gesto em tempos de desassossego. Se acaso há sossego no mundo: ser, em toda gente, em toda parte.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 19130-54*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 347-380.

ÀRIES, Philippe. *História da Morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓFANES. *As rãs*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *As rãs*. Prefácio, tradução do grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim). *IPOTESI*. Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25 -37, jan./jun. 2011, p. 1-13.

Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/06/7-novos-rumos-na-fic%25C3%25A7%25C3%25A3o.pdf>. Acesso em: 26 jul 2016.

ASSIS, Machado de. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier, 1881.

_____. O alienista. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 253-288.

_____. Memórias Póstumas de Brás Cubas. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a, p. 511-639.

_____. Quincas Borba. São Paulo: _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b, p. 641-806.

_____. Dom Casmurro. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992c, p. 807-944.

_____. Esaú e Jacó. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992d, p. 945-1093.

_____. Memorial de Aires. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992e, p. 1095-1200.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: HUCITEC; ANNABLUME, 2000, p. 397-428.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196;197-221.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERGAMO, Edvaldo. “O que há mais na terra, é paisagem...” e história(s): Levantado do chão entre o legado neorrealista e a ficção histórica. *Miscelânea*. Assis, v. 17, p. 31-45, jan.-jun. 2015, p. 31-45. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/2-o-que-ha-mais-na-terra---edvaldo-a.-bergamo.pdf>. Acesso em: 12 jul 2016.

BEZERRA, Paulo. Nota do tradutor. BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 121.

_____. O laboratório do gênio. DOSTOIÉVSKI, F. *O duplo*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 237-248.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORGES, Jorge Luis. O fazedor. _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol. II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999, p. 175-254.

_____. Examen de la obra de Herbert Quain. *Ficciones*. 3. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, p. 77-85.

CAEIRO, Alberto [Fernando Pessoa]. Poemas completos de Alberto Caeiro. *Obra poética*. 3. ed. Org. Ma A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 201-250.

_____. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Org. Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2016.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Org. Emanuel P. Ramos. 3. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. *Poesias de Álvaro de Campos. Obra poética*. 3. ed. Org. Ma A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.297-423.

_____. *Notas para recordação do meu mestre Caeiro. Obra poética*. 3. ed. Org. Ma A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 246-250.

_____. *Obra completa*. Org. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Esquema de Machado de Assis. Vários escritos*. 4. ed., São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 15-32.

CARVALHO, Erivelto. Tudo que não falseio é invenção. RODRIGUES, Yago; RODRIGUES, Augusto. *100 poemas de até 100 caracteres*. Jornal Opção. Ed. 2128. Goiânia, 2016. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/100-poemas-de-100-caracteres-58070/>. Acesso em: 30 dez 2016.

_____. Participação na banca de qualificação de tese de Doutorado. MEDEIROS, A. C. M. *Problemas de uma poética socrática: tanatografia em quatro esperas* (Tese). Universidade de Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: julho, 2017 (Comunicação oral).

_____. Shakespeare e Cervantes não foram contemporâneos. BISERRA, W. (Org.). *Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança*. Campinas, SP: Pontes, 2017, p. 245-256.

CARVALHO, Erivelto; DE CARVALHO, Isaque. *Os ibéricos: história, liberdade e literatura: viagens pelo sublime*. São Paulo: Nankin, 2016.

CARVALHO, E.; MEDEIROS, A. C.; SILVA JR, A. R. Totalitarismo e intelectualidade n' *O ano da morte de Ricardo Reis: Pessoa e Unamuno como ativistas dialógicos no século dos extremos*. *Nonada: Letras em revista*, vol. 1, n. 2, 2014, p. 1-11. Disponível em: <https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=571>. Acesso em: 6 set 2017.

CASTELLO, J. Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poiesis, sujeito e metafísica. _____. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 13-82.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2007.

COSTA, Valcicleia P. da. O “daimon” de Sócrates: conselho divino ou reflexão? *Caderno de Atas da ANPOF*, n. 1, 2001, 101-109. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/14-valcicleia.pdf>. Acesso em: 14 set 2017.

DE CARVALHO, J. Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ERLER, Michael. *Platão*. Trad. Enio P. Giachini. São Paulo: Annablume Clássica; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

ÉSQUILO. *Sete contra Tebas*. Trad. Marcus Mota. Archai, n. 10, 2013, jan-jul, p. 145-168. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/viewFile/9020/6778>. Acesso em: 10 out 2017.

EURÍPEDES. *Alceste*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

FELIPE MOISÉS, Carlos. “O poeta dos heterônimos”. RODRIGUES, Claufer. *O poeta fingidor*. Fernando Pessoa. São Paulo: Globo, 2009, p. 11-17.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FREUD, Sigmund. O Estranho. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Trad. Jayme Salomão. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 2006a, p. 237-269.

_____. O mal-estar na civilização. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Trad. Jayme Salomão. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 73-148.

FUENTES, Carlos. Machado de la mancha. *Nexos*. México: 1 jul 1998. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/?p=8927>. Acesso em: 8 mai 2017.

_____. O milagre de Machado de Assis. Trad. Sergio Molina. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 1 out 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 8 mai 2017.

GALÁN, Pedro Cerezo. *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Espanha: Trotta, 1996.

GARCIA, J. Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999.

GIL, José. *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio d'água, 2013.

GOULET-CAZÉ; BRANHAM, B. (Orgs.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

GROSSEGESSE, Orlando. About words, tears and screams: Dante's *Commedia* revisited by Borges and Saramago. MARTINS, A.; SABINE, M. *In dialogue with Saramago: essays in comparative literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006, p. 57-80.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Vol. 2. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

HELIODORA, Barbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Introdução geral; Introdução à 1ª edição de Hamlet; Introdução à 2ª edição de Hamlet. SHAKESPEARE, W. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias. Trad. Bárbara Heliodora. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 9-11; 371-384.

_____. Introdução à 2ª edição de Hamlet. SHAKESPEARE, W. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010, p. 23-28.

_____. Introdução. SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias. 1. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016a, p. 656-660.

_____. Introdução. SHAKESPEARE, W. *Como quiserem*. *Teatro completo*. Comédias e romances. 2. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016b, p. 806-7.

_____. Introdução. SHAKESPEARE, W. *Henrique IV – parte 1*. *Teatro completo*. Peças históricas. 3. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016c, p. 118-121.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare (1765)*. Shakespeare Brasileiro. Disponível em: <http://shakespearebrasileiro.org/prefacio-a-shakespeare-por-samuel-johnson-1765>. Acesso em: 20 mar 2017.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. 2. ed. Trad. Álvaro L. M. Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões*. Estudos de literatura portuguesa e africana. Lisboa: Caminho, 1988.

LUCIANO, de Samósata. Diálogo dos mortos. *Luciano*. Trad. Custódio Magueijo. Vol. 1. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 191-278.

_____. Menipo ou a descida aos infernos. *Luciano*. Trad. Custódio Magueijo. Vol. 4. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 71-90.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MAGUEIJO, Custódio. Nota do tradutor n. 120. LUCIANO, de Samósata. Diálogo dos mortos. *Luciano*. Trad. Custódio Magueijo. Vol. 1. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 207.

MARGATO, Izabel. Lisboa reinventada n'O ano da morte de Ricardo Reis. Outros ensaios. *Via atlântica – USP*, n. 5, out, 2002, p. 140-151. Disponível em: <file:///Users/anaclara/Downloads/49728-61138-1-SM.pdf>. Acesso em: 14 mai 2017.

MARTINS, A.; SABINE, M. Introduction: Saramago and the politics of quotation. *In dialogue with Saramago: essays in comparative literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006, p. 1-23.

MEDEIROS, Ana Clara M. de. O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

_____. Esaú e Jacó entre o destino e a ética: por uma história machadiana dos subúrbios. MEDEIROS, A. C. M.; BORGES, K. A. (Orgs.) *A fisionomia intelectual da crítica lukacsiana: pensar literatura e práticas sociais*. Paraná: Blanche, 2016, p. 79-93.

MEDEIROS, A. C. M.; SILVA JR, A. R. da. Todos os nomes e um nome em outro: romance Ugolino pelas janelas de Pessoa e Saramago. Brasília: Universidade de Brasília, 2013 (Comunicação oral).

_____. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245. Disponível

em: file:///Users/anaclara/Downloads/32480-131412-1-PB%20(2).pdf . Acesso em: 25 mar 2017.

_____. Tanatografias em *Hamlet*: encontrar sabedoria e loucura entre palavras, palavras, palavras. BISERRA, W. (Org.). *Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança*. Campinas, SP: Pontes, 2017, p. 257-270.

MEDEIROS, Paulo de. *O silêncio das sereias: ensaio sobre o livro do desassossego*. Lisboa: Tinta da China, 2015.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; ABL, 2008.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Espanha: PML Ediciones, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1953.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

_____. *Origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

_____. *O nascimento da Tragédia* (edição pocket). Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011.

_____. Sócrates y la tragedia; La visión dionisiaca del mundo. *El origen de la tragedia*. Escritos preliminares. Homero y la filología clásica. Trad. Eduardo O. y Maury. Argentina: Terramar Ediciones, 2010, p. 155-168; 169-190.

PAES, J. Paulo. Um aprendiz de morto. _____. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 13-36.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena Pereira. 11. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. V-LIII.

PESSOA, Fernando. *Textos de crítica e intervenção*. Lisboa: Ática, 1980, p. 15-23.

_____. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, F.; SOARES, B. [Fernando Pessoa]. *Livro do Desassossego*. Org. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.

PLATÃO. Fédon ou da alma. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999a, p. 115-190.

_____. Apologia de Sócrates. *Sócrates*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999b, p. 37-73.

_____. *A República*. Trad. Maria Helena Pereira. 11. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PUJANTE, Ángel-Luis. Prólogo. SHAKESPEARE, W. Dramas históricos. *Teatro completo de William Shakespeare*. 3. vol. Trad. A. Pujante, S. Oliva, A. Modenessi. Barcelona: Espasa Libros, p. 1-17.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Odes de Ricardo Reis. *Obra poética*. 3. ed. Org. Ma A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 251-296.

_____. *Obra completa de Ricardo Reis*. Org. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta da China, 2016.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Atena, 2002.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RUFFINI, Hélio D.; PARADISO, Silvio R. A imagem da loucura clássica em Shakespeare: uma análise em *Hamlet*, *King Lear* e *Macbeth*. Anais eletrônico. IX EPCC – Encontro Internacional de Produção Científica UniCesumar. Paraná, Brasil, n. 9, 2015, p. 4-8. Disponível em: http://www.cesumar.br/prppge/pesquisa/epcc2015/anais/Helio_Daniel_Rattes_Marques_Ruffini.pdf. Acesso em: 22 mai 2017.

SÁNCHEZ, Manuel Ambrosio S. *Conceptos abiertos y reduccionistas de la literatura y del resto de las artes: el Siglo XVIII en la encrucijada*. Seminário Aberto de Estudos Hispânicos. Brasília: Universidade de Brasília, 2017 (Comunicação oral).

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias. 1. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369-544.

_____. Much Ado about Nothing. BATE, Jonathan; RASMUSSEN, Eric (Orgs.). *William Shakespeare Complete Works*. Londres: The Royal Shakespeare Company, 2007a, p. 255-304.

_____. As You Like It. BATE, Jonathan; RASMUSSEN, Eric (Orgs.). *William Shakespeare Complete Works*. Londres: The Royal Shakespeare Company, 2007b, p. 477-525.

_____. The First Part of Henry the Fourth, With the Life and Death of Henry surnamed Hotspur. BATE, Jonathan; RASMUSSEN, Eric (Orgs.). *William Shakespeare Complete Works*. Londres: The Royal Shakespeare Company, 2007c, p. 892-962.

_____. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. BATE, Jonathan; RASMUSSEN, Eric (Orgs.). *William Shakespeare Complete Works*. Londres: The Royal Shakespeare Company, 2007d, p. 1918-2003.

_____. Macbeth. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias. 1. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016a, p. 655-753.

_____. As alegres comadres de Windsor; Muito barulho por nada; Como quiserem. *Teatro completo*. Comédias e romances. 2. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016b, p. 593-903.

_____. Henrique IV – parte 1; Henrique IV – parte 2. *Teatro completo*. Peças históricas. 3. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016c, p. 117-355.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHÜLER, Donaldo. Introdução: a eclosão do irracional no teatro de Eurípedes. EURÍPEDES. *As fenícias*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM (Pocket), 2005, p. 7-24.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SIEGEL, Eli. Love: impersonal & personal. REISS, Hellen. *The Right of Aesthetic Realism to Be Known* (TRO), n. 1840, Jan-2013. Disponível em: <http://www.aestheticrealism.net/tro/shelley-and-love.html>. Acesso em: 30 ago 2017.

SHELLY, Percy B. *The Complete Poems with notes by Mary Shelley*. Nova York: Modern Library, 1994.

SILVA JR, Augusto R. da. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. Mortos do subterrâneo: o discurso sepulcral em Bobók e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Signótica*. Universidade Federal de Goiás, jan./jul. 2009, p. 17-38. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/8612/6080>. Acesso em: 20 jul 2016.

_____. Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin. *Textos Círculo 2010*. Disponível em: <http://textosgege.blogspot.com.br/2010/09/literatura-e-cultura-o-complexo.html>. Acesso em: 19 mai 2017.

_____. Morte saturnal e tanatografia em François Rabelais. *Revista MOARA*. Estudos Literários. n.37. Universidade Federal do Pará, jan./jun. 2012, p.176-191. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1359>. Acesso em: 31 out 2016.

_____. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência* (online). n. 163. Campinas, nov. 2014, p. 1-8. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900012&lng=pt&nrm=isso. Acesso em: 12 jun 2016.

SINISTERRA, J. Sanchís. Unamuno y “El Otro”. UNAMUNO, Miguel de. *El otro: misterio en tres jornadas y um epílogo*. Barcelona: Aymá, 1964, p. 29-36.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. M. Casanova, P. Soethe, M. M. Cardozo, P. C. Rego, R. Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Millor Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SOUSA, Eudoro. Introdução. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986, p. 13-101.

_____. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

_____. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. Org. Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. 2. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TURNER, Victor. *From ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

UNAMUNO, Miguel de. *El otro: misterio en tres jornadas y um epílogo*. Barcelona: Aymá, 1964.

_____. *Névoa*. Trad. José A. Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Niebla*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza, 2002.

- _____. *Antologia poética*. Org. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____. O sepulcro de Dom Quixote. Trad. Erivelto da Rocha Carvalho. *Revista Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. Vol. 22, n. 35, 2013, p. 1-10. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10931/pdf_17. Acesso em: 2 ago 2017.
- _____. O Outro – Mistério em três jornadas e um epílogo. Trad. Erivelto Carvalho. Texto cedido pelo autor. 2015.
- VALÉRY, Paul. *O homem e a concha*. Trad. Augusto Rodrigues Silva Junior; Eclair A. Almeida Filho. Lumme Editor: São Paulo, 2018 (no prelo).
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. 12. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- VIEIRA, António. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959.
- VIGOTSKI, Lev. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WALKER, Greg. Introduction. *Medieval drama: an anthology*. 4. ed. EUA, Reino Unido, Austrália: Blackwell Publishing, 2007, p. VII-X.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ZAVALA, Iris M. *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Internet Shakespeare Editions*. University of Victoria. Disponível em: isebeta.uvic.ca/Foyer/citing. Acesso em: 30 mar 2017.
- BÁRBARA Heliadora – Shakespeare e o teatro elisabetano (versão integral). Shakespeare Brasil UFPR. Paraná, 2014. 30 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F02hDI0i83Q>. Acesso em: 30 abr 2017.

ANEXOS

ANEXO A. Textos originais em inglês das citações de Shakespeare utilizadas na tese

Índice

Número do excerto com texto original	Página da citação
1	52-53
2	56
3	62
4	66
5	71-72
6	73
7	77
8	78-79
9	80
10	82-83
11	85-86
12	87
13	88
14	109
15	115-116
16	129
17	139
18	139-140
19	143
20	152-153

Excerto 1

Páginas: 52-53.

FIRST CLOWN

Why, sir, his hide is so tanned with his trade that he will keep out water a great while, and your water is a sore decayer of your whoreson dead body. Here's a skull now: this skull has lain in the earth three-and-twenty years.

HAMLET

Whose was it?

FIRST CLOWN

A whoreson mad fellow's it was: whose do you think it was?

HAMLET

Nay, I know not.

FIRST CLOWN

A pestilence on him for a mad rogue! Poured a flagon of Rhenish on my head once. The same skull, sir, this same skull, sir, was Yorick's skull, the king's jester.

HAMLET

This?

FIRST CLOWN

E'en that.

HAMLET

Let me see.

Takes the skull

Alas, poor Yorick! I knew him. Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times – and how abhorred my imagination is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. – Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? No one now to mock your own jeering? Quite chop-fallen? Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. – Prithee, Horatio, tell me one thing³.

HORATIO

What's that, my lord?

HAMLET

Dost thou think Alexander looked o'this fashion i'th'earth?

HORATIO

E'en so.

HAMLET

And smelt so? Puh!

Places the skull on the ground or throws it down

HORATIO

E'en so, my lord.

³ Observe-se que, nas traduções de Barbara Heliodora disseminadas no Brasil (especialmente pelas edições da Nova Aguilar), não consta a informação de que Hamlet lança a caveira de volta à terra. A ausência desta informação na rubrica é relevante para uma teoria da Tanatografia, uma vez que a caveira (de elevado poderio na imagética fúnebre) pode significar uma espécie de personagem – que “entra” e “sai” de cena. Aventamos duas razões para a omissão do fato nas edições referidas: a) o ímpeto de atribuir maior fluidez ao diálogo entre Hamlet e Horácio, amparado pelo desejo de dirimir o impacto sepulcral da cena – temática que não costuma agradar a maioria dos leitores comuns. Ao retirar o “peso” da imagem da caveira (símbolo trágico), ganha destaque o humor dos “Clowns”, seu deboche, o que acentua o caráter cômico da peça; b) edições de cunho notadamente comercial, feitas com prazos exíguos e processo editorial pouco cuidadoso. Tal hipótese tem maior plausibilidade se considerados os volumes publicados em 2016, quando do centenário do bardo, um ano depois de falecida a professora tradutora. Certamente, as publicações do centenário, tal como se apresentam (com equívocos de forma, problemas de digitação, etc.) não passaram pelo crivo final de intelectual tão diligente como Heliodora.

HAMLET

To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till he find it stopping a bung-hole?

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1989).

Excerto 2

Página: 56.

“If thou didst ever hold me in thy heart,/ Absent thee from felicity awhile,/ And in this harsh world draw thy breath in pain,/ To tell my story” (SHAKESPEARE, 2007d, p. 1998).

Excerto 3

Página: 62.

KING HENRY IV

My blood hath been too cold and temperate.

Unpat to stir at these indignities,

And you have found me; for accordingly

You tread upon my patience. But be sure

I will from henceforth rather be myself,

Mighty and to be feared, than my condition,

Which hath been smooth as oil, soft as young down,

And therefore lost that title of respect

Which the proud soul ne'er pays but to the proud

(SHAKESPEARE, 2007c, p. 907).

Excerto 4

Página: 66.

HORATIO

If your mind dislike anything, obey it: I will forestall their repair hither, and say you are not fit.

HAMLET

Not a whit, we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come: if it be not to come, it will be now: if it be not now, yet it will come: the readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes?

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1995).

Excerto 5

Páginas: 71-72.

HAMLET

Lady, shall I lie in your lap⁴?

OPHELIA

No, my lord.

HAMLET

I mean, my head upon your lap?

OPHELIA

Ay, my lord.

HAMLET

Do you think I meant country matters?

OPHELIA

I think nothing, my lord.

HAMLET

That's a fair thought to lie between maids' legs.

OPHELIA

What is, my lord?

HAMLET

Nothing.

OPHELIA

You are merry, my lord.

HAMLET

Who, I?

OPHELIA

⁴ O trecho merece destaque, pois o texto original apresenta mais indícios da exploração do baixo corporal e do apelo popular presentes em Shakespeare que a versão em língua portuguesa. “Lap”, inicialmente, pode ser traduzido por “colo”. A tradutora optou por termo menos ordinário no Português do Brasil que, no entanto, serve melhor ao jogo estabelecido em inglês entre as preposições “in” e “upon” (que aparece na segunda fala do príncipe no excerto). “In” é conectivo com valor semântico equivalente a “dentro”. Já “upon”, além de constituir preposição mais formal na língua inglesa, tem valor semântico diverso, equivalendo ao nosso “sobre”. O jogo está justamente em o rapaz utilizar, primeiramente, a preposição “dentro”, que sugere a noção de penetração (sexual). Do que advém a negativa da donzela. No português brasileiro moderno (séculos XX/XXI), a troca da preposição “sobre” por “em” não amplia a conotação sexual, apenas diminui o grau de formalidade da sentença (“reclinar-se *sobre* seu regaço” é mais formal que “reclinar-se *no* seu regaço” – porém, a semântica erótica não varia significativamente). Diante da problemática, Heliodora optou por criar uma dubiedade entre o homem “reclinar-se *inteiro*” sobre a mulher, ou reclinar “a cabeça” sobre seu regaço. Infelizmente, o recurso não confere o tom ao mesmo tempo coloquial (oral) e libidinoso da versão original, o que aponta para o hibridismo de gênero, a cosmovisão carnavalesca e a exploração corporal que são usualmente atrelados a obra de Rabelais, por exemplo, mas que também são elementos constitutivos da poética shakespeariana.

Ay, my lord.

HAMLET

O, God, your only jig-maker. What should a man do but be merry? For look you how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours (SHAKESPEARE, 2007d, p. 1962).

Excerto 6

Página: 73.

BEATRICE

I wonder that you will still be talking, Signior Benedick: nobody marks you.

BENEDICK

What, my dear Lady Disdain! Are you yet living?

BEATRICE

Is it possible disdain should lie while she hath such meet food to feed it as Signior Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.

BENEDICK

Then is courtesy a turncoat. But it is certain I am loved of all ladies, only you excepted: and I would I could find in my heart that I had not a hard heart, for truly I love none.

BEATRICE

A dear happiness to women: they would else have been troubled with a pernicious suitor. I thank God and my cold blood, I am of your humour for that. I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me (SHAKESPEARE, 2007a, p. 260).

Excerto 7

Página: 77.

DUKE SENIOR

Thou see'st we are not all alone unhappy:
This wide and universal theatre
Presents more woeful pageants than the scene
Wherein we play in.

JAQUES

All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then the whining schoolboy, with his snatchel

And shining morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the lover,
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
 Full of strange oaths and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation
 Even in the cannon's mouth. And then the justice,
 In fair round belly with good capon lined,
 With eyes severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances.
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slippered pantaloon,
 With spectacles on nose and pouch on side,
 His youthful hose, well saved, a world too wide
 For his shrunk shank, and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. Last scene of all,
 That ends this strange eventful history,
 Is second childishness and mere oblivion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything
 (SHAKESPEARE, 2007b, p. 496-497).

Excerto 8

Páginas: 78-79.

KING

Now, Hamlet, where's Polonius?

HAMLET

At supper.

KING

At supper? Where?

HAMLET

Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots: your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table. That's the end.

KING

Alas, alas!

HAMLET

A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.

KING

What dost thou mean by this?

HAMLET

Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a bettar.

KING

Where is Polonius?

HAMLET

In heaven, send thither to see. If your messenger find him not there, seek him I'th'other place yourself. But indeed, if you find him not this month, you shall nose him as you go up the stairs into the lobby
(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1975-1976).

Excerto 9

Página: 80.

O, I die, Horatio:/(...) So tell him, with the occurrents more and less/Which have solicited. The rest is silence!
(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1998).

Excerto 10

Páginas: 82-83.

HAMLET

Now mother, what's the matter?

GERTRUDE

Hamlet, thou hast thy father much offended.

HAMLET

Mother, you have my father much offended.

GERTRUDE

Come, come, you answer with an idle tongue.

HAMLET

Go, go, you question with a wicked tongue.

GERTRUDE

Why, how now, Hamlet?

HAMLET

What's the matter now?

GERTRUDE

Have you forgot me?

HAMLET

No, by the rood, not so:

You are the queen, your husband's brother's wife,

But – would you were not so – you are my mother.

GERTRUDE

Nay, then. I'll set those to you that can speak

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1970).

Excerto 11

Página: 85-86.

KING

What do you call the play?

HAMLET

The mousetrap. Marry, how? Tropically. This play is the image of a murder done in Vienna: Gonzago is the duke's name, his wife, Baptista. You shall see anon: 'tis knavish piece of work, but what o'that? Your majesty and we that have free souls, it touches us not: let the galled jade wince, our withers are unwrung.

Enter Lucianus

This is one Lucianus, nephew to the king.

OPHELIA

You are a good chorus, my lord.

HAMLET

I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.

OPHELIA

You are keen, my lord, you are keen.

HAMLET

It would cost you a groaning to take off my edge.

OPHELIA

Still better, and worse.

HAMLET

So you mis-take your husbands. – Begin, murderer: pox, leave thy damnable faces, and begin. Come, the croaking raven doth bellow for revenge.

LUCIANUS

Thoughts black, hands apt, drugs fit and time agreeing.

Confederate season, else no creature seeing,

Thou mixture rank, of midnight weeds collected,
 With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected,
 Thy natural magic and dire property,
 On wholesome life usurp immediately.
 Pours the poison in his ears

HAMLET

He poisons him i'th' garden for's estate. His name's Gonzago: the story is extant and writ in choice Italian. You shall see anon how the murderer gets the love of Gonago's wife.

OPHELIA

The king rises.

HAMLET

What, frighted with false fire?

GERTRUDE

How fares my lord?

POLONIUS

Give o'er the play.

KING

Give me some light. Away!
 (SHAKESPEARE, 2007d, 1964-1965).

Excerto 12

Página: 87.

BALTHASAR

[Sings] the song

Sigh no more, ladies, sigh no more,
 Men were deceivers ever:
 One foot in sea and one on shore,
 To one thing constant never.
 Then sigh not so, but let them go,
 And be you blithe and bonny,
 Converting all your sounds of woe
 Into hey nonny, nonny.

Sing no more ditties, sing no moe,
 Of dumps so dull and heavy:
 The fraud of men was ever so.
 Since summer first was leafy.
 Then sigh not so, etc.
 (SHAKESPEARE, 2007a, p. 273).

Excerto 13

Página: 88.

OPHELIA

Sings

Tomorrow is Saint Valentine's day,
 All in the morning betime,
 And I a maid at your window,
 To be your Valentine.
 Then up he rose, and donned his clothes,
 And dugged the chamber door:
 Let in the maid, that out a maid
 Never departed more
 (SHAKESPEARE, 2007d, p. 1978).

Excerto 14

Página: 109.

The time is out of joint: O, cursed spite/That ever I was born to set it right⁵
 (SHAKESPEARE, 2007c, p. 942).

Excerto 15

Página: 115-116.

SECOND CLOWN

Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter?

FIRST CLOWN

Ay, tell me that, and unyoke.

SECOND CLOWN

Marry, now I can tell.

FIRST CLOWN

To't.

⁵ “That ever I was born to set it right” pode ser traduzido literalmente por “Que tenha eu um dia nascido para consertar isto”, expressão que intensifica o sentido determinista que acomete o herói dinamarquês. A opção da tradutora oficial foi por “Ter eu de consertar o que é errado”, que se pode justificar pelo ímpeto de manter a métrica decassilaba, presente no verso original. Além de ser opção mais sucinta, objetiva, o que é usualmente qualidade positiva para textos teatrais. Contudo, queremos salientar que a “tradução literal” aqui proposta reforça nossa proposição de que Hamlet lida com a imperiosidade do mito (herança da tragédia ática) ao mesmo tempo em que “desafia o augúrio”, isto é, tensiona impor sua vontade individual sobre sua vida e sobre a história do reino. Ambivalência do homem socrático no mundo de fronteiras.

SECOND CLOWN

Mass, I cannot tell.

Enter Hamlet and Horatio afar off.

Hamlet cloaked?

FIRST CLOWN

Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating; and when you are asked this question next, say 'A gravemaker: the houses that he makes lasts till doomsday.' Go, get thee to Yaughan: fetch me a stoup of liquor.

[Exit Second Clown]

Sings

In youth, when I did love, did love,
Methought it was very sweet,
To contract-O-the time, for-a-my behove,
O, methought there was nothing meet.

HAMLET

Has this fellow no feeling of his business that he sings at grave-making?

HORATIO

Custom hath made it in him a property of easiness.

HAMLET

'Tis e'en so: the hand of little employment hath the daintier sense.

FIRST CLOWN

Sings

But age with his stealing steps
Hath caught me in his clutch,
And hath shipped me intil the land,
As if I had never been such.

Throws up a skull

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1987).

Excerto 16

Páginas: 129.

GERTRUDE

One woe doth tread upon another's heel,
So fast they'll follow: your sister's drowned, Laertes.

LAERTES

Drowned? O, where?

GERTRUDE

There is a willow grows aslant a brook,

That shows his hoar leaves in the glassy stream:
 There with fantastic garlands did she come
 Of crow-flowers, nettles, daisies and long purples
 That liberal shepherds give a grosser name,
 But our cold maids do dead men's fingers call them:
 There on the pendent boughs her coronet weeds
 Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
 When down the weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
 And mermaid-like awhile they bore her up,
 Which time she chanted snatches of old tunes,
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element: but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pulled the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death.

LAERTES

Alas, then, is she drowned?

GERTRUDE

Drowned, drowned

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1985-1986).

Excerto 17

Página: 139.

(...) sulphurous and tormenting flames (...)

(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1938).

Excerto 18

Páginas: 139-140.

HAMLET

Denmark's a prison.

ROSENCRANTZ

Then is the world one.

HAMLET

A goodly one, in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o'th'worst.

ROSENCRANTZ

We think not so, my lord.

HAMLET

Why, then, 'tis none to you: for there is nothing either good or bad but thinking makes it so: to me it is a prison.

ROSENCRANTZ

Why, then, your ambition makes it one: 'tis too narrow for your mind.

HAMLET

O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

GUILDENSTERN

Which dreams indeed are ambition, for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream.

HAMLET

A dream itself is but a shadow
(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1949-1950).

Excerto 19

Página: 143.

GHOST

Thus was I, sleeping, by a brother's hand
Of life, of crown and queen, at once dispatched:
Cut off even in the blossoms of my sin,
Unhouseled, disappointed, unaneled,
No reckoning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head.
O horrible, O horrible, most horrible!
If thou hast nature in thee, bear it not;
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damnèd incest.
But, howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind nor let thy soul contrive
Against thy mother aught; leave her to heaven
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her. Fare thee well at once;
The glow-worm shows the matin to be near,
And 'gins to pale his uneffectual fire.
Adieu, adieu, Hamlet: remember me.
(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1939-1940)

Excerto 20

Páginas: 152-153.

HAMLET

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep –
No more – and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep:
To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life,
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all:
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought
(SHAKESPEARE, 2007d, p. 1957-1958).

ANEXO B. Textos originais em espanhol das citações de Unamuno utilizadas na tese

Índice

Número do excerto com texto original	Página da citação
1	121
2	122
3	123
4	123
5	124-125
6	126
7	127
8	130-131
9	131
10	133-134
11	136

Excerto 1

Página: 121.

Pues bien, don Juan: a usted, el medico de esta casa y algo alienista encima, le ruego que me aclare el misterio de ella (...). Porque aquí hay un misterio..., se el respira con el pecho oprimido. Esto parece parte cárcel, parte cementerio (...) (UNAMUNO, 1964, p. 10).

Excerto 2

Página: 122.

–Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? –le pregunté.

–Que tenga valor para hacerlo –me contestó.

–No –le dije–; ¡qué esté vivo!

–¡Desde luego!

–¡Y tú no estás vivo!

–¿Cómo que no estoy vivo?, ¿es que he muerto? –y empezó, sin darse clara cuenta de lo que hacía, a palparse a sí mismo.

–¡No, hombre, no! –le repliqué–. Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo.

–¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios!, ¡acabe de explicarse! –me suplicó consternado–. Porque son tales las cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco.

–Pues bien; la verdad es, querido Augusto –le dije con la más dulce de mis voces–, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...

–¿Cómo que no existo? –exclamó.

–No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (UNAMUNO, 2000, p. 232-233).

Excerto 3

Página: 123.

–¿Conque no, eh? –me dijo–, ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, si, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez ente ficticio como vosotros, nivolesco o mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolesco sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (UNAMUNO, 2000, p. 240-241).

Excerto 4

Página: 123.

Cuando aquel mi Augusto Pérez de hace veintiún años – tenía yo entonces cincuenta– se me presentó en sueños creyendo yo haberle finado y pensando, arrepentido, resucitarle, me preguntó si creía yo posible resucitar a Don Quijote, y al contestarle que ¡imposible!: “Pues en el mismo caso estamos todos los demás entes de ficción”, me arguyó y al yo replicarle: “¿Y si se vuelvo a soñar?”, él: “No se sueña dos veces el mismo sueño. Ese que usted vuelva a soñar crea que soy yo, será otro”. ¿Otro? ¡Cómo me ha perseguido y me persigue este otro! Basta ver mi tragedia *El otro* (UNAMUNO, 2000, p. 16).

Excerto 5

Página: 124-125.

Y en cuanto a hoy, todos esos miserables están muy satisfechos porque hoy existen, y con existir les basta. La existencia, la pura y nuda existencia, llena su alma toda. No sienten que haya mas que existir.

¿Pero existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdade, sufrirían de existir y no se contentarían con ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito. Y este sufrimiento, esta pasión, que no es sino la pasión de Dios en nosotros.

Dios que en nosotros sufre por sentirse preso en nuestra finitud y nuestra temporalidad, este divino sufrimiento les haría romper todos esos menguados eslabones lógicos con que tratan de atar sus menguados recuerdos a sus menguadas esperanzas, la ilusión de su pasado a la ilusión de su porvenir (UNAMUNO, 2002, p. 12).

Excerto 6

Página: 126.

¡No hay bueno que valga! ¡Porque ahora mismo te vas a venir conmigo, a la bodega, a que te enseñe el cadáver del otro, del que se murió aquí!
(UNAMUNO, 1964, p. 57).

Excerto 7

Páginas: 127.

AMA

(...) Os he perdonado a los dos...

EL OTRO

¡Madre! Pero y éstos, ¿lo sabrán?

ERNESTO

(Al Otro.) Ahora empieza aquí otra vida.

EL OTRO

Otra muerte, querrás decir.

ERNESTO

Hay que iluminar, limpiar esta casa... ¡Luz! ¡Luz!

EL OTRO

¿Luz? ¿Para qué luz?

ERNESTO

Para que os veáis, para que nos veamos todos.

AMA

Mejor no verse

(UNAMUNO, 1964, p. 62-63).

Excerto 8

Páginas: 130-131.

EL OTRO

Al rato me fue retornando la conciencia, resucité; pero sentado ahí, donde tú estás, y aquí, onde estoy, estaba mi cadáver... ¡Aquí, en este mismo sillón, aquí estaba mi cadáver..., aquí... aquí está! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! Aquí estaba..., lívido... (Se tapa los ojos.) ¡Aún me veo! ¡Todo es para mí espejo! ¡Aún me veo! Aquí estaba, lívido, mirándome con sus ojos muertos, con sus ojos de eternidade, con sus ojos en que se quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... Y para siempre... para siempre...

ERNESTO

¡Pero descansa, hombre, descansa!

EL OTRO

¡Ah!, no, ya no podré descansar nunca..., nunca..., ni muerto... Lo cogí y - ¡cómo pesaba!, ¡como pesa! – lo bajé ahí, a una bodega, y allí lo encerré y allí lo tengo encerrado...

ERNESTO

Bueno...

EL OTRO

¡No hay bueno que valga! ¡Porque ahora mismo te vas a venir conmigo, ala bodega, a que te enseñe el cadáver del otro, del que se murió aquí... Ahí abajo está, a oscuras, muriéndose a oscuras...

ERNESTO

¡Pero, Cosme!...

EL OTRO

Ven, hombre, ven y no tengas miedo al muerto: ven... Yo no iré por delante y tú detrás, y si tienes arma, apuntándome...

ERNESTO

No digas esas cosas...

EL OTRO

¿Decir? ¡Bah, decir!... Lo terrible es hacer..., hacer... Ven a ver al otro muerto... Yo por delante...

(Vanse y queda la escena desierta. Al rato llaman a la puerta. La voz de LAURA desde fuera.)

(UNAMUNO, 1964, p. 56-58).

Excerto 9

Páginas: 131.

LAURA

¡Cosme, ábrenos, no nos encierres así; ábrenos!

EL OTRO

(*Entrando seguido de ERNESTO, que llega horrorizado.*) ¡Allá voy! ¡Allá voy! ¡Abre, Ernesto!

ERNESTO

¡Allá vamos! (*ERNESTO, sin perder de vista al OTRO, abre la puerta.*)

(...)

ERNESTO

(*A LAURA, señalando al OTRO con la llave.*) Ahí te dejo con él, con tu marido, que yo tengo que hablar con el ama. (*Tomando a ésta aparte.*) ¿Qué misterio hay en esta casa?

AMA

En todas...

ERNESTO

Pery ¿y un cadáver que se amojama ahí en la bodega a oscuras y que, en cuanto se puede rastrear, se diría que es del propio Cosme?

AMA

¡Pobre hijo mío!

ERNESTO

¿De quién es?

AMA

Vaya, que le ha contagiado como a su mujer, de su locura...

ERNESTO

Pero si lo he visto, si lo he visto con estos ojos que se comerá la tierra... Me lo enseñó a la luz de una cerilla, y volviendo la cara... Aquí hay un misterio.
(UNAMUNO, 1964).

Excerto 10

Página: 133-134.

AMA

Pues bien, don Juan: usted que es sagaz, recoja todos los recuerdos que del muerto guarde, recoja los recuerdos que los otros guarden de él, estúdielos, repáselos, cotéjelos, y llegará a... su solución.

DON JUAN

¡Mi solución! Pero no es la mía la que busco, sino la de todos.

ERNESTO

¡Y yo lo mismo!

DON JUAN

Figurémonos que el caso llegase a hacerse público... ¡Busco la solución pública!

ERNESTO

¡Esa, la solución pública!

(UNAMUNO, 1964, p. 113).

Excerto 11

Página: 136.

EL OTRO

Las gentes temen tanto quedarse a solas con uno a quien tienen por loco, siempre peligroso, como temen entrar de noche y a solas en un camposanto. Un loco, creen, es como un muerto. Y tienen razón, porque un loco lleva dentro de sí a un muerto...

(UNAMUNO, 1964, p. 54).