

UFMG
EVERTON ALMEIDA BARBOSA

**NARRADOR, TEMPO E MEMÓRIA EM *CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO*,
DE RICARDO GUILHERME DICKE**

BELO HORIZONTE
MARÇO DE 2014

UFMG
EVERTON ALMEIDA BARBOSA

**NARRADOR, TEMPO E MEMÓRIA EM *CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO*,
DE RICARDO GUILHERME DICKE**

Tese de doutorado apresentada com objetivo de obtenção de aprovação em exame de defesa de tese no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração em Literatura Comparada, linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Marli Fantini de Oliveira Scarpelli

BELO HORIZONTE
MARÇO DE 2014

Dedicatória

A quem veio antes e já sabia sorrir pra mim quando eu ainda mal abria os olhos. Àqueles que de mim têm lembranças que eu de mim só tenho por neles confiar. Àqueles dos quais meu julgamento fatalmente negligencia temores mais íntimos, decepções, sonhos perdidos, expectativas, desejos, pequenas alegrias, tudo o que aconteceu antes de eu estar presente entre eles e que esqueço quando considero apenas o gesto aparente.

À minha família, Dorgival, Maria e Elisângela.

Agradecimentos

A meus pais, pela minha criação e pela oportunidade que me deram de estudar sempre. Nada que eu fizer pagará o que eles, que não me cobram, fizeram por mim.

À minha irmã, Elisângela, pelo carinho e por fazer questão de me ensinar as primeiras letras e tudo o mais de novo que ela aprendia na escola, quando eu tinha uns 4 ou 5 anos de idade.

Aos professores diretamente envolvidos na minha formação, em especial Mário Cezar Silva Leite, orientador do mestrado, e Maurília Valderez Amaral, pela amizade e pelo diálogo que até hoje mantemos a respeito de literatura e de vida.

A Marli Fantini de Oliveira Scarpelli, orientadora, pela dedicação que demonstra ao trabalho, pelo carinho e atenção dados em todo o tempo de trabalho com a tese e pela forma aberta, paciente e flexível com que recebeu e aceitou minhas ideias.

A Idelber Avelar, professor da Tulane University em New Orleans/USA, por ter aceito orientar minha proposta de estágio de doutorando, dando-me oportunidade de estudar fora do país, e pelas colaborações importantes feitas ao trabalho.

A Marta Helena Cocco, amiga, professora e colega de trabalho, especialmente, pela amizade, incentivo, interlocução e por acreditar no meu potencial, às vezes mais do que eu mesmo.

A meus familiares e amigos de todos os lugares por onde passei. Todos têm parte no meu amadurecimento pessoal e na minha memória.

A meus colegas da Universidade do Estado do Mato Grosso, Raimundo, Alexandre, Ivana, Dante, Isaías, Flávio, Bárbara, Flávia, Geni, Regiane, Rejane, Mônica, Marinês, Elizeth, Walnice, Rogério Añez, Veruska, Leonice, Inêz Montecchi e João Ivo, parceiros em diálogos, atividades e projetos.

Às instituições diretamente envolvidas no processo: Universidade do Estado de Mato Grosso, Universidade Federal de Minas Gerais, Tulane University e CNPq, que representam o suporte público à minha educação.

Finalmente, agradeço a Ricardo Guilherme Dicke, por tamanha sensibilidade em relação às agruras e belezas do ser humano, por dar vazão de forma tão intensa à sua necessidade de escrever e se expressar, por questionar desafiadoramente a obviedade das coisas e por responder a seus conflitos e dificuldades com arte. A ele e sua família – Adelia, sua esposa, Ariadne e Jamirson, filha e genro – meus mais sinceros agradecimentos.

As coisas estão tão difíceis por agora, até as teses... Mas ele vai tateando no escuro viscoso das aparências e das realidades. Porque escrever um livro é como tatear no escuro. Encontrar tudo no escuro da gente, ali onde as profundidades se mesclam com as raízes e são como um rio ou um poço no qual não se sabe se se perderam coisas que vão lentamente se encontrando ou se já estão ali na espécie de funil do tempo, no fundo do homem, sem se saber bem por que e com eles vai-se levantando a obra. Livro ou tese, dá no mesmo.

Cerimônias do Sertão, RGD.

O nome celidônia provém do grego “Khelidon”, que significa andorinha, pois essa ave, na crença popular da Grécia, iniciava sua imigração anual na época em que a planta florescia. Diz a lenda ainda, que as andorinhas aplicavam o látex dessa planta para curar os olhos de seus filhotes, que nasciam cegos, com as pálpebras coladas. Outra versão diz que o nome foi atribuído devido ao fato de que essas aves esfregavam as folhas desta espécie sobre os olhos dos filhotes recém-nascidos, para que pudessem abri-los e desinfecá-los. Foi por essa razão que na Europa se acreditava que a celidônia tinha propriedades de melhorar a visão.

Priscila Pawloski

A imagem [da correnteza de um rio] exerce uma função simbólica e foi elaborada com a finalidade de explicar o processo de geração, denominado por Heráclito de *ciclo de vida*: aquele período de duração da vida humana que compreende, não a rigor o espaço entre o nascimento e a morte, e sim o tempo que vai do genitor (do ato da procriação pelo pai) até o filho (o fruto da semente) se tornar apto para procriar (dar início a uma nova geração). “Heráclito [...] denominou de *ciclo de vida* [...] o tempo que a natureza de uma semente humana carece para prover outra semente”. Heráclito (este relato é de Plutarco) denominou de “*geração (genean)* o espaço de tempo em dependência do qual o pai vê seu filho tornar-se apto para gerar”.

Miguel Spinelli

Resumo

Narrador, tempo e memória em *Cerimônias do Esquecimento*, de Ricardo Guilherme Dicke

Esta tese enfoca *Cerimônias do Esquecimento*, de Ricardo Guilherme Dicke, com o objetivo de refletir sobre a busca pela identificação do narrador, através de suas relações com o tempo e com a memória, tendo a bíblia como substrato religioso e a ditadura militar brasileira como substrato histórico e ideológico. Do ponto de vista formal, um aspecto central desta tese, tomado a partir da concepção de narrador de Walter Benjamin, é a permanência de aspectos do narrador tradicional na escrita do romance, razão pela qual busca-se identificar traços desse narrador no romance em questão. Mediante um complexo procedimento composicional que destitui o caráter referencial dos pronomes pessoais enquanto índices de diferenciação entre narrador e personagens, o protagonista empenha-se exaustivamente em recuperar a imagem do pai ausente e, no nível da própria abordagem estética, investe no equacionamento sobre a posição do autor em relação à linguagem. Há uma evidente indiferenciação referencial a que corresponde uma indiferenciação entre temporalidades e memórias com as quais o personagem se defronta, no mesmo processo em que, da busca de identificação do pai, passa à busca pela identificação e afirmação de si mesmo. A relação com o pai é inicialmente abordada sob a perspectiva da teoria de Freud e implica a relação com a autoridade violenta e repressora, questão que se aplica também a uma reflexão sobre a experiência com governos autoritários. Como resultado, propõe-se que o romance oferece outro sentido de autoridade, adquirida por sabedoria, aspecto característico do narrador tradicional, segundo Benjamin. Em última instância, essa leitura visa levar à reflexão sobre o lugar da subjetividade na contemporaneidade. Espera-se, também, situar a produção de Ricardo Guilherme Dicke no âmbito da produção literária contemporânea no Brasil.

Palavras-chave: Narrador. Tempo. Memória. Autoridade. Ricardo Guilherme Dicke.

Abstract

Narrator, time and memory in *Cerimônias do Esquecimento*, of Ricardo Guilherme Dicke

This thesis focuses on *Cerimônias do Esquecimento*, a Ricardo Guilherme Dicke's novel, exploring a search for narrator's identification, in relation with memory and time, having the bible as religious substrate and the militar dictatorship in Brazil as historical substrate. From a formal point of view, a central aspect in this thesis, that is taken from Walter Benjamin's narrator concept, is to know how some traditional narrator's aspects lasts through novel's writing, which explains the search for traces of this narrator in the novel concerned. Through a complex writing process, in which personal pronouns do not indicate the differences between narrator and characters, the main character endeavors exhaustively to recover his absent father's image and, in an aesthetic approach, constantly reflects upon the author's relationship to language. The evident text's linguistic indifferenciation is mirrored by the indifferenciations of time and memory that the main character confronts. In the search for a father figure, he also embarks on a quest for self-identification and self-affirmation. The relationship with the father is discussed under Freud's perspective and implies the relationship with violent and repressive authority, issue that also applies to a reflection on the experience with authoritarian governments. As a result it is concluded that the novel offers another meaning to authority, acquired through wisdom – a traditional narrator's aspect, according to Benjamin. Ultimately this reading examines the role of subjectivity in contemporary life, in addition to placing Dicke's literary work in the context of Brazil's contemporary literary production.

Palavras-chave: Narrator. Time. Memory. Authority. Ricardo Guilherme Dicke

Sumário

1 Introdução	11
2 <i>Cerimônias do Esquecimento</i> : o narrador, o pai, a escrita	21
2.1 O narrador	27
2.2 O pai	44
2.3 A escrita: discurso sem pai?	69
3 Tempo e memória	99
3.1 Todas as sombras se reúnem.....	101
3.2 É preciso morrer para viver	123
3.3 Alegoria, morte e ressurreição.....	150
4 Dicke e o autoritarismo	171
4.1 Segurança Nacional, Catolicismo Tradicional e Dependência.....	172
4.2 Igreja e Política no Brasil.....	187
4.3 A autoridade entre o discurso e a prática.....	195
5. Considerações finais.....	203
Referências Bibliográficas.....	209

1 Introdução

Apesar de pouco conhecido no cenário nacional, o escritor Ricardo Guilherme Dicke (Mato Grosso, 1936-2008) ganhou prêmios literários com vários de seus romances escritos entre 68 e 95. *Deus de Caim* (4º lugar no prêmio Walmap de 1968, com grande repercussão entre o júri), *Como o silêncio* (livro inédito ganhador do 2º lugar no Prêmio Clube do Livro em São Paulo, 1968), *Caieira* (Prêmio Remington de Prosa, 1977), *Madona dos Páramos* (Prêmio Nacional da Fundação Cultural do Distrito Federal, 1979) e *Cerimônias do Esquecimento* (Prêmio Orígenes Lessa da UBE, 1995) são as obras premiadas. Filho de pai alemão e mãe descendente de indígenas, Dicke desde jovem se interessou por artes, estudando pintura, o que lhe rendeu oposição do pai por longo tempo. Mudou-se de Cuiabá para o Rio após vender quadros numa exposição em Cuiabá. No Rio, trabalhou como revisor e *copy-desk* em jornais como *O Globo*, entre 73 e 75. Lá, também, estudou pintura, desenho, cinema, bacharelando-se (1971) e tornando-se mestre em Filosofia (1982) pela UFRJ. Em Cuiabá, escreveu para jornais, mantendo por longo tempo a coluna “Tempo e poeira”, no extinto jornal *O Estado de Mato Grosso*, escrevendo sobre diversos temas, especialmente sobre arte. Foi também professor na Universidade Federal de Mato Grosso e conselheiro de Cultura do Estado. Criticava a inércia das elites cuiabanas em relação à arte e a falta de incentivo local à publicação e disseminação da leitura da literatura. Teve um de seus últimos romances, *O Salário dos Poetas*, de 2001, adaptado para o teatro pelo grupo *O Bando*, do diretor João Brites, de Portugal. O romance *Cerimônias do Esquecimento* foi objeto de adaptação para o cinema, no documentário de mesmo título produzido por Eduardo Ferreira em 2004, que, com ele, foi ganhador matogrossense do I Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV). Dicke faleceu em 2008, depois de enfrentar anos de problemas de saúde, tendo ganhado reconhecimento de nomes como Hilda Hilst, Glauber Rocha, Antonio Olinto e Hélio Pólvora.

Esta tese visa tratar do romance *Cerimônias do Esquecimento*, de 1995, partindo da descrição de seu processo de composição narrativa, articulando a manipulação dos referentes pessoais com o tema da busca pela identificação do narrador como sujeito portador de sabedoria, segundo a perspectiva de Walter Benjamin. A forma diferenciada com que o romance trata a organização dos referentes pessoais pode ser vista em outros romances de Dicke, mas acredito que *Cerimônias do Esquecimento* é o texto em que esse aspecto ganha proporções mais amplas porque se articula com o tema do narrador e da relação com a autoridade, entrevistados, no romance, a partir da relação entre a personagem principal e as

memórias que guarda do próprio pai.

Para realizar tal tarefa, há três temas a serem abordados, como sugere o título: narrador, tempo e memória. Cada tema, separadamente, por si só daria suporte a teses particulares. O objetivo aqui, no entanto, é demonstrar como estes temas, considerados enquanto aspectos da subjetividade, inter-relacionam-se e ganham forma no romance *Cerimônias do Esquecimento*, e isso lhes dá o recorte necessário para o presente estudo. Praticamente todos os temas serão desenvolvidos como desdobramentos de discussões realizadas, em maior ou menor grau, por Walter Benjamin no seu texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskóv*. Este é o texto-base que dá a chave da leitura para esta tese e é com ele que ela procura, antes de mais nada, dialogar. Por vezes, neste ensaio de Benjamin, certos aspectos estão apenas sugeridos, metaforizados, transmitidos por imagens que julgamos condensar páginas de discussões teóricas. É possível encontrar nele, no entanto, sentidos elementares de narrador, tempo e memória, que são fundamentais para o que se pretende defender aqui.

Na sequência escolhida para a discussão dos temas, está implicada a hipótese de que é o sujeito, na figura do narrador, o pivô de um sistema em que tempo e memória se movimentam e se redefinem conforme a posição e a condição daquele sujeito. Essa posição se alicerça no entendimento de que o aspecto fundamental motivador do texto de Benjamin não é o tempo ou a memória, mas a condição do sujeito. É dessa condição que Benjamin retira outras reflexões e esta tese opta por uma chave específica da leitura benjaminiana: ao invés da degradação da experiência, opta-se aqui por enfatizar a ideia de sabedoria. Obviamente que há uma ligação direta entre a extinção da sabedoria e a degradação da experiência, mas a opção por chamar atenção à sabedoria, no entanto, se liga à busca por identificar o sujeito sábio e a sabedoria onde supostamente eles não mais existem.

Um segundo ponto relevante nessa discussão, que está ligado ao anterior, é o que se refere à relação com a autoridade. A partir das referências de Giorgio Agamben (2009) e Hannah Arendt (1961), busca-se evidenciar que a relação entre autoridade e violência, entre autoridade e agressividade, desde a antiguidade greco-latina, não é uma relação natural. Ela é, antes, produto histórico da maneira como a relação entre governantes e governados foi construída desde a Antiguidade. Essa construção se deu, sobretudo, a partir da imagem da relação entre o pai de família e seus dependentes e agregados, cunhada no pensamento platônico por analogia ao governo do espaço privado. A ideia é que, na impossibilidade de existência da atribuição de autoridade a partir da sabedoria, o que vigorou no Ocidente foi a autoridade a partir da coerção. Essa forma de existência da autoridade foi vinculada diretamente à imagem do pai, ideia que tomou proporções maiores no contexto romano, como

atestam Agamben e Arendt, em que o conceito de autoridade propriamente dito surgiu. Foi nele, e na Idade Média cristã, que a concepção da autoridade como pai se ligou aos aspectos da cultura judaico-cristã, reforçando ainda mais a imagem de um deus pai severo e punidor. Em outro sentido que reforça esse primeiro, sugere-se, a partir de Arendt, que o fundamento da autoridade foi tradicionalmente justificado por aspectos abstratos, sobre-humanos, tanto em relação à origem quanto à punição pós-morte (1961: 122). Acredita-se aqui que essa construção da imagem da autoridade pode ser vista reiteradamente ainda hoje. É em Derrida que ela toma sua forma mais radical, na perspectiva da linguagem, à medida em que o filósofo propõe a escrita como uma “escrita sem pai”. O pai representa o sentido dado anteriormente, que define a escrita e a linguagem como referência, como representação. Derrida desconstrói a relação entre a linguagem e um centro, que daria a ela um sentido fixo, pré-concebido. Contra essa ideia é que propõe a linguagem como suplemento (DERRIDA, 2002: 245), e a escrita como modalidade que melhor expressa essa condição da linguagem, justamente porque prescinde da presença de seu autor, ou seja, de seu pai.

É neste momento, então, que se retorna à discussão do narrador na escrita, em Benjamin, uma vez que se entende aqui que sua pretensão é a de evidenciar traços, pela escrita, não de uma autoridade associada à coerção e persuasão, mas adquirida pela sabedoria e pelo exemplo. Assim é o narrador tradicional para Benjamin e são os traços dessa imagem que ele persegue na escrita. Seu estudo sobre a alegoria no drama barroco alemão é, nesse sentido, complementar ao texto sobre o narrador, porque elucida o aspecto mediante o qual, na escrita, essa sobrevivência do que já não mais existe é possível, sobrevivência que se mantém pela imagem do corpo sem alma, da ruína como algo que remete a uma existência anterior. É a sabedoria, enfim, que Benjamin procura identificar nos textos de certos escritores que ainda trariam estes traços, ou antes, a ruína da sabedoria (BENJAMIN, 1994: 220).

Da mesma forma que Benjamin procura mostrar que Leskóv possui traços do narrador tradicional, esta tese também procura em Dicke semelhantes traços, demonstrando como a forma de seu romance sugere a busca por esse elemento – o narrador. O romance pode ser entendido como uma busca pelo narrador, uma busca pela identidade de um dos personagens, o que conta uma história dentro da história. Ao mesmo tempo, ele é a revelação mais evidente do pressuposto de que este narrador só existe como ruína; e de que toda escrita que se supõe uma narrativa, com um narrador ou narradores, revela a ausência da narrativa propriamente dita. Nesse sentido, o narrador como categoria literária constitui por si uma ruína. A tese procura dar conta dessa discussão, relativizando, como Benjamin, os vínculos diretos estabelecidos entre a modalidade (oral ou escrita) e o gênero, uma vez que está se tratando

justamente de demonstrar o que há de comum entre ambas as modalidades e os traços da narrativa oral que se mantêm no texto escrito. A partir da descrição do processo composicional do ponto de vista no romance *Cerimônias do Esquecimento*, a tese guarda ademais o objetivo de mostrar um paralelismo entre a identificação de um narrador e a busca por um pai. Há um “pai ausente” no romance, enquanto personagem, e, certamente, enquanto sentido. Não por acaso, o “narrador” como categoria literária é o elemento que chama mais atenção à primeira vista de quem lê o romance de Dicke. A destituição da função de referência e identificação das pessoas gramaticais na narrativa escrita é a forma que toma esse aspecto da composição.

O primeiro capítulo, então, inicia-se com a descrição, tanto desse processo de destituição, quanto da composição das linhas narrativas no romance. Na sequência, faz-se a reflexão sobre a relação entre o personagem principal e seu pai, observada inicialmente à luz da imagem freudiana do pai da horda primeva e, posteriormente, à luz da imagem do pai como elemento representativo da autoridade social violenta e repressora. Por fim, a imagem do pai é tratada em sua correspondência com a figura do autor do texto escrito, correspondência em que também está implicada a noção de autoridade como elemento legitimador do sentido.

Na descrição do processo composicional, algumas teorias forneceram termos para a abordagem do material, mas elas serão sempre tomadas à luz principalmente da teoria de Mikhail Bakhtin. É dele a referência mais precisa para falar da diferenciação/indiferenciação entre os "narradores", bem como entre personagens e narrador. As reflexões de Bakhtin abrangem os aspectos da visão, quando trata autor e personagem como posições axiológicas em que o autor possui visão privilegiada em relação à personagem e lhe dá acabamento espaço-temporal (2003: 97). Ao mesmo tempo e em contrapartida, sua teoria também fornece elementos importantes que permitem lidar com a indiferenciação de vozes no romance, sob a perspectiva do bivocalismo ou da polifonia (BAKHTIN, 2008). A descrição do romance tem, nesse sentido, o objetivo de mostrar a relação entre o olhar (o visual, o espacial) e a voz (o auditivo, o temporal), reflexões que também já estão sugeridas no ensaio de Benjamin.

O aspecto formal da diluição referencial dos pronomes pessoais tem seu correspondente temático na imagem dos olhos, recorrente no romance. Os olhos são caracterizados por elementos que prejudicam a visão, o que se percebe nos atributos de “sombra”, “névoa”, “catarata”, “neblina” etc., conferidos aos olhos. Além disso, as personagens apresentam características comuns entre si. Certos traços de personalidade, ou certos objetos, ou mesmo certas lembranças sugerem uma identificação entre personagens que,

a princípio, são distintas. A clareza na percepção dessas relações é prejudicada pela incapacidade dos olhos. Por outro lado, há dois cegos adivinhos no romance que possuem uma “visão de dentro”, uma visão que contempla o passado e o futuro. Os cegos são violeiros cantadores, o que sugere no romance uma outra correlação – entre voz e cegueira – que tende à valorização da voz e da música como elementos de superação dos limites entre individualidades e temporalidades particulares. A valorização da música aparece, também, na referência à relação entre Saul e Davi, personagens bíblicos que são também personagens do romance, em que Davi, músico, supera Saul, como rei e escolhido de Deus.

Outro aspecto, ainda, que tende ao mesmo resultado estético, é a reencarnação. Ela é apresentada no próprio romance sob o conceito grego da *metempsychose*¹. A reencarnação daria ao ser a capacidade de, ao mesmo tempo, manter a individualidade e admitir a permanência dessa individualidade no tempo, em corpos diferentes. Ela se constitui, assim, como outro elemento que permite a aproximação, por meio da memória, entre personagens que existem em temporalidades distintas. Na perspectiva da reencarnação, a visão “física”, o sentido cuja informação é o dado histórico material, fica prejudicada por seu vínculo natural com o corpo e com o material.

Tendo isso em vista, pode-se dizer, então, que há constelações de sentidos que se relacionam no romance. De um lado, relacionam-se visão prejudicada, escrita, limitação temporal e espacial e incompreensão a respeito dos fatos da existência; de outro, relacionam-se cegueira como visão interna abrangente, voz, música, superação de limites espaciais e temporais. A partir do estabelecimento destas constelações é possível fazer uma leitura do romance que evidencie o intuito de Dicke em colocar, sob outro enfoque, as relações que dizem respeito à autoridade, ao tempo e à memória. Esse enfoque não se estabeleceria no sentido de buscar aí um realismo – que sugerisse, por exemplo, a veracidade da reencarnação –, mas de buscar uma reflexão sobre o romance em seu caráter alegórico, no sentido benjaminiano.

A partir dessas referências, outra constelação é sugerida: entre autoridade, tempo e memória. Composições diferentes dessa constelação aparecem: a relação entre pai e filho e as construções da memória do indivíduo em relação a si mesmo e seu passado.

¹ *Metempsychosis*: O uso do termo foi introduzido por Pitágoras: “ele ficou famoso por introduzir a doutrina da metempsychose, segundo o qual a alma é imortal e pode renascer tanto em encarnações humanas como animais. As regras foram estabelecidas para purificar a alma (incluindo a proibição contra comer feijões e a ênfase em treinar a memória).” Cf. The Cambridge Dictionary of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. s.v. "Pythagoras (570? - 495? B.C.)," https://login.libproxy.tulane.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fcupdphil%2Fpythagoras_570_495_b_c%2F0 (acessado em 22 de Janeiro 22 de 2013.)

Concomitantemente, a relação entre a memória individual e a memória coletiva, que se constitui também como memória do outro, e a relação de uma memória coletiva com a imagem da autoridade vinculada ao pai. Há, ainda, as relações entre narrador/ouvinte e escritor/leitor. Como uma espécie de eixo determinante, a relação com o tempo e com a morte orienta os diversos usos da memória e as formas de um ser humano se relacionar consigo mesmo e com a experiência. É assim que, no romance, interpenetram-se, na memória do “personagem/narrador” principal, dados de sua memória recente, a busca por uma memória de infância, a intervenção de lembranças de temporalidades passadas e a memória adquirida de leituras, que se confunde com a memória de sua própria vida. Os personagens, à exceção de um príncipe, são tipos marginalizados da sociedade. Eles são, no entanto, os detentores de um saber que se contrapõe ao saber oficial, representado por autoridades, relação em que se insinuam as diferenças entre memória e história, também já sugeridas por Benjamin em seu ensaio sobre o narrador.

Para tratar do tempo e da memória no romance, as referências principais são Norbert Elias, Maurice Halbwachs, Freud e Jean-Pierre Vernant. Norbert Elias faz um importante questionamento da naturalidade da ideia de tempo como passagem, tentando mostrar como essa ideia cria um enclave cujo efeito é distanciar o ser humano dos referentes naturais que possibilitam elaborações a respeito do tempo as quais diferem da ideia de passagem. Vernant traz a referência dos adivinhos gregos, figuras reiteradas pelos cegos adivinhos no romance, assim como as noções de memória e tempo que sugerem.

A reflexão sobre aquelas constelações, que têm na relação com a morte um elemento chave para pensar o tempo e a memória, é realizada no segundo capítulo. Neste, os elementos visão, cegueira, manhã, noite, luz, sombra, escrita, música, vida, morte, alma, corpo, lembrança e esquecimento são observados em suas variações de sentido, de acordo com as formas distintas de Celidônio, personagem principal, se relacionar com a morte. No capítulo, procura-se também entender a forma de organização do tempo no romance, bem como se tenta acompanhar o fluxo de memória de Celidônio em sua auto-observação assistida por Anelinho Abbas. Há, nesse processo, diferentes temporalidades, entre passados remotos e passados recentes, ao mesmo tempo em que se impõe o tempo presente como uma espécie de suspensão, marcado por uma noite que não termina. Isso ocorre também porque há uma tensão entre temporalidades lembradas e o tempo vivido no presente, que está diretamente vinculada à dúvida inicial sobre o narrador. Assim como o narrador não é identificado inicialmente e vai-se revelando aos poucos, sua narrativa parte de um passado remoto, atravessando séculos, até o ponto em que se revela como o enredo do próprio romance, do

qual, inclusive, aquele narrador faz parte como personagem. A forma que essas relações adquirem no romance é a de três “linhas narrativas” que se referem a dois enredos inicialmente distintos, mas que se referem um ao outro a todo instante e, no fim, acabam formando um só.

Ao tratar da memória, Paul Ricoeur lida com as aporias das concepções de memória como “impressão” e “presença do ausente” (a partir de Platão) e memória como “inscrição” e como “passado” (a partir de Aristóteles). O personagem principal oscila entre essas duas formas da memória, na medida em quem, ao mesmo tempo em que lembranças lhe ocorrem involuntariamente e com tal intensidade que a percepção da diferença temporal parece se anular, há também um movimento voluntário em que se busca uma certa ordenação do tempo e da lembrança. A partir de Maurice Halbwachs, pode-se também notar no romance a relação entre memória individual e memória coletiva, ou ainda, da memória individual como uma memória que se complementa e se constitui pela memória do outro. No caso do romance, as memórias que se complementam são a do personagem principal e as do personagem que conta uma história dentro da história, o narrador cuja identidade se busca. Nessa complementação entre lembranças de um e do outro, desenha-se uma transição, na memória particular do personagem principal, entre uma relação problemática com o pai e a transformação das lembranças ruins dessa relação. O tema pode se desdobrar em outros, como a relação com o autoritarismo e a imposição de valores feita pela tradição judaico-cristã ao longo da história ocidental. Na busca pela identificação do narrador, há, por vezes, a tentativa do personagem principal em identificá-lo com seu próprio pai, o que faz com que a relação com a imagem do pai como autoridade violenta seja revista em seus fundamentos. Essa revisão é realizada concomitantemente ao processo de dar forma ao passado pela reelaboração mnemônica.

Uma vez que estes aspectos constituem uma perspectiva mais teórica (dos conceitos de memória, narrador e tempo), sentiu-se como extremamente necessário também um estudo que buscasse pensar a relação entre a produção de Dicke e seu contexto sócio-histórico-cultural, tanto numa época significativa de sua produção (entre as décadas de 1960 e 1990) quanto na época atual, o que foi feito no terceiro capítulo. Neste, trata-se da autoridade repressora e violenta, vista anteriormente no nível particular da vida e da memória de Celidônio, agora no âmbito do governo autoritário no Brasil, ocorrido no Brasil a partir de 1964. Entra em questão, principalmente, a perspectiva ideológica da Doutrina da Segurança Nacional, na qual se sinaliza a lógica da relação entre fortes e fracos, que também caracterizou a relação entre Pai e filho no romance. Realiza-se também uma discussão sobre a atuação de setores da Igreja Católica naquele contexto, tanto no apoio quanto na crítica ao regime, tendo em vista que a

Doutrina da Segurança Nacional baseou fortemente seus argumentos em fundamentos cristãos, associando-os ao caráter nacional.

Procurou-se, ainda, dar maior desenvolvimento ao trabalho realizado em pesquisa anterior de mestrado sobre o mesmo romance e cuja referência principal foi o conceito de “transculturação”, usado por Ángel Rama. A perspectiva da transculturação orientou a percepção da obra de Dicke para uma noção algo totalizante de cultura, que identifica o local/tradicional e o universal/modernizador como elementos homogêneos em conflito. A conclusão foi a de que a forma do narrador tenta fazer sobreviver, na voz narrativa dominante, na estrutura romanesca, ou por meio dela, também a voz do marginalizado culturalmente. Essa voz toma, enfim, uma forma fragmentada, porque o sujeito que a emite é aquele que está situado entre as duas culturas, é constituído por ambas. Essa conclusão, apesar de válida, encaixa-se perfeitamente nas reflexões de Mabel Moraña sobre a teoria da transculturação. Para ela, a transculturação deu ênfase ao intelectual “como mediador hibridizante das culturas locais” (1997, p.140), sendo o local um elemento representativo do aspecto nacional, em contraposição ao moderno, necessariamente estrangeiro e discursivamente universal. A mestiçagem é, nessa perspectiva, uma fórmula conciliatória e niveladora, que sugere totalizações híbridas no espaço utópico da nação (MORAÑA, 1997, p.142). As reflexões trazidas por teóricos como Moraña, que procuraram pensar tanto o enfraquecimento do nacionalismo como ideologia e referencial de valor para a literatura, como as relações entre o global e o local no âmbito do capitalismo financeiro e desterritorializado, trazem, no entanto, outras alternativas de abordagem para a produção de Ricardo Guilherme Dicke, que não se pautam pelo regionalismo ou pelo nacionalismo, ou, na verdade, colocam-nos também sob observação crítica.

Por isso, a partir da ideia de perspectiva em George Lukács, que consiste na capacidade de um autor em reconhecer as necessidades de seu tempo e imaginar um futuro distinto, o último capítulo trata também da dimensão da perspectiva adotada por Dicke, tentando justificar a escolha ou a necessidade de se elaborar o narrador e o tempo da forma como elabora. A ideia é, pelo menos, evidenciar que a literatura de Dicke não se alinha aos discursos nacionalista e regionalista que acabam gerando uma imagem homogênea das identidades em conflito no contexto mato-grossense. Faz isso, principalmente, pelo viés da religiosidade presente em seu texto e pela forma com que sugere que a autoridade sustentada pela violência ou persuasão não se constitui como autoridade verdadeira. A opção por outra forma de relação com o pai e a religião sugere uma alternativa ao regime militar que vigorou no Brasil durante boa parte da vida de Dicke. Tratando-se de um regime sustentado em parte

por discursos baseados em supostos fundamentos cristãos, Dicke se situa numa posição em que sua relação com seu próprio contexto histórico não é o do imediatismo, mas de contemporaneidade, de recuo crítico. Essa posição, por si só, já daria ao escritor um traço de narrador tradicional e, ao mesmo tempo, contemporâneo.

2 *Cerimônias do Esquecimento: o narrador, o pai, a escrita*

Quantos véus, que escondem a face do ser mais próximo, que parecia perfeitamente familiar, não precisamos, do mesmo modo, levantar, véus depositados nele pelas casualidades de nossas reações, de nosso relacionamento com ele e pelas situações da vida, para ver-lhe o rosto em sua verdade e seu todo. O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo.

Mikhail Bakhtin. Estética da Criação Verbal

Se tentarmos organizar linearmente o enredo de *Cerimônias do Esquecimento*, podemos dizer que ele trata de um personagem, Frutuoso Celidônio, que, durante uma noite que não termina, encontra-se num bar chamado “Portal do Céu”, no qual coisas extraordinárias acontecem. Celidônio é um filósofo, professor universitário que foi demitido. Por recomendação médica, ele não pode beber. A combinação de pílulas psicotrópicas com bebida alcoólica pode causar-lhe alucinações. No entanto, ele foi convidado para ser padrinho de um casamento e, após a cerimônia, dirigiu-se, juntamente com o pai da noiva, para o bar “Portal do Céu”, onde passa a beber mais, pois já havia bebido no casamento. O velho pai da noiva, Anelinho Abbas, desde o casamento, já lhe contava uma história, sobre o rei Saul. Ao mesmo tempo em que ouve a história, Celidônio vai reparando o movimento de outros personagens no bar e aos poucos percebe que haverá uma espécie de cerimônia cigana de união sexual entre dois jovens. À cerimônia é dado o nome de “Noite da Predestinação”, cujo objetivo é marcar a transição entre duas eras da história da humanidade: de um momento de degradação e declínio a outro de prosperidade, paz e harmonia. A noite, no entanto, não se conclui no romance. O dia não chega, e não se pode afirmar efetivamente se a transição ocorreu ou não. Todas as ações relatadas convergem para esta cerimônia final, inclusive as referentes à história do rei Saul, contada pelo velho a Celidônio.

O romance, no entanto, apresenta, aparentemente, três divisões do texto, uma marcada por parêntesis, outra por aspas e uma sem marcação. Gradativamente, essas divisões vão se interpenetrando, inter-referenciando-se, e pode-se perceber um pouco mais claramente a articulação entre elas a cada passo da leitura. Darei, aqui, o nome de “linhas narrativas” a essas divisões, a partir de uma expressão do próprio romance, em que o autor usa “linhas do destino” (DICKE, 1995: 184) para indicar a trajetória percorrida pelo personagem Saul. Essa expressão reflete bem o desenrolar das histórias particulares que, como acima comentado, acabam, embora aparentemente divididas, por se cruzar e se fundir. É assim que a linha narrativa entre parêntesis está centrada no personagem Frutuoso Celidônio, um professor demitido da universidade local, que a todo tempo faz observações para si mesmo sobre uma

história que ouve do velho pai da noiva e sobre os acontecimentos no bar durante toda a noite, usando, para se dirigir a si mesmo, a 2ª pessoa do singular. A linha entre aspas centra-se na história contada pelo velho a Celidônio, sobre o personagem Saul, que, inicialmente, apresenta-se como dois personagens distintos: o rei Saul bíblico e dom Saul, um fazendeiro do pantanal mato-grossense. A terceira linha, sem marcas, comporta a história dos eventos relacionados à “Noite da Predestinação”, que ocorrerá no bar.

Parte do efeito de estranhamento causado pela leitura é gerado pelo fato de que o texto se inicia pela linha entre parêntesis, que se alterna com a linha entre aspas até a página 35, quando, enfim, aparece a linha sem marcas. A partir daí, as linhas se alternam regularmente, até certo ponto, na seguinte ordem: aspas, parêntesis, sem marcas. Todas as três linhas apresentam, em comum, uma indiferenciação referencial com respeito ao tempo e aos personagens. De um lado, há mesclagem de temporalidades distintas, de outro, a confusão das identidades particulares. No entanto, as reflexões de Celidônio na linha entre parêntesis são as maiores responsáveis por amplificar esse efeito de indiferenciação, porque é nessa linha que as dúvidas se colocam mais explicitamente. Ela funciona como espaço de comentário em relação às outras, comportando os questionamentos de Celidônio sobre a relação entre os personagens, sobre a relação entre as histórias e sobre a relação dessas histórias e personagens consigo mesmos. É nessa linha que ele, situando-se como personagem que ouve uma história ao invés de contá-la, coloca-se na posição daquele que é incapaz de dar acabamento ao que vê e ouve.

São incontáveis os trechos em que Celidônio declara sua incompreensão. Não será inútil citar muitos deles ao longo do romance: “Entremeada a este casamento a história desse rei. Por quê?” (1995: 9); “Seria mesmo o pai da noiva ou tu misturaste as sombras?” (1995: 11); “pai de quem? Teu pai?” (1995: 12); “Ou talvez foste tu mesmo quem a inventaste? Ou foi teu pai?” (1995: 15); “quem te conta esta história? É o homem dos olhos nublosos ou o escudeiro de dom Saul?” (1995: 19); “que sombras falam, que sombras escutam?” (1995: 43); “que sei eu, professor de formas que se desvanecem?” (1995: 47); “Ou serei eu mesmo com esta cerveja enevoada?... Quem me conta essa história? Só sua voz corre e atravessa minha lembrança, percorrendo a minha memória ofuscada, sua voz pesada e sincopada, entre copos de cerveja” (1995: 58); “Parece que sonhas. Com quê, ao certo? Pensas na figura de um velho que te vai contando a história de um homem que vestido de armadura se prepara para uma viagem desconhecida” (1995: 76); “O pai da noiva existiu mesmo ou foi criação da tua ilusão fatigada?” (1995: 103); “De onde vêm eles [reis e harpistas], apenas da voz fatigada do velho pai da noiva, esse homem de olhos de neblina, com sua voz de palha velha?” (1995: 123);

“Quem seria ele? Será algum desses cegos que encontrei sem saber por aí nesses caminhos?” (1995: 144); “Era o velho de olhos de cerração, Anelinho Abbas, que dormia ali ao meu lado... que me contara essa história. Seguia contando? Não sei, o certo é que eu continuava parece que ouvindo-o com sua voz monótona narrando-a, sem fim” (1995: 209); “Quem era esse velho? Te lembras dele? Não, não te lembras, confundes tudo” (218); “por que o velho dos olhos de névoa me contou tudo isso esta noite, a noite da predestinação? A finalidade?” (1995: 232); “O velho dos olhos de cataratas brancas me disse isso: que o rei Saul seria talvez meu pai? Não me recordo mais... Ou estarei delirando?” (1995: 253); “sou eu sonhando que sou o rei David?” (1995: 261); “Olhavas ou dormias” (1995: 173); Tu estavas na ceia de Aquarius ou não? Ou essa era a continuação da história que te contava Anelinho Abbas, o velho pai da noiva dos olhos de neblina? (1995: 278); “Não sabias se estavas delirando mesmo ou conversando com ele... Ele sumia e voltava a aparecer. Era realidade ou ilusão?” (1995: 280); “Sonho ou realidade?... Ilusão de ótica ou realidade concreta? Alucinação ou faculdade?” (1995: 85).

Por isso, também, o romance *Cerimônias do Esquecimento* é, antes de tudo, um texto que se propõe como inacabado. Além das inúmeras perguntas sem respostas, não há conclusão aparente do tema, da efabulação ou mesmo do tempo. Apesar de indicar desde o início que o pai da noiva lhe conta a história do rei Saul, Celidônio tem dúvidas sobre a identidade da pessoa que lhe narra, e essas dúvidas não se resolvem, assim como não se conclui a noite, ao longo da qual as ações acontecem. Para reforçar ainda mais esse aspecto de inacabamento, o tempo verbal predominante é o presente do indicativo, com o qual se tenta captar o instante que passa, mas sem êxito. Um outro aspecto importante do texto é o fato de que não se pode afirmar que Celidônio é o narrador, apesar de ser nitidamente o personagem central, em torno de cuja trajetória pessoal se desenrola o romance, e mesmo havendo indícios de que ele seja o narrador em muitos trechos. Essa última afirmação, no entanto, não dá conta da complexidade do romance. Primeiro, porque Celidônio se coloca, inicialmente, como ouvinte de uma história contada por outro e, ao fim, constata-se que essa história é a história do próprio romance. Segundo, porque, nos trechos em que ele poderia se revelar claramente como narrador, a alternância entre as pessoas gramaticais usadas para referenciar os personagens levanta, a todo o tempo, dúvidas sobre quem efetivamente está narrando em determinado momento.

Se a linha entre parêntesis se mantém até o final do romance (na verdade ele se encerra com essa linha), o mesmo não ocorre com a linha entre aspas. Marca-se aí uma diferença importante. A linha entre aspas comporta a narrativa do velho para Celidônio.

Ocorre que, num determinado momento, o personagem Saul chega ao bar onde ambos se encontram e passa a ser personagem da linha sem marcas, tanto quanto Celidônio, o velho, ou os outros personagens:

- Foi ele quem chegou, não foi, Celidônio?
- Ele quem?
- O rei Saul. Meus olhos se nublam, não vejo bem...
- Sim, é ele, pelos modos como me contaste (1995: 195).

A partir daí, não há mais linha entre aspas, o que leva a entender as aspas como aquilo que comumente são: um sinal de diálogo ou mesmo monólogo. A linha entre aspas é a citação da fala de um personagem que está na linha sem marcas – o velho pai da noiva –, é uma citação dentro dessa linha. A linha entre parêntesis, por sua vez, pode ser entendida também como um parêntesis dentro da linha sem marcas. Essa estrutura instaura, assim, a sensação de simultaneidade temporal entre as linhas, entre enunciados distintos, entre consciências distintas: a linha entre parêntesis é a visão de Celidônio, a linha entre aspas é, a princípio, a do velho pai da noiva e a linha sem marcas é a visão de um narrador indefinido, ou, em última instância, é a representação da dissociação entre ponto de vista e narrador.

Esse último aspecto é muito importante na abordagem do texto de Dicke, tendo em vista que a visão é um sentido turvado pela opacidade ao longo do texto. É constante a imagem da sombra, dos olhos de neblina, de catarata, de névoa etc. Esse aspecto é, inclusive, elemento de aproximação e indiferenciação entre diversos personagens, como se verá em seguida. Ao longo de todo romance, principalmente na linha entre parêntesis, percebe-se a referência a esse aspecto “neblinoso” na recorrência de variações como “quem me conta esta história, és tu, de olhos neblinantes” (1995: 58), “essa cerveja me deixa como por dentro, interiores, rápidas paisagens de paraíso, em vislumbres misturados com névoa, neblina, cerração. O velho dos olhos de cataratas brancas me disse isso...” (1995: 273); “névoas desta cerveja subindo na cabeça como as nublagens dos olhos daquele velho...” (1995: 120), “estas névoas e neblinas o acompanham e o espreitam, em torno dele [Saul], e lhe sobrevoam...” (1995: 186), “essa era a continuação da história que te contava Anelinho Abbas, o velho pai da noiva dos olhos de neblina?” (1995: 278).

Somado à nebulosidade visual está o fato de que a noite não termina e não se chega, portanto, ao dia e à luz. Esse aspecto reforça ainda mais a impressão de que é impossível entender o que realmente está ocorrendo, ou de que é impossível perceber a relação real entre eventos e personagens, pois há predominância da obscuridade, do oculto, do velado e do

impreciso: “estamos no âmbito da noite dos anos e dos séculos e dos milênios em direção não se sabe de onde. Onde tudo é bruma...” (1995: 102). De noite “nada se vê, tudo está inteiramente interpenetrado de escuro, reinos da noite...: nem tudo o que se pensa é, nem tudo o que não se pensa não é” (1995: 236). Em toda a duração do romance, busca-se ou espera-se a luz, a manhã, que nunca chega. Celidônio quer beber “até fazer-se luz. Mas a luz não se faz” (1995: 232), “a Luz não virá mais (1995: 255). Na linha entre aspas, Saul, em batalha, espera a manhã como uma redenção: “será a manhã que nunca vem, que nunca mais virá esta noite para mim” (1995: 182). O tom de espera e ansiedade pela luminosidade encerra o anseio de superar os limites impostos à visão pela escuridão e pela limitação física dos olhos, pois na escuridão e na bruma, o olhar será sempre limitado, e esse limite se redobra na miopia do próprio Celidônio. Toda essa discussão já está prenunciada nas primeiras páginas, que trazem as primeiras impressões e indicações do professor:

(... Entremeadada a este casamento a história desse rei, por quê? Sei lá por quê, dizes. **O homem resolveu contar-te aquilo, e pronto, sem razão nenhuma, e tu, lá, escutando...** O pai da noiva, ou quem era, de olhos nebulosos? sonhava bêbado, falando sem parar ao teu lado: escuro, gordo, olhos como cataratas que caíam com fragor, meio sem dentes ou quem será que te acompanhou depois do casamento para encompridar a festa, **tantas cerimônias aquelas bodas**, ele sempre interessado em continuar a história, estranho, a ti, padrinho, sentado ao teu lado ele bebe um pouco e sonha, meio com sono, vai contando, e tu interessado nisso: por isso talvez **aqui agora**, de novo, neste bar, Portal do Céu, perto da casa da noiva, segundo o velho, **já de madrugada, sozinho**, depois que o velho de olhos enevoados, quem era?, se fora... O pai da noiva, era ele mesmo?, contava a longa história do rei Saul e do rei David e **tu achavas que aquilo era tudo o que tinha de ver contigo**. Esta cerveja está um pouco morna, diferente daquela do casamento, onde elas estavam frias **como convém a quem vem cansado de tanta filosofia...** **Sozinho**, neste bar quase em ruínas. Falta aquele homem de olhos encachoeirados, neblinentos, cataractantes, para fazer companhia, **como naquela noite. Ouvinte perfeito, narrador onisciente**. Seria mesmo o pai da noiva ou tu misturaste as sombras? Tu, tão bêbado, já não podias discernir direito... **Aquela noite já passou e que até já se esqueceu e se misturou com a noite de hoje que a gente sem querer vai devagar misturando e esquecendo...** **Há já dois dias que vens estar aqui... e sempre o pai da noiva te contando essa história** que parece que continua para sempre dentro dos teus ouvidos, **parece que ele prossegue ao teu lado, e tu sempre pensando nessa história** que parece tão estranha do pai da noiva, esquisito esse homem, ou quem será que contava essa lenda bíblica, **pai de quem? Teu pai?** Dizem que neste bar se passam coisas, isso ele falou para vir aqui, nós. **Tu acreditas em tudo. Até no que ele não contou...** e os bois vão passando hieráticos, saídos das matas aí ao lado do bar, mais para lá da casa do ferreiro vizinho e passam para **te fazer lembrar de coisas como de uma outra vida em que viveste alheio de tudo...** Quem vai saber direito dessas histórias?... **Quem sabe e conserva as histórias? Ninguém, como na vida antiga que todos sabem**. Só nós mesmos que paramos aqui amodorrados, perdidos dentro de nós mesmos, de caras de sombra em borra,

com olhos de barro que se desfazem na noite, talvez nossos olhos neblinosos que vemos tudo em névoa e névoa, cataratas que vão se desmanchando brancas na noite com o fragor da vida...) (DICKE, 1995: 9, grifos nossos).

Na relação entre Celidônio (que se autorrefere usando a 2ª pessoa) e o velho que lhe conta uma história, vigora a confiança no narrador pelo ouvinte que “acredita em tudo” e acha que “tudo tem a ver” com ele. A figura do velho sintetiza a personalidade única do narrador tradicional, visto se supor que o narrador é aquele que sabe contar, mas também o que sabe ouvir e retirar sabedoria daquilo que ouve: “o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1994: 221). Ele é o “ouvinte perfeito” e, como narrador, é onisciente, o que indica, a princípio, que sua visão é mais abrangente que a de Celidônio: o pai da noiva parece saber mais coisas sobre o professor do que ele mesmo. A busca pela identificação da fonte da narrativa é o tema fundamental e dela dependem outras dúvidas: por que o velho está contando a história?; qual a relação entre a história contada, o casamento e Celidônio?; o velho continua presente ou a história está se desenrolando apenas na memória de Celidônio, que está sozinho? Essas dúvidas são as primeiras pela quais Celidônio tenta se situar em relação à história contada, mas que o levarão a questões mais complexas.

A diferença marcada no uso dos tempos verbais – o pretérito para se referir ao casamento, o presente para se referir ao bar – relativiza-se por efeito da memória. Se o velho principiou a contar a história ainda no casamento, “aqui e agora” no bar parece que ele continua contando. Se há um intervalo temporal entre a noite do casamento e a do bar, sugere-se, no entanto, a memória como presentificação do ausente: é como se o velho continuasse ali. Em outra via, Celidônio está sempre pensando nessa história, o que sugere que a narrativa não é só do velho, mas é também o desenvolvimento de sua própria memória dessa narrativa. Nesse sentido, é preciso considerar a afirmação contraditória de que “ninguém” sabe e conserva as histórias, mas todos sabem, como na vida antiga. Celidônio evoca, assim, o contexto de uma memória compartilhada, a princípio, entre Celidônio e o velho, da conhecida história bíblica. A frase, no entanto, pode ser entendida também como se referindo ao contexto da oralidade, em que não há autoria identificada (“ninguém sabe”) de uma determinada história, mas ainda assim ela é conhecida por todos, pois é transmitida ao longo do tempo.

A “vida antiga” seria caracterizada, dessa forma, em oposição a uma vida nova, representada no romance pela “civilização dessacralizada e moribunda” (1995: 121), a civilização que sustenta o progresso e é sustentada por este, que só gera ruínas. Essa oposição

é sugerida também por Benjamin, na medida em que ele situa no mesmo âmbito a escrita romanesca, a história e a degradação da experiência. O progresso é “esse que em nome do lucro vai corroendo como um câncer a recordação do paraíso” (1995: 108). O progresso é a tempestade que impele o anjo da história “irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu” (BENJAMIN, 1994: 226). O cansaço em relação à filosofia, por sua vez, pode estar remetendo ao esgotamento da filosofia enquanto ciência racionalizadora e impulsionadora do progresso.

A busca pelo narrador que tudo sabe (onisciência) se traduz, em outra medida, na busca pelo próprio pai de Celidônio, que já faleceu. Na pergunta sobre o narrador se insere a pergunta sobre o pai (“pai de quem? Teu pai?”). Essa busca é, antes de tudo, um exercício de memória, da memória particular de Celidônio em diálogo com a memória que lhe traz a história contada pelo velho, a memória do outro, porque também é uma memória de tempos em que Celidônio “viveu alheio de tudo”. O percurso da memória se dá da obscuridade para a claridade, em consonância com o desvelamento do olhar, por isso a menção às “catarratas que vão se desmanchando na noite”. A ideia é a de que, ao mesmo tempo que se avança para o dia, para alcançar a luz, a onisciência, os olhos perdem gradativamente sua limitação. Dessa forma, concomitantemente à busca da nitidez da visão, trava-se a luta da memória contra a persistência do esquecimento.

A busca pela identificação do narrador, motivo condutor do romance, pode ser entendida como o percurso necessário para existir com um mínimo de integridade num cenário de ruínas que se apresenta a Celidônio. Descobrir o narrador é, sobretudo, perscrutar esse mundo de restos de animais mortos, de impureza, de violência e dor, para depreender dele, talvez, a possibilidade de existência da sabedoria e da paz. No romance, esse processo se traduz num movimento interno de ressignificação da imagem do pai, que de autoritarismo e violência passa a orientação e conselho. É mesmo possível entender que a forma do romance trabalha integralmente em função dessa ressignificação e é isso que se tentará mostrar adiante.

2.1 O narrador

Quem sabe e conserva as histórias?

Ricardo Guilherme Dicke

A simples pergunta posta na epígrafe condensa em si uma série de outras perguntas. Uma primeira indaga sobre quem sabe as histórias. Outra inquire sobre a sobrevivência desse saber. Outra ainda questiona sobre sua memória. Uma quarta e fundamental quer entender o

que faz com que alguém tenha a função, o poder, ou a autoridade para saber e conservar as histórias. A resposta que se procura aqui para tal pergunta, feita logo no início do romance *Cerimônias do Esquecimento*, de Ricardo Guilherme Dicke, vai na mesma direção das reflexões realizadas por Walter Benjamin no seu famoso texto sobre o narrador. Tendo tais objetivos em vista, procurarei identificar correspondências de minhas hipóteses com algumas formulações de Benjamin sobre o declínio do narrador e da arte de narrar.

Benjamin parte do pressuposto de que, de fato, o narrador não está mais presente entre nós, em sua atualidade viva (1994: 195). Para descrevê-lo, deve-se fazer um “exercício de perspectiva”, tal como ele mesmo o faz para identificar em Leskov, traços “grandes e simples” do narrador, que aparecem nele “como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1994: 195). Note-se, já de início, que “enxergar” o narrador é um ato que depende tanto da disposição daquele que busca encontrá-lo, quanto da existência factual de certos indivíduos que ainda apresentem traços de um narrador “legítimo”.

A ideia aqui, no entanto, não é definir um conceito de narrador, mas é evidenciar, em discussões que tratam da relação entre literatura e realidade, ou seja, do *status* mesmo da representação literária, a situação limítrofe entre a visão ética e a visão estética, que o narrador expõe quando considerado enquanto elemento da composição da narrativa escrita. Essa restrição à modalidade escrita se deve ao fato de que, para Benjamin, “narrador” é um termo que deve designar o narrador da oralidade. Benjamin estabelece este contraponto porque, certamente, a diferenciação entre oralidade e escrita é fundamental para entender a diferenciação entre o narrador e o romancista, ambos objetos focados contrastivamente por ele. É importante lembrar sua afirmação de que

o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que **ele nem procede da tradição oral nem a alimenta**. Ele se distingue, especialmente, da narrativa (BENJAMIN, 1994: 200, grifo nosso).

Se o romance, diferentemente de outras formas de prosa, não procede da tradição oral nem a alimenta, é possível considerar então que não há narrador efetivamente no romance, no sentido estrito com que Benjamin trabalha. Isso se deve ao fato de que ele está falando mais propriamente do indivíduo real que narra, o contador de histórias, e não de uma categoria literária. Da mesma forma, ao tratar do romance, ele refere-se ao “romancista”, para indicar a pessoa real que “escreve romances”. Levo em conta que, mesmo que Benjamin esteja falando de questões estruturais da narrativa e do romance, apesar de inclui-lo entre as formas da épica,

difere-o das narrativas orais. Ele o faz com base em um objetivo mais amplo e profundo que é evidenciar a degradação da experiência, o fim da sabedoria e a impossibilidade da troca de experiências.

Daí sua preocupação em destacar que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção” (1994: 201). Considerando o pressuposto benjaminiano de que a sabedoria pode ser alcançada a partir da “faculdade de intercambiar experiências”, fixamo-nos ao questionamento recorrente no romance de Dicke: “Quem sabe e conserva as histórias?”, ou ainda “Quem conta a história?” Para efeito da reflexão que tais perguntas suscitam, numa primeira observação, a dúvida no romance é pontual, a respeito da identidade de um personagem que narra uma história dentro de outra história. Propõe-se aqui, no entanto, um desdobramento ético da pergunta proposta, transformando-se esta no equacionamento da possibilidade de que haja ainda experiências a trocar, da autoridade do narrador e das condições que permitem a um indivíduo ter credibilidade em relação ao que diz.

A descrição do romance *Cerimônias do Esquecimento* evoca essas questões, a começar pelo seu aspecto formal. Neste, as relações entre escrita e oralidade, bem como os desdobramentos que essas relações sugerem, já podem ser vistas em dois aspectos que sempre estiveram vinculados às discussões sobre a categoria do narrador no histórico da teoria: a visão e a voz. Quando se tratou de narrativa e de narrador, estes dois conceitos foram convocados como instrumentos ilustrativos de como um autor se relaciona com os seus personagens, sem que, no entanto, se chamasse atenção para a diferença de natureza entre eles. Gerard Genette intuiu essa diferença em seu *Discurso da narrativa*. Diz ele que:

a maior parte dos trabalhos teóricos sobre este assunto pecam, quanto a mim, por uma incomodaticia confusão entre aquilo que chamo aqui *modo* e *voz*, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* - ou para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* (1995: 184, grifo do autor).

Esse posicionamento leva a pensar que a diferença entre modo e voz é, essencialmente, uma diferença entre narrador e personagem. Genette faz uma crítica às teorias que tratam do tema, pelo fato de não lidarem com essa distinção e muitas vezes tomarem uma coisa pela outra, como ao dizer que o emprego da primeira pessoa indicaria a focalização da narrativa no herói. Genette distingue o narrador como um elemento de voz, e o ponto de vista como elemento de visão, de foco. Para ele, o narrador é a fonte da narrativa e sempre estará presente nela, “tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado” (1995: 243), por isso é

irrelevante a referência às pessoas gramaticais para indicar o narrador. Condenando a relação entre pessoa gramatical e narrativa, Genette diz que:

a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas: fazer contar a história por uma de suas personagens ou por um narrador estranho a essa história... na medida em que o narrador pode a todo instante intervir *como tal* na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (1995: 242).

Enquanto a enunciação possui um sujeito que é o narrador, no interior mesmo do enunciado pode haver diferenças de focalização. Entre ambos, a voz é anterior, pois é instauradora do discurso no interior do qual os acontecimentos podem ser vistos de ângulos distintos. Por isso, para Genette, é tão importante destacar que a variação entre as pessoas gramaticais não influencia a definição do narrador, embora possa influenciar a focalização. Por isso, também, a variação das pessoas gramaticais é uma questão relevante apenas na narrativa chamada “homodiegética”, que é aquela em que o narrador está presente como um personagem da história. É no âmbito da narrativa homodiegética que Genette faz uma abordagem da variação de pessoas gramaticais no contexto do romance clássico como uma “patologia narrativa”, mas considera que o romance contemporâneo “não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma ideia mais complexa da ‘personalidade’” (1995: 245).

Um aspecto importante deve ser levado em consideração nessas afirmações. Tomados em seu sentido literal, visão e voz são aspectos primariamente constituintes da vida entendida como a esfera ética da existência. No texto *Para uma filosofia do ato*, Mikhail Bakhtin diferencia “dois mundos que não têm absolutamente comunicação um com o outro e que são mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida” (s.d.: 20). Nesse texto, o teórico tem a preocupação de mostrar que o mundo da vida, o ético, o dos atos concretos, é conceitual e esteticamente inapreensível, pois todo ato realizado é um evento único. É, por assim dizer, o âmbito dos atos irrepetíveis. As construções teóricas e estéticas são para Bakhtin abstrações, na medida em que desejam dar um acabamento àquilo que não seria passível de acabamento. Voz e visão são faculdades que permitem realizar os atos de falar e ver e, ao aplicá-los à organização de um texto escrito, deve-se ter sempre em mente a natureza metafórica desse gesto. Genette chama a atenção para a diferença entre “narrativa de acontecimentos” e “narrativa de falas”, sendo aquela uma “transcrição do (suposto) não-verbal em verbal” (1995: 164) e esta uma espécie de reprodução da fala do personagem, como uma abertura criada pelo narrador para que seu personagem fale por si mesmo. Mesmo que

demonstre uma profunda sensibilidade para distinguir a referência direta a eventos da referência a outras falas, como citações, paródias etc., Genette não considera, ao menos nesse texto, refletir sobre a aparente naturalidade do caráter representativo da escrita em relação à fala.

Quando afirma que a voz do texto corresponde ao narrador como sujeito da enunciação, ele está, de fato, aplicando à escrita uma ideia – a de enunciação – pensada relativamente ao sujeito da fala. Benveniste diz, por exemplo, que “não há outro critério nem outra expressão para indicar o “tempo em que se *está*” senão tomá-lo como tempo em que se *fala*” (2005: 289) e este é o tempo da enunciação. Nesse sentido, as narrativas, independentemente de sua modalidade oral ou escrita, mantêm estruturas semelhantes se percebidas sob o entendimento de que o narrador é o sujeito da enunciação. A diferença, no caso da narrativa oral, estaria no fato de que o sujeito da enunciação coincide com a pessoal real do narrador, ao passo que no romance escrito, isso nem sempre ocorre. A análise linguística do texto literário evita a coincidência entre sujeito real e sujeito da enunciação, pelo fato de que isso leva a outros tipos de análise que não a estritamente linguística. Benjamin, no entanto, ao definir sua ideia de narrador, fala de Leskov não como um resultado de índices de linguagem, senão como um indivíduo real, que guarda semelhanças com narradores orais, também reais.

É claro que “narrador” tem sentidos diferentes para Genette e para Benjamin, assim como diferem os objetivos de seus textos. Benjamin, no entanto, não escolheu usar a palavra por acaso. Poderíamos entender, pela perspectiva de Benjamin, o uso da palavra “narrador” na teoria e crítica literárias como um indício da manutenção de certos traços do narrador oral na escrita, como a “ruína” do narrador oral, ou, em outros termos, como persistência de certas relações da oralidade no âmbito do pensamento sobre a criação escrita. Se não há, em concomitância com essa persistência, a percepção da degradação da experiência, que evolui junto com o romance enquanto forma épica escrita, os juízos de valor construídos na crítica a partir das experimentações artísticas podem tomar rumos completamente distintos. O mesmo aspecto pode, por um lado, ser tomado como índice de degradação e traço de sobrevivência como ruína, e por outro, ser tomado como inovação no processo evolutivo das formas literárias, ou como atualização da linguagem literária. Corre-se o risco de se perderem, neste caso, a perspectiva e a dimensão históricas do gênero romanesco e da épica, no que se refere à degradação da experiência e da própria narrativa. Toda essa complicação se deve à situação limítrofe da instância que a teoria convencionou chamar, na escrita, de narrador, quando

destituída de seu ancoramento em uma individualidade particular e considerada apenas um elemento do discurso.

No que se refere às pessoas gramaticais, o raciocínio é semelhante: se na oralidade sua função “natural” é a de estabelecer as posições relativas dos falantes, por analogia essa função se conserva na percepção da escrita. Ocorre que, na escrita, linguagem e indivíduo não estão indissociavelmente ligados no ato linguístico e isso pode mudar tudo. É só no extremo da experimentação da variação, no entanto, que se pode perceber essa diferença. É o que ocorre nos romances de Ricardo Guilherme Dicke, em especial em *Cerimônias do Esquecimento*, em que essa forma que toma o uso das pessoas gramaticais está em correspondência direta com a busca pela identificação da fonte da narrativa, ao mesmo tempo em que responde como forma a uma deficiência da visão dos personagens e, por fim, reveste de caráter ilusório a atribuição dos conceitos de “ponto de vista” e “voz” como aspectos da narrativa escrita.

Como já foi dito, a linha sem marcas começa apenas na página 35, quando a relação entre as outras linhas já se adensou. Em relação aos temas, vale lembrar que a linha entre aspas traz a história do rei Saul que, a princípio, é contada pelo pai da noiva a Celidônio, após a festa de casamento da filha. Na linha entre parêntesis, Celidônio, ao mesmo tempo que comenta a história que ouve, observa os movimentos no bar “Portal do Céu”, onde se encontra. Celidônio e o velho são também participantes da linha sem marcas, dos acontecimentos do bar. No início do romance, até o surgimento da linha sem marcas, a variação mais evidente entre pessoas gramaticais é a que ocorre entre 3ª e 1ª pessoa na linha entre aspas. Veja-se a primeira ocorrência:

Aquele quadro era de um pintor italiano: não se lembrava o nome: mostrava duas moças se banhando numa fonte, com sátiros espionando. Como se ali a Grécia antiga fosse, que **ele** pouco conhecia. Ficou olhando, admirando as formas das moças: como os artistas sabem enganar **a gente**... Mas e aqueles seres que abriam os olhos e gozavam as formas femininas com um ar tamanho de voluptuosidade? Não conseguiu entender por que se escondiam, será por vergonha dos seus corpos de bodes? Selvagens não apenas eles o são, mas nós também, homens sensíveis, como **eu**, como esse pintor renascentista... (1995: 20, grifos nossos).

Como neste trecho, em vários momentos do romance essa transição acontece. Na linha entre aspas, principalmente com dom Saul. Na narrativa sem marcas, com vários personagens. Considerada a partir da ideia de voz, a estratégia pode ser entendida como uma tomada de voz pelo personagem, como aponta Genette em Proust: em *Jean Santeuil*, o herói passa “do 'ele' para o 'eu'” (1995: 245). Para Genette, no caso de Proust, isso tem o sentido de uma conquista:

A conquista do eu não é, pois, aqui, regresso e presença a si, instalação no conforto da subjetividade, mas talvez exatamente o contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (ligeira) distância e descentramento, relação que primorosamente simboliza essa semi-homonímia mais que discreta, e como que acidental, entre o herói-narrador e o signatário... (GENETTE, 1995: 248).

Certamente, não se trata do mesmo caso, apesar de podermos também considerar o romance de Dicke como autodiegético, tomado a partir do personagem Celidônio. O que difere no romance de Dicke é o fato de que essa transição não se dá apenas na figura do herói, mas como uma regra geral da escrita, com diversos personagens. Veja-se um outro exemplo da mesma transição, agora com um dos violeiros cegos, Manuel dos Velhos:

O cego Manuel dos Velhos, se estremunhando de sono, entre dormindo e acordado, segurando o violão, não vê João Bergantim fechando os cadarços da barguilha de sua túnica de hospício, como que afogueado... e o cego de repente quer saber a cara do outro cego mais novo, que dizem ser tão parecido consigo mesmo, não poderá saber, nunca o viu, nunca o verá, nem o outro a ele, ele que disse que foi procurar seu irmão e o achou e o acompanhou até aquele momento, como que ele foi saber se **sou** irmão dele ou não, quem poderá saber essas coisas sagradas de Deus? (1995: 215, grifo nosso).

As duas citações (de Saul e Manuel dos Velhos) permitem uma identificação relativamente fácil do procedimento: Dicke suprime as marcas de diferenciação, como travessão, dois pontos, aspas etc., que poderiam delimitar onde termina a fala de um narrador e onde começa a do personagem. Não é difícil, se quisermos, imaginar essa delimitação, mesmo sem as marcas, como na citação acima, em que podemos dizer que a fala do cego inicia-se com a expressão “como que ele foi saber”. O romance, assim, evidencia o óbvio: que a delimitação pelos sinais é prescindível na escrita. Esse procedimento seria algo bastante simples, se não estivesse diretamente ligado à busca por um narrador, que se instaura no próprio romance. Esse problema inicial faz com que, no momento da transição, surja no leitor uma pergunta: quem falava até agora? Assim, essa pergunta reverbera, a pergunta do próprio Celidônio na linha entre parêntesis, e faz com que o leitor perca a percepção de unidade do ponto de vista do romance. Isso ocorre, certamente, quando a expectativa sobre a história se baseia na analogia direta entre narrativa oral e romance escrito. Esperar encontrar em um romance o narrador oral objetivado, representado, a origem da voz narrativa, que na oralidade é clara e evidente, é, para usar uma expressão de Adorno, sintoma de ingenuidade, como intuito de “aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu” (ADORNO 2003: 49). Não é o que se deve esperar em *Cerimônias do Esquecimento*. Mesmo que haja uma

pergunta fundamental sobre o narrador, o romance revela de maneira profunda a impossibilidade de sua existência no texto escrito quando impede sua fácil identificação, e, ao fazer isso, evidencia a condição de objeto estético da literatura, cujo intuito não é a simples representação que permite a empatia com personagens e narradores, seus sentimentos e destinos, mas a apreensão do todo de seu conteúdo, conforme o define Bakhtin:

(...) a realidade do conhecimento e do ato ético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado (1988: 35).

Quando Bakhtin diz “individualização”, “concretização”, “isolamento” e “acabamento”, ele não está se referindo a elementos específicos como os personagens ou o narrador, mas ao conjunto do objeto que se apresenta ao contemplador, cuja experiência estética visa, antes de tudo, a sua transformação interior e responsável. Bakhtin vê a experiência estética como uma espécie de aprendizado, sem que ele se dê, no entanto, por imposição ou persuasão, mas pela disposição do próprio ser em desenvolver sua percepção e sua consciência. No caso do romance em questão, arriscaríamos afirmar que o aprendizado é parte constituinte do próprio conteúdo.

Voltando à descrição de sua composição, diremos que a organização do texto interpõe ao leitor uma dificuldade de identificação ingênua do narrador e de seu significado para o romance. Detenhamo-nos, ainda, nessa primeira tendência de se querer identificar um “narrador”, uma primeira pessoa, um “eu” que remeteria a uma unidade de consciência, um “eu” que responderia finalmente à pergunta “quem conta essa história?” A dúvida se desdobra em duas: a primeira, de Celidônio, sobre o narrador da história de Saul; a segunda, do leitor, sobre o “narrador” da linha sem marcas. Embora o “pai da noiva” seja a resposta mais óbvia à primeira dúvida, ainda assim, em vários momentos, sua identidade é questionada. A complexidade se instaura a partir do momento em que a linha entre aspas deixa de existir e o personagem Saul se torna personagem da linha sem marcas. A pergunta de Celidônio, que antes remetia nitidamente à linha entre aspas, agora se estende à própria linha sem marcas. As dúvidas, dessa forma, complementam-se, na medida em que, ao fim, Celidônio ainda continua com a “insondável impressão de que o velho dos olhos de cerração continuava a te contar a interminável história do cinéreo rei Saul” (1995: 289). É assim que, da pergunta de Celidônio sobre o velho Anelinho Abbas, passa-se à pergunta do leitor sobre o narrador do próprio romance.

A relação entre Celidônio e o velho, na linha entre parêntesis, como se viu, estabeleceu-se como uma relação “contador-ouvinte”, o que pressupõe que o velho, em algum momento, esteve presente, mesmo que em outros Celidônio afirme que está sozinho, ou que continua pensando na história, ou, ainda, lembrando-se dela. Não por acaso, a linha sem marcas se inicia por um demonstrativo de lugar que indica também a presença: “Aqui são os limites da cidade” (1995: 35). No romance, os pronomes de lugar também são índices constantes da presença desse “eu” desconhecido, assim como a predominância do tempo presente. A expressão “aqui são” sugere que quem diz está “aqui”. Essa impressão, no entanto, se desvanece no desenvolvimento do romance, à medida que as referências pessoais vão se confundindo e já não se tem certeza de que as pessoas gramaticais servem para diferenciar as individualidades no texto. A confusão se apoia em outros referentes, como os de lugar, ou, ainda, na caracterização de cenas e personagens. Vejamos exemplos disso. A linha entre parêntesis, na página 34, no momento anterior à aparição da linha sem marcas, traz um comentário de Celidônio sobre a reunião de músicos no bar:

Tu bebes devagar sentindo a cerveja que parece morna, de cabeça baixa, ouves sons de violões de repente, surpreso olhas em torno lentamente, e, então, somente que **reparas duas sombras, um pouco perto da tua cadeira**, que afinam ou tocam instrumentos... Nem viste quando entraram, sequer deste por ninguém mais nesta solidão... **Entra um homem com uma rabeca às costas**. Reunião de músicos? (1995: 34, grifos nossos).

Este é o primeiro momento em que, na linha entre parêntesis, se menciona a presença de outros personagens. Em seguida, começa a linha sem marcas, remetendo à mesma cena:

O som dos violões chega até ele neste minuto de silêncio, primas e quintas se alternam monotonamente. Os carros passam e vultos se esgueiram, se perdem. Para onde? Ao longe, **lá dentro do refúgio de sombras as luzes mortas do bar dos limites da cidade**. Será que aqui é o sertão? Deve ser, senão não seriam os limites. **Caminha para lá lentamente, que certamente João Ferragem, o homem, estará cansado** e anseia por uma cadeira onde sentar seu corpo fatigado de atravessar a cidade... Chega, olha as duas sombras que tocam naquela solidão viva, olha-as nas caras onde dá luz e sombra das lâmpadas mortas, amarelas e esverdeadas... **olha o outro sozinho naquele canto** que dá para a rua, é um homem mais distinto, de barbicha... **tira a rabeca** para encostar as costas na cadeira, põe-na em pé na sua caixa junto à amurada descascada... olha os dois, olha o outro, ouve-os que tocam, como que estas vozes aparecem ali de longe, de onde estava, tão fortes, mas agora que **estou** aqui junto deles, parecem tão fracas, sumidas, engolidas pela noite... (1995: 35, grifos nossos).

Todas as informações que aparecem sem marcas no início da linha sem marcas serviriam também para a linha entre parêntesis. O bar fica nos limites da cidade. Dele podem-se ver as estrelas e o asfalto. Celidônio havia acabado de comentar a presença dos cegos, o que faz com que a 3ª pessoa na frase “o som dos violões chega até ele” facilmente seja associada a ele e não a João Ferragem. Na continuação, João Ferragem, também referenciado pela 3ª pessoa, “olha o outro sozinho”. Só depois aparece a menção à rabeça e, por fim, ele assume a 1ª pessoa, nos mesmos moldes descritos anteriormente. Essa organização dificulta, por si só, a imediata identificação do “outro sozinho naquele canto” como sendo Celidônio, uma vez que não há nenhum aspecto que indique essa relação. Na verdade, a confirmação definitiva de que esse outro é Celidônio se dá a partir de uma série de informações espalhadas pelo romance e só uma segunda leitura é que permite ler desde o início sabendo quem ele é.

No início do romance, a linha entre parêntesis apenas usa a 2ª pessoa para se referir a um professor demitido. Após o episódio de João Ferragem, citado acima, à página 47, ocorre pela primeira vez a 1ª pessoa na linha entre parêntesis, referindo-se ao professor: “que sei eu, professor de formas que se desvanecem?” (1995: 47). O nome “Frutuoso Celidônio” aparece muito depois, numa referência direta, em que está “acariciando a barbicha e ajustando os óculos” (1995: 92). É só mais adiante, no entanto, que as informações se cruzam no trecho que diz: “Esse rei Saul deve existir tanto quanto existo eu nesta vida em que estou aqui sentado a beber, a confiar a minha barbicha vendo tudo com estes olhos míopes atrás destes óculos” (1995: 143). É neste momento que, definitivamente, entende-se que o homem de barbicha (que, por vezes, assume a 1ª pessoa na linha entre parêntesis) é o professor (porque este também assume a 1ª pessoa na linha entre parêntesis) e que se chama Frutuoso Celidônio (porque este é caracterizado com barbicha e óculos).

Outra alternância importante a ser pensada é a que ocorre entre a 1ª e a 2ª pessoas na linha entre parêntesis. Na leitura, como se viu, tende-se a aceitar que a 2ª pessoa seja utilizada por Celidônio para falar consigo mesmo, uma vez também que, inicialmente, ele está sozinho no bar e não se considera, ainda, que uma voz fale sem estar vinculada a nenhum personagem aparente:

Pensaste nos sogros e cunhados que te esperavam. Estás empapado de crepúsculo, por dentro e por fora. Já é de noite... Estás sozinho ou o casamento já se acabou?... E olhaste devagar: em torno tudo estava vazio, deserto, silencioso, só as estrelas estremeciam. Era noite (1995: 9).

O romance inicia-se, como já se disse, em alternância entre as linhas entre parêntesis e entre aspas. Na linha entre parêntesis não há maiores referências aos acontecimentos do bar até o momento da chegada dos cegos e de João Ferragem. Até aí, predomina a reiteração de

que o personagem referenciado pelo tu está sozinho: “sabes que estás sozinho, a lembrar. Onde estão todos agora?” (1995: 23). Por mais que se possa supor, não se pode, no entanto, afirmar absolutamente que é Celidônio que fala consigo mesmo e, portanto, que a 1ª e a 2ª pessoas referem-se a ele, a não ser após a página 143. Tendo em vista este fato, vale destacar que à página 107, pela primeira vez, surge a 2ª pessoa fora da linha entre parêntesis, na linha sem marcas. Esse momento, continuação da cena com João Ferragem no bar, começa com a 3ª pessoa remetendo a ele. Em certo momento, aparece a frase:

... João Ferragem **pensa neste homem** que chegou e está tocando: quem será, quem serei **eu** na ordem das coisas? Apenas sabe que se chama homem João Ferragem... (1995: 105, grifos nossos).

E na continuação, ainda tratando-se de João Ferragem:

De onde **ele** veio? Chegado de onde? Ninguém que o saiba não poderia dizer. Segundo ele, diretamente do sertão. E onde era o sertão?... Mas ele dizia: viera do sertão (1995: 106, grifo nosso).

No primeiro excerto, João Ferragem pensa “neste homem que chegou”, sendo que “este homem” é ele mesmo. A organização da frase sugere que o personagem pensa em si mesmo como um outro, de uma forma semelhante ao que sugere o uso da segunda pessoa na linha entre parêntesis. Há, portanto, uma similaridade entre as linhas. Note-se que há dois pontos em seguida, indicado uma possível fala de João Ferragem: viera do sertão.² Considerando que, a partir daí, todo o texto seja uma fala de João Ferragem, teremos ainda na sequência a 1ª e a 2ª pessoas. Neste caso, considere-se que João Ferragem está falando em 1ª pessoa:

(...) lá onde mora o coração, **Deus em mim**, Deus em nós, entre esquecimento e lembrança, só pode ser isso uma pálida ideia do sertão que ninguém define com clareza... **Direis**: chegar do sertão, mas onde é isso que **eu** não compreendi direito? Ah, **eu te** digo, o sertão não se compreende, se sente, assim como se sente uma saudade ou uma água bebida na serra... lá é a memória da casa onde morava a **tua** avó cujo sangue vem dos índios dizimados e espoliados pela civilização dos massacres... (1995: 107, grifos nossos).

É João Ferragem quem usa a 1ª pessoa (“Deus em mim”) e, em seguida, a 2ª pessoa (“direis”) para se dirigir a alguém. Aparecem novamente os dois pontos demarcando que

² Há ainda uma outra variação nessa mesma sequência: “e se **vós** perguntais: de onde vindes, Senhor? Ele responderá apenas: do sertão... Andarilho vagabundo, mendicante, de nome embaralhado com tantos nomes... uma fadiga que lhe recurva os ombros, os olhos que **te** olham sem dizer nada, apenas procurando em **ti** as marcas com que nasceste...” (1995: 111, grifos nossos). Estabelece-se aí uma similaridade entre Deus e João Ferragem.

outro personagem faz uma pergunta usando a 1ª pessoa. Na resposta (“eu te digo...”), novamente João Ferragem usa a 1ª pessoa. Só mais adiante há alguma informação a respeito do personagem a quem ele se dirige: a referência à avó, cujo sangue vem dos índios. Uma outra referência à avó que aparece no texto remete à avó de Celidônio, que vive fora da cidade, na região chamada Aguassu. Que não se conclua disso ainda, no entanto, que a 2ª pessoa aí se refira a Celidônio, ou que é João Ferragem quem se dirige a Celidônio na linha entre parêntesis, mas apenas que há a sugestão de uma similaridade de formas de uso das pessoas gramaticais. Ocorre, no entanto, que, na sequência da linha sem marcas, tratando do mesmo tema do sertão, na página 125, é João Ferragem, agora, quem é referenciado pela 2ª pessoa:

Um carro desconhecido, uma C-10 branca parou do outro lado da esquina, dela saltou um homem pequeno, magro, que veio caminhando até o bar onde **tu, João Ferragem, falavas** sem saber que falavas... Pediu um guaraná e ao ouvir a música que saía do contato do arco nos dedos de homem João Ferragem com as cordas graves e as cordas agudas da rabeça, **como que falando sozinho**, mas todos **te escutando** todas as razões suficientes que davas do sertão... (1995: 125, grifos nossos).

O trecho citado é o primeiro a ocorrer logo após o longo trecho da linha sem marcas em que predomina o uso da 2ª pessoa falando do sertão e que, agora, comprova-se ser uma fala de João Ferragem. Em seguida, no entanto, entra novamente uma 2ª pessoa, remetendo ao próprio João Ferragem, o que leva a se pensar novamente numa similaridade com o caso da linha entre parêntesis. Se nesta pode-se sugerir que é Celidônio quem fala consigo mesmo porque está sozinho, a afirmação de que João Ferragem “falava sem saber que falava” pode sugerir que ele também se dirigia, não a Celidônio, mas a si mesmo, já que não sabia que estava falando em voz alta, e ainda usava a 2ª pessoa. Em outro momento, é o que se fala do próprio Celidônio: “parece nem sabe se está conversando com as pessoas ou simplesmente ausente pensando sozinho, nem nós tampouco o sabemos...” (1995: 150), ou em outro momento ainda: “súbito deste conta: estavas falando, e eles te ouvindo...” (1995: 262).

Disso se conclui uma forma geral de manipulação das pessoas gramaticais no romance: elas variam, por vezes, na mesma frase e a informação que dá suporte a uma fixação, mesmo que provisória, de identidade de um personagem, dá-se em outro momento e mesmo em outra linha. A variação tem, também, um efeito inverso: durante um tempo tem-se a impressão de que quem fala é um personagem e, adiante, descobre-se que é outro quem está falando. Essas informações não são imediatas, o que facilitaria a leitura. As longas frases e parágrafos, bem como o distanciamento da informação (como a da avó) somado à intercalação de outros episódios, dão constantemente a impressão de repetições de temas,

identidades e lembranças, ou surpreendem revelando como falsa a primeira impressão sobre a identidade de um personagem. Há um outro elemento que torna a reflexão ainda mais complexa. Na sequência do mesmo trecho, aparece um pequeno parêntesis:

Um poder chamado acaso (mas **tu** não acreditavas que tudo vinha casualmente, não, isso não, **tu** acreditavas em algo chamado Destino) (1995: 125, grifos nossos).

Parêntesis curtos como este aparecem em diversos momentos, inclusive no interior da linha entre parêntesis. Se a tendência é a de que a 2ª pessoa remeta a João Ferragem novamente, paira, no entanto, a dúvida sobre quem está se dirigindo a ele. Essa mesma dúvida se estende para outras passagens em que parêntesis curtos ocorrem, mesmo usando outras pessoas gramaticais. Como na página 203, na linha entre aspas, em que se faz um comentário sobre um pensamento de Saul: “(o que não falta neste mundo, nesta vida, são os caminhos, pensa ele)” (1995: 203); ou ainda mais inesperadamente, um pequeno parêntesis imediatamente após uma linha entre parêntesis: “(Nós, os gadgés, não temos sonhos assim)” (1995: 225). Não se pode dizer que eles são parte da linha entre parêntesis, pois, diferentemente, eles funcionam apenas como comentários pontuais dos momentos em que se inserem. Eles apontariam, portanto, para outra consciência, ou, quem sabe, para o narrador enfim.

A linha entre parêntesis que se inicia na página 191 é extremamente importante. Na linha entre aspas imediatamente anterior, Saul acaba de sair do quarto em que estava confinado para se dirigir ao bar. Na linha entre parêntesis, Celidônio então diz: “De que adianta pensar se foi o velho dos olhos nublados, agora que ele te acabou de contar a história do rei Saul?” (1995: 191). Celidônio faz essa indicação porque, como pode ser lido nessa mesma linha entre parêntesis, Saul aparece no bar. É então que se torna um personagem sob as mesmas condições de Celidônio e do Velho, compartilhando com eles o mesmo “plano narrativo”. A linha entre aspas, portanto, não se justifica mais, pois ela marcava justamente aquela diferença que tornava Saul um personagem da história do velho. Ocorre, então, na linha entre parêntesis, a confluência entre as linhas entre aspas e sem marcas. Celidônio se pergunta por que o velho lhe conta essa história e qual a relação que ela tem com ele. Um pouco antes da chegada de Saul, ele dizia:

(...) que me disseram os olhos de cerração? Que eu talvez acabasse por sentir-me como um vago e agônico, feroz e doido, outro rei Saul a vagar pelo mundo... Como todo mundo, aliás... Mas eu sou eu e ele é ele – dizes para si mesmo. O velho dos olhos de nublagem te pergunta: que foi? - Nada

– lhe respondes. Será que ele me disse isso? Não me lembro, deve ser que eu bebi demais... Serei eu o rei Saul? Não, sou um professor de Filosofia despedido, Frutuoso Celidônio...” (1995: 192).

Note-se que Celidônio pensa que talvez acabasse se sentindo como Saul, ou mesmo, na possibilidade de que ele mesmo seja Saul. Essa impressão de Celidônio tem também sua contrapartida no texto, na medida em que muitas caracterizações se repetem para personagens diferentes. A chegada de Saul, no entanto, não elimina completamente a dúvida, porque também não se elimina a dúvida sobre a impressão de que o velho continua a contar a história, ou de que, pelo menos, Celidônio continua a pensar nela buscando algum sentido: “Seguia contando? Não sei, o certo é que eu continuava parece que ouvindo-o com sua voz monótona narrando-a, sem fim” (1995: 209). Não por acaso, mesmo depois da chegada de Saul, ocorre uma última vez a linha entre aspas, apresentando-se de forma diferente e adicionando mais complexidade ao romance. Ela começa na página 202, com Saul em seu quarto novamente, pensando - em 1ª pessoa - em Davi. Na sequência, abre-se um longo parêntesis, no interior dessa linha entre aspas, que traz justamente um diálogo entre os dois, cuja conclusão trata da relação entre pai e filho: “A sabedoria de um pai que a passa para um filho é toda a verdade, meu filho” (1995: 208). Fecham-se os parêntesis, fecham-se as aspas, começa uma nova linha entre parêntesis, obedecendo à sequência inicial. Neste novo parêntesis, o texto apresenta-se de maneira diferente. Ao invés do esperado diálogo de Celidônio consigo mesmo, aparecem Celidônio, usando predominantemente a 1ª pessoa, e o velho, usando a 2ª para se dirigir a Celidônio, com sua fala marcada por um travessão. Neste instante, aparece um outro parêntesis (no interior da linha entre parêntesis), com um comentário sobre a fala do velho:

- **Tu** bem que merecias, bem que és digno com toda a certeza, com toda essa tua sapiência de mestre, de uni-la ao conhecimento da beleza e conhecer a bela Leonora, meu filho... Tu certamente a viste, mas deves ter-te esquecido. Também com toda aquela cerveja. (Era no dia do casamento de **sua** filha, aquelas mulheres passando com pratos de comida e garrafas nas mãos? Depois de vê-la **tu me** dirás de tua experiência.)

E leva na memória o que diz o Livro dos Conhecimentos: “Quando atravessares o silêncio e voltares fortalecido, então tu certamente saberás para dizê-lo aos que anseiam também saber”. Quando perderes o medo e adquirires o conhecimento transcendental saberás quem é o teu guia. Sim, era o velho dos olhos de cerração que **me** falava. E **ficaste** desde então atento ao medo, de como ele se insurgia, crescia e decrescia no teu coração (1995: 209, grifos nossos).

Veja-se que no comentário aparece a 1ª pessoa (“**tu me** dirás”), como se houvesse alguém - usando a 2ª pessoa - dirigindo-se a Celidônio, e, ainda, usando a 3ª pessoa para

referenciar o velho (“casamento de sua filha”). Uma explicação mais simples pode ser a de que, como a fala do velho também usa a 2ª pessoa, foi necessário esse arranjo para que Celidônio pudesse fazer o comentário nos parêntesis. Tanto é que, em seguida, volta-se ao uso anterior recorrente da 2ª pessoa. Há diversas outras ocorrências desses parêntesis curtos. Na página 191, na linha entre parêntesis, em que novamente Celidônio pensa em Leonora, insere-se o comentário: “(Pensaste em Pisanello que gravava medalhões e pintava como ninguém)” (1995: 191). Ao que parece, as informações destes pequenos parêntesis ao longo de todo o texto estão, em geral, ligadas imediatamente à informação pontual dos episódios em que aparecem e não a uma individualidade que se revela única a partir de seu conjunto. Seguindo a indicação de Bakhtin, a definição mais apropriada para o caso destes parêntesis seria a de que eles funcionam como uma “informação protocolar”. Bakhtin oferece a seguinte definição em suas discussões sobre as relações entre autor e personagem: “a narração se desenvolve entre dois limites: entre o discurso secamente informativo, protocolar, de modo algum representativo, e o discurso do herói” (BAKHTIN, 2008: 290).

O narrador no romance não é um grande problema para Bakhtin, na medida em que a relação mais importante do ponto de vista estético é, para ele, a relação entre autor e personagem. Autor e personagem são definidos, por Bakhtin, de acordo com o critério do acabamento de visão que exista entre duas posições axiológicas, ocupadas por sujeitos distintos. Se um é capaz de dar acabamento estético ao outro, por se situar numa posição privilegiada em que sua visão e consciência podem englobar as desse outro, ele é autor. Se o outro vive apenas a sua própria vida, aberto ao devir que, para ele, é contingente e incerto, ele é um personagem, ele está “disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético (BAKHTIN, 1997: 34). Pensando em um romance, essa relação é, inicialmente, uma relação de visão entre um elemento textual e um extra-textual. Se há uma voz que fala no romance como a voz de uma individualidade discernível enquanto tal, ela ainda faz parte do textual. O autor é o elemento extra-textual, é uma posição, um *topos*, não uma voz. Ainda que suas ideias estejam expressas diretamente no texto, este enunciado não constitui em si mesmo o autor, como sua voz, porque ele não é voz, mas visão. Bakhtin, no entanto, também fala de voz no romance, tema que será trabalhado no próximo capítulo.

Não se trata, portanto, de uma unidade de voz, de uma 1ª pessoa absoluta, como se pode sugerir a partir de Genette. Essa unidade é, mais propriamente, a unidade do autor enquanto posição axiológica daquele que pode contemplar. Não é algo diferente o que Genette intui quando define a presença ou ausência do narrador. A diferença, no entanto, é que ele não lida diretamente com esse elemento que é transcendente ao próprio texto: o autor.

Nesse sentido, o que faz Ricardo Guilherme Dicke em seu romance é forçar, com a indefinição da própria condição de presença ou ausência de um narrador no romance, a que o leitor perceba a instância que transcende o texto. Por isso é tão difícil saber: por que ele não está lá. O personagem que pergunta “quem conta a história” é impossibilitado, por sua própria condição de personagem, de alcançar a resposta. Ele não tem condições de “ver” claramente quem conta. Seus olhos estão embaçados para perceber a instância que lhe dá acabamento e sentido. Esse recurso, no entanto, levado à exaustão no romance (porque nele os suportes linguísticos para identificação pessoal não realizam essa função) evidencia ao mesmo tempo a necessidade de reconhecimento da posição do autor.

Reconhecer a posição do autor é reconhecer a necessidade de que haja um momento de suspensão do evento único e irrepetível da existência, de seu aspecto ético, para que se possa proceder à contemplação, ao estético. Nesse sentido, é possível pensar que a diferenciação do que é ético, próprio da realidade empírica, e o que é estético, próprio da criação artística. Isso se deve, sobretudo, à “localização do observador a uma distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1994: 197). Reflexão semelhante se encontra já sugerida por Aristóteles, no nono capítulo da *Poética*, em que o filósofo faz uma comparação entre o historiador e o poeta, entre poesia e história, reservando a esta a representação de coisas que sucederam, e à poesia a representação de coisas que poderiam suceder, do que é “possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2003: 115). Considera ele a história como gênero que se refere ao particular, e a poesia como gênero que se refere ao universal. “Particular”, neste momento do seu texto, remete à representação de pensamentos e ações reais ocorridos a indivíduos também reais, não inventados, e “universal” é a atribuição “a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (2003: 116). A vaguidade da observação vem de uma ideia de subjetividade natural, predeterminada. Apesar disso, as ideias de necessidade e verossimilhança podem ser aproveitadas e são noções fundamentais para a definição do poético em Aristóteles, pois justificam o privilégio dado por ele a eventos que não ocorreram ou aparentem não ter ocorrido, por mero acaso.³

Toda a sequência do capítulo tem o intuito de justificar, na tragédia, gênero privilegiado pelo filósofo, a ocorrência de nomes de pessoas reais, ou seja, de indivíduos

³ Aristóteles dá um exemplo para distinguir poesia e história: “ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava – pois factos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso (ARISTÓTELES, 2003: 117).

particulares. É notório que tal argumentação procura reforçar sempre a perspectiva da invenção. Quando Aristóteles afirma, no entanto, que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu na realidade empírica, mas algo que poderia acontecer, não descarta, por outro lado, a possibilidade de que eventos da realidade também possam apresentar a mesma verossimilhança e possibilidade características da imitação poética. É assim que faz a seguinte observação:

O poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, **pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas** (ARISTÓTELES, 2003: 116, grifo nosso).

É uma observação extremamente breve, quase sem importância e feita sem muita ênfase. Nela, apesar de Aristóteles destacar o carácter de produto da ação humana da mimesis, fica em aberto uma via de ligação direta entre o que é propriamente estético e o que é propriamente ético, no sentido de que, real ou não, criado ou não, um evento apresenta uma totalidade, um acabamento, dotado de uma “extensão apreensível pela memória” (ARISTÓTELES, 2003: 113). É óbvio que, pela criação, a possibilidade realiza-se mais facilmente, mas importa antes a capacidade de apreender um conjunto, tanto na arte quanto na vida.

Outro sentido importante que se depreende da citação é o de que, mesmo que faça uso de sucessos reais, ou seja, que remetam a fatos históricos, o poeta não deixa de ser o autor daquilo que versifica, e o evento representado não deixa de ser também poético, apesar de histórico. Considerando Aristóteles uma referência fundamental para os estudos da arte literária no ocidente, essa forma de abordar a questão permite que procuremos escapar de uma dualidade aparente entre o que é real e o que é ficcional. Ser autor, neste caso, é exercer uma ação de evidenciar a verossimilhança, ou ainda, evidenciar a impressão de que o fato não ocorreu por mero acaso numa rede de relações factuais. Se em Aristóteles, ou mesmo em Bakhtin, essa posição de evidenciação não está necessariamente vinculada a uma pessoa real, porque eles também lidam com o texto escrito, para a narrativa oral ela está. Poderíamos dizer, no entanto, que, na figura do narrador tradicional, a posição de autor coincide com a pessoa real, porque sua existência concreta, como sábio e justo, é uma exigência para que sua narrativa seja recebida como conselho. O conselho é definido, em analogia com o produto do artesão, um “produto sólido, útil e único” (BENJAMIN, 1994: 221), que pode se traduzir seja num “ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de

vida” (1994: 200), . Verossimilhança e necessidade servem ao intuito de aconselhar, mais do que apenas chamar atenção para coincidências curiosas.

Como *Cerimônias do Esquecimento* trata-se de um romance escrito, à pergunta feita no início responderia, por ora, que, mais do que levar a uma identidade específica, seja de Anelinho Abbas, seja de Saul ou mesmo de Dicke, a resposta diz respeito, primeiro, ao próprio Celidônio, como resultado de sua busca pessoal pela sabedoria, o que, no romance, implica tentar obter uma unidade de visão sobre si mesmo. A resposta ao leitor é um pouco diferente: “vivenciar o autor é alcançar o todo da obra” (BAKHTIN, 2008: 82), o que implica, assim como para o autor, uma luta consigo mesmo, pelos desvendamentos que opera a cada instante em sua relação estética com o personagem. O resultado desse processo, mesmo no texto escrito, deveria ser, sob uma ótica esperançosa e otimista, a sabedoria. Esse é o desafio para quem lê o texto de Dicke. Em *Cerimônias do Esquecimento*, essa busca ainda se reveste de um aspecto especial: a busca pelo pai. De forma similar com que se dá a busca pelo narrador, o pai que Celidônio busca, ainda que seja um indivíduo particular, não deixa de ser também uma construção mnemônica de um dado que concentra a ordenação de sua própria vida.

2.2 O pai

A história contada pelo velho é, a princípio, mencionada no romance como sendo a história do rei Saul. Saul é o personagem principal da linha entre aspas. A história, no entanto, também traz uma complicação inicial, relativa ao desdobramento desse personagem em dois: o rei bíblico Saul e um fazendeiro do pantanal, dom Saul. Se na primeira aparição da linha entre aspas, a cena é um diálogo entre os reis Saul e Davi no quarto de Saul, a segunda já traz dom Saul trancado em seu quarto. No início, os dois Sauls são aparentemente personagens distintos e só muito depois é que se verificará que são o mesmo. Essa estratégia faz com que, na leitura, a todo instante tenha-se a impressão de uma aproximação entre ambos sem que, no entanto, possa se afirmar que são o mesmo personagem. É assim que, por exemplo, ao falar de dom Saul, o fazendeiro, o texto começa com a seguinte sentença: “Quarto das armas, sala real, todas as armas” (DICKE, 1995: 16). Essa frase indica o quarto de dom Saul, mas a referência às armas e o atributo de “real” do quarto fazem lembrar o rei Saul em seu próprio quarto. Neste, a música de Davi acalma os nervos do rei Saul, e ela tem o mesmo efeito sobre dom Saul:

(...) sempre era aquela raiva, aquela ira, aquela cólera, aquela fúria atroz em acessos, em solavancos, como grandes blocos negros desabando e derruindo

e soterrando, aquela vontade de sair pelos campos em cavalgada feroz... e açoitar seus súditos, destruir seus vassallos, derruir em escombros tudo o que encontrava pela frente, matar em impulsos furibundos, homicidas, a que nada minorava, a não ser o consolo da música... (DICKE, 1995: 18).

Acompanhar a trajetória do rei Saul na história contada pelo velho traduz-se, para Celidônio, no desvendamento de sua própria história e de sua relação com seu pai. O nome de dom Saul, citado logo no início, é revelador: “dom Saul de Murgel e Sagres e Portoamargo **Paternoster** Fontecorvos do **Santíssimo**” (1995: 16, grifos nossos). As expressões “Paternoster” e “Santíssimo” não só sugerem o vínculo de Saul com o pai, como reverberam toda a relação problemática que uma certa tradição judaico-cristã cultivou com o que define como o Criador (o “Pater Noster”), cuja imagem é a do pai severo, punidor, que exige a obediência incondicional dos filhos. Remete, talvez mais diretamente, a termos usuais da Igreja Católica em seus rituais, o que faz lembrar todo seu histórico de opressão e imposição violenta feitas em nome do pai.

Em outra medida, o personagem Saul encarna a imagem do pai autoritário e violento, cuja prática é fazer prevalecer sua própria vontade sobre seus filhos ou dependentes, julgados por ele mesmo como hierarquicamente inferiores e incapazes. Dom Saul, quando fala, revela seu desprezo e sua necessidade de afirmar sua superioridade, como quando diz: “tenho doze filhos... Como Jacob. Todos filhadaputas, em nada se parecem com este pai fabuloso. Uns merdas” (1995: 24); O rei Saul, por sua vez, diz: “essa voz maligna que me chama de assassino, me repete amiúde que também sou rei e sendo rei posso matar os súditos que desejar... E a loucura me invade como uma legião desenfreada de demônios...” (1995: 99). Numa outra passagem, ainda, diz dom Saul: “Onde andarás o pequeno Davi? Dizem que ele é meu filho, dizem que fiz filhos em todas as fêmeas que moram nos meus domínios tão vastos, de quem porventura me aproximei...” (1995: 23). Note-se aí a dominação social ligada à dominação sexual. O poder que se traduz, para o homem como Saul, absolutamente tomado pelo impulso colérico de subjugar o outro, em fazer prevalecer também sua imagem de macho superior, para cujo desejo todas as fêmeas estão disponíveis.⁴

Uma forma de se compreender a construção do personagem Saul é a partir da imagem freudiana do pai da horda primeva. Freud instituiu um primitivo ato de violência dos filhos contra o pai violento, para destituir-lhe seu lugar privilegiado e castrador na horda. O objetivo específico de Freud em *Totem e tabu* é estudar as origens do totemismo e verificar seus traços

⁴ Essa imagem é recorrente na obra de Dicke. No romance *O rio abaixo dos vaqueiros*, o personagem chamado *Homem* é um fazendeiro que aprisiona virgens em sua fazenda para com elas ter relações. O ato sexual forçado é outro dado recorrente nos romances de Dicke.

remanescentes na sociedade moderna, em especial as semelhanças da relação primitiva com as neuroses. Para tanto, parte da teoria de Charles Darwin sobre a evolução dos grupos humanos e da situação de que cada grupo só possuía um macho, que precisava garantir seu território junto às fêmeas do clã. Os filhos

odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e postos em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalçada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo - pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta frequência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje (FREUD, 1996, v.XIII: 146).

A explicação freudiana é bem conhecida, mas ainda vale recuperá-la. Na esteira das ideias de Darwin, um dos intuitos de Freud é instaurar uma outra origem para a explicação das relações que ele observa na sociedade em que atua e que se contraponha à explicação religiosa, argumentação que leva a cabo em outro livro, *O futuro de uma ilusão*. Vista do ângulo da relação com a autoridade, que está representada aí pelo pai, essa explicação estabelece, no entanto, da mesma forma que a tradição religiosa na Europa, a imagem ambígua de um pai que, mesmo repressor, tem a afeição de seus filhos, pelo lugar de superioridade que ocupa na organização do grupo e que consegue sustentar pela superioridade de força. No caso da horda, pelo privilégio sexual do pai em relação às fêmeas do grupo, os filhos admiram sua posição, ao mesmo tempo em que têm consciência da sua incapacidade de, individualmente, substituí-lo e ocupar o seu lugar. Seus desejos particulares constituem fator de divisão entre si, em seu egoísmo de querer todas as mulheres para si. Sendo a morte do pai uma ação dos filhos em conjunto, a posição do pai ganha outro *status*, eleva-se ainda mais, na medida em que passa de uma particularidade material e contingente, ainda que dotada de força, para uma referência abstrata e internalizada de autoridade, sustentada pelos sentimentos de culpa e remorso, uma vez que também havia afeição. Morto o pai, o lado afetivo para com ele está livre para se manifestar e ele então é transformado em totem:

O totemismo, além disso, continha uma tentativa de autojustificação: ‘Se nosso pai nos houvesse tratado da maneira que o totem nos trata, nunca nos teríamos sentido tentados a matá-lo.’ Desta maneira, o totemismo ajudou a amenizar a situação e tornou possível esquecer o acontecimento a que devia sua origem... (FREUD, 1996, v. XIII: 148).

Os irmãos estavam declarando que nenhum deles devia ser tratado por outro como o pai fora tratado por todos em conjunto. Estavam evitando a possibilidade de uma repetição do destino do pai. À proibição, baseada na religião, contra a morte do totem, juntou-se então a proibição socialmente

fundamentada contra o fratricídio. Foi somente muito depois que a proibição deixou de limitar-se aos membros do clã e assumiu a forma simples: 'Não matarás' (FREUD, 1996, v. XIII: 149).

A partir da morte do pai causada pelos filhos, “conhecemos, assim, duas origens do sentimento de culpa: uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego” (FREUD, 1996, v. XXI: 130). O superego é, para Freud, resultado da interiorização da autoridade externa, em que “a agressividade da consciência continua a agressividade da autoridade” (FREUD, 1996, v. XXI: 131). Nos textos de Freud, a autoridade é sempre mencionada sob a forma de uma relação ambígua, em que ao mesmo tempo em que representa a repressão, a proibição e a imposição agressiva, representa também uma posição privilegiada, admirada, desejada. Esse fator sustenta, inclusive, a relação ambígua que o inconsciente mantém com a autoridade: relação de admiração e medo, de afeição e de ódio, reflexo da relação com um pai ausente.

É importante lembrar que a explicação que Freud propõe para a manutenção de uma relação problemática do filho para com o pai é que há uma supervalorização dos atos psíquicos, que caracterizam tanto o homem primitivo quanto o neurótico, ou ainda a criança. Para ele, os homens primitivos, assim como os neuróticos, “supervalorizam seus atos psíquicos a um grau extraordinário” (FREUD, 1996, v. XIII: 161). Consequentemente, o simples *impulso* hostil contra o pai, a mera existência de uma *fantasia* - plena de desejo de matá-lo e devorá-lo, teriam sido suficientes para produzir a reação moral que criou o totemismo e o tabu. Freud retira, assim, a exigência de verdade em relação à história da horda primeva, para tratá-la como repressão ao impulso psíquico hostil contra o pai, uma reação a uma elaboração psíquica e não a uma realidade concreta.

Essas relações podem ser vistas em *Cerimônias do Esquecimento*, na medida em que o verdadeiro pai de Celidônio está morto, e ele mesmo assume uma possível “vontade inconsciente de ter um pai vivo, já que o verdadeiro morreu” (1995: 262). Em outra via, é notável no romance a condição psicológica do reprimido, que se estende também a outros personagens, como João Bergantim:

(...) e ele [João Bergantim] com remédios que o obrigaram a tomar no hospital... como se quisessem tirar ao homem seu desejo eterno e latente de mulher que nasce agora mais forte que nunca, que se rebela contra tudo porque é natureza, mais poderosa que todos os hospitais do mundo, e apesar de todas as camisas-de-força e de todas as marcas e violências e de todos os maus tratos no hospício ele sente as profundas forças instintivas e obscuras mais fortes que os traumas e mais fortes que os instintos de morte que rondam todos os presos... sente-se como homem primevo, da raça dos titãs, o

primeiro homem entre todos os homens...(1995: 213).
 (...) tu que não podias beber, proibido terminantemente pelo médico...
 procuraste os lugares discretos onde beber... procurando um lugar onde
 afogar teu desejo proibido (1995: 218).

A cerimônia no bar constitui uma espécie de momento de libertação, de êxtase, em que todo elemento repressivo sobre o indivíduo é superado, esquecido. Não por acaso, o sexo e a bebida, elementos dionisíacos por excelência, ganham relevância neste momento, que também é uma cerimônia cigana de união sexual entre dois jovens que marcará uma mudança de eras com o nascimento de um filho. Por sua vez, a noção de pecado original, instituída pela tradição judaico-cristã, também é relativizada. Numa analogia entre o Éden e o Jardim das Hespérides, em que está proibido o acesso aos frutos desejados, às maçãs, no romance o ser liberta-se da proibição: “Caminhando debaixo das ramagens de onde pendem maçãs e uvas e pêras, vejo-te, nua em estado puro: desta vez sou eu quem te convida, Leonora, a princesa dos Unicórnios, a que comas a maçã: ninguém nos proibiu nada... o pecado acaba agora... não há serpentes...” (1995: 193). Nesta nova leitura deste princípio, “é o homem quem convida a mulher” (1995: 194), num gesto que procura libertar também a mulher do estigma de culpa pelo pecado da sedução, que se cristalizou na repressão de sua sexualidade. Adiante ainda se diz: se o sexo é o mal, que será o bem? (1995: 218).

As associações feitas no romance certamente não são gratuitas. Levando-se em consideração a perspectiva de Celidônio, as analogias sugeridas apontam necessariamente para este aspecto de uma repressão original, marcada historicamente no ocidente pela ascensão do imaginário religioso, baseada numa relação conflituosa entre pai e filhos, em que a posição do pai é garantida autoritariamente por justificativas abstratas, tanto no âmbito familiar e privado, quanto no público.

A ligação entre autoridade e violência também é tema da discussão de Hannah Arendt, no ensaio *O que é autoridade?* Seu objetivo é tentar discutir o conceito de “autoridade” em contraposição à coerção por força ou mesmo por argumentos. Sua importância aqui se deve ao fato de que ela busca identificar elementos que, justificando a autoridade, podem explicar a equivocada, mas real, associação entre autoridade e violência. Ela o faz tentando evidenciar uma história do uso do termo, associando inicialmente a autoridade ao contexto da religião e da tradição, em que a autoridade seria “o elemento mais estável” (1961: 93). Perder a tradição significa perder um guia seguro para investigar o passado, mas que ao mesmo tempo era como uma corrente a predeterminar a caracterização desse passado. A autoridade, vista como uma pedra imóvel situada no passado, “dá ao mundo a permanência e durabilidade de que os seres humanos necessitam, precisamente porque eles são mortais” (1961: 95).

É assim que ela estabelece uma longa crítica ao pensamento platônico, sua apropriação pela cultura romana e consequente predominância na tradição ocidental. Para Arendt, Platão e Aristóteles baseiam-se na esfera privada de relações humanas na Grécia para estabelecer a forma da autoridade no âmbito público. Basicamente, a relação de autoridade é a que o chefe familiar mantém em seu lar, como um déspota, “em incontestável superioridade sobre os membros de sua família e os escravos da casa” (1961: 65).⁵ Outra parte da mencionada teoria de Platão é a construção do mundo das ideias, que situa a autoridade antes de qualquer poder realizado no mundo das aparências. No desdobramento histórico dessa concepção na tradição ocidental, a característica essencial de formas autoritárias de governo é a de que “a fonte de sua autoridade, que legitima o exercício do poder, deve estar além da esfera de poder e, como a lei natural dos comandos de Deus, não deve ser feita por homens” (1961: 111). É assim, então, que Arendt procura mostrar uma complexa relação em que a noção de autoridade externa ao mundo dos homens legitima a coerção (por violência ou persuasão) da multidão pelo governante, estabelecendo-se uma relação de mando e obediência.

Mas foi com os romanos que a palavra autoridade apareceu e Arendt procura mostrar como o contexto romano foi propício à aplicação das ideias gregas, pelo caráter sagrado dado por eles à ideia de fundação, no sentido de que “uma vez que algo foi fundado ele permanece ligado à todas as gerações futuras” (1961: 120). Neste contexto é que surgem efetivamente a palavra e o conceito de autoridade. Pela etimologia, também mencionada por Agamben, ela vem do verbo “augere”, que significa “aumentar”, e “o que a autoridade ou aqueles investidos de autoridade constantemente aumentam é a fundação” (1961: 121). A autoridade está ligada à tradição, sendo obtida por descendência ou transmissão. Seu caráter é sempre derivativo, “dependendo dos *auctores imperii Romani conditoresque*, como disse Plínio, da autoridade dos fundadores, que já não estavam entre os vivos”⁶ (1961: 122). Os investidos de autoridade são, por isso, os mais velhos, o Senado ou os *patres*. Os romanos sentiram necessidade de pais fundadores “e de exemplos autorizados no contexto do pensamento e das ideias, e aceitavam os grandes 'ancestrais' da Grécia como suas autoridades para a teoria” (1961: 124).⁷

⁵ Arendt relembra o conceito de “*primus inter pares*”: era, por definição, investido com o poder para coagir. Foi precisamente esta característica que tornou o déspota inapto para questões políticas; seu poder de coerção era incompatível não só com a liberdade dos outros mas com sua própria liberdade... havia somente uma relação, que era entre mestre e escravos. E o mestre, de acordo com a opinião comum na Grécia... não era livre quando ele se movia entre seus escravos;... nem o déspota nem o tirano... poderiam ser chamados de homens livres” (1961: 105).

⁶ A tradução da expressão é “autores fundadores do Império Romano”.

⁷ “E continua dizendo: Os grandes autores gregos tornaram-se autoridades nas mãos dos romanos, não dos gregos” (1961:124).

Arendt procura mostrar como a herança deixada por Roma ao Cristianismo perpetuou essa forma de autoridade, principalmente no que diz respeito à crença num “futuro estado de recompensas e punições” (1961: 134) na pós-vida, argumento usado para persuadir a população e garantir o poder à igreja. A fundação da Igreja Católica, de que os apóstolos são os “pais fundadores”, é vista pela autora como uma “repetição” da fundação de Roma (1961: 126). Associada a esta ideia, as imagens medievais do inferno, purgatório e paraíso, também inspiradas em Platão, segundo ela, contribuíram para estabelecer o domínio da igreja sobre o povo, ao funcionarem também como aspectos extra-mundanos que persuadem os indivíduos em seus relacionamentos interpessoais.

Um outro aspecto importante de se lembrar é que, como bem frisa Arendt, apesar de a expressão específica em si ter aparecido no contexto romano, o aspecto que vincula autoridade e coerção, baseada numa forma de governo familiar, tem origem na vida privada grega. O déspota, “em incontestável domínio sobre os membros de sua família e os escravos da casa”, era “investido com poder para coagir” (1961: 105). Seu poder era incompatível com a liberdade, tanto dos outros como da sua própria, porque a “autoridade implica uma obediência na qual o homem reprime sua liberdade” (1961: 106). As mesmas relações continuaram a definir as noções políticas em Roma, “onde a família também era organizada como uma monarquia” (1961: 106), devido à influência do pensamento grego.

É assim que pode se ver em Agamben, por exemplo, a afirmação de que o ato do autor “deriva diretamente de sua condição de *pater*” (2004: 119). No âmbito público, o senado é composto pelos *patres*, ou ainda os “*patres auctores* (isto é, o grupo de senadores que pertenciam a uma família consular, em oposição aos *patres conscripti*)” (2004: 121). Arendt chama atenção para o fato de que a relação dos romanos com seu local, diferentemente da dos gregos, é a relação com uma pátria, um local de identidade: “os Romanos, estavam realmente enraizados no solo” (1961: 120). Embora haja diferentes nuances entre as definições de pai ou *pater*, é possível identificar uma mesma relação ambígua e problemática com a autoridade na evolução da sociedade ocidental, e é disso que trata Freud em diversos textos. Seja no interior da família ou na relação entre líder e grupo social, a relação entre as posições axiológicas da autoridade e dos que estão a ela submetidos parece ter seguido um desenho, em relação ao qual é preciso considerar as possibilidades de coexistência com outras formas de organização (social, psíquica), ainda que não hegemônicas e que não pretendam instaurar relações de autoridade que se dariam sob os mesmos moldes de ambiguidade e repressão.

Tratando inicialmente o romance de Dicke a partir desse desenho que se insinua como uma tendência, é possível dizer que Saul reúne, como emblema, por todas as caracterizações

que lhe são conferidas ao longo do texto, aspectos que no ocidente representam essa tradição centrada na imagem do pai, que dão ao homem que ocupa um lugar de poder (seja como pai de família ou como líder/pai de uma nação), o peso de autoridade repressiva, cuja vontade prevalece sobre aqueles que estão abaixo hierarquicamente. *Cerimônias do Esquecimento* é um romance que atua justamente sobre essa tradição, que a subverte, não apenas invertendo ou contestando valores que nela se perpetuam, mas sugerindo a reinterpretação dessas “posições axiológicas” que são o pai e o filho, bem como seus desdobramentos. Considerando-se que a história de Saul é narrada pelo velho pai da noiva para Celidônio, é o próprio Celidônio quem sugere a associação entre os personagens da história que ouve e a sua própria história:

Pedirei a minha mãe que o faça [chá de beladona], quando daqui eu me for para lá, hoje ainda talvez ou talvez amanhã, não sei. Ou então vou pra casa, lá minha mulher me faz. **Será que minha mãe sabe que eu penso às vezes que meu pai de certo modo que eu não posso compreender é o rei Saul? Eu, rei Davi?...** (1995: 253, grifo nosso).

É na perspectiva desse reconhecimento de Celidônio em ser Davi como o filho de Saul que Dicke, enfim, realiza uma guinada nas imagens da tradição descrita anteriormente. Essa guinada tem como aspecto fundamental a superação do filho em relação ao pai violento. Há vários trechos que sugerem essa leitura, como quando dom Saul, ainda numa parte do texto em que sua identidade com o rei Saul não foi revelada, fala de seus filhos. Fala de Jônatas como seu filho e de Absalão como seu neto: “Terei um neto fegoso chamado Absalão” (1995: 44). Na bíblia, Absalão é também o nome de um filho de Davi, o que coloca Davi, no romance, na condição de filho de Saul. Obviamente, Saul não é pai de Davi na história bíblica e nem no romance. No entanto, a forma com que se dá a relação entre eles na bíblia serve de referência imaginária para Celidônio, na primeira imagem que lhe traz o velho em sua história. Na bíblia, Davi supera Saul como rei e escolhido de Deus, porque Saul, ao tornar-se rei, torna-se vaidoso e tirano, perdendo seu direito adquirido. O romance reitera essa mesma ideia. Diz Saul: “chorar-lhe-ei [ao Senhor] meu profundo desejo de ser o Messias profetizado” (1995: 57). A fúria de Saul contra Davi vem desse fato e a superação do filho em relação ao pai violento torna-se justamente um dos sentidos finais da história do velho.

No romance, aos poucos, vão-se revelando marcas desse processo. Ele já está sugerido na primeira conversa entre Saul e Davi, na abertura da linha entre aspas. As palavras ditas por Davi a Saul remetem a cidades cercadas de muralhas e que foram vencidas em guerra: Bizâncio, Numância, Hircânica, Ilium. São imagens que representam o rei Saul. Na cena seguinte, dom Saul revela que ele foi trancado em seu quarto de armas [“naquela fortaleza”

(1995: 27)] pelos próprios filhos. Em outro momento, num trecho em que se menciona a batalha contra os filisteus, Saul fala da desobediência inconsciente de Jônatas a uma ordem sua, do que decorreu, não sua ruína, mas sua glória:

Eu havia proibido a todos os homens de comer qualquer coisa, para que ficássemos iluminados ante os olhos do Senhor, antes da grande batalha. E Jônatas não o sabia e comeu, e depois o Senhor iluminou-o a ele, justamente a ele, por que, Senhor? E ele foi o herói, porque venceu os inimigos de nossa casa real. E o povo o viu, a esse menino, amigo de Jônatas, David, como salvador (1995: 45).

Diversos são os trechos que marcam a mesma revolta de Saul pela perda de sua preferência aos olhos de Deus. Como quando ele fala sobre Davi:

(...) não me contava ele, tocando a harpa com seus dedos finos, com que acariciava os carneiros e as ovelhas na vastidão dos campos, não me contava ele que lá no deserto viria um dia um pastor solitário, vestido de peles de feras, alimentado apenas de gafanhotos, de mel silvestre e de orvalho, enrouquecido pela solidão, de voz potente, anunciar o Messias profetizado? **como se não sou eu o Messias?** Então o furor me empapava a vista e as têmperas se me umedeciam de fúria e os olhos se me enrubesciam... (1995: 56, grifo nosso).

Enquanto as cenas de Saul sozinho com suas recordações, bem como as cenas de diálogo entre Davi e Saul permanecem encerradas no espaço do quarto, o vínculo entre a imagem do pai e o personagem Saul se mantém. Há um momento, no entanto, em que o rei Saul deixa o quarto para se dirigir a uma batalha. A cena do romance novamente recupera a cena bíblica: Saul procura uma necromante, no intuito de invocar o espírito do profeta Samuel e pedir-lhe conselhos. Samuel então anuncia definitivamente que Davi vencerá Saul. No romance, Saul retorna à batalha e, ao término desta, se suicida. A cena volta ao quarto e agora é dom Saul quem, ao acordar, percebe que está lendo a bíblia na história do rei Saul. O movimento de saída do quarto se repete, mas agora em direção ao bar. A chegada ao bar é anunciada na linha entre parêntesis, em seguida, na página 194. É na próxima linha entre aspas, que também é a última, que se mudam as relações, e as posições de Saul e Davi se invertem. Num parêntesis longo dentro da linha entre aspas (como a sugerir uma linha dentro da outra, a linha de Celidônio dentro da linha de Saul) não é Celidônio quem fala. Ao invés da esperada segunda pessoa, o que surge é um diálogo entre Saul e Davi:

- ...
- E a justiça?
 - Há um só imperativo categórico: faz o bem sem recompensa.
 - E a esperança?
 - Enquanto tuas pernas estão fortes, anda.

- Para onde?
- Procura a infinitude nos horizontes e nas palavras que a correspondem.
- Assim que chegamos de novo às palavras.
- Sempre se chega às palavras. Elas são a morada do ser.
- E se as calarmos?
- Elas se refletirão nos abismos e se dirão sozinhas, sem necessidade de bocas para dizê-las, como ecos engolidos, aglutinados pelas tempestades.
- Que tempestades são essas, **meu pai?**...
- De onde vos vem tanta sabedoria, **meu pai?**
- **A sabedoria de um pai que a passa para um filho é toda a verdade, meu filho.** Maior que os bens, mas não me chame de pai, porque já disse algumas vezes o dervixe persa da norma da caridade secreta: Existem tantos caminhos quantos corações humanos... (1995: 207, grifos nossos).

Este é um pequeno trecho, o trecho final, de um diálogo em que Davi tem respostas a todas as perguntas de Saul, cuja cólera é intensificada cada vez mais pelo fato de não ser o escolhido e perceber a sabedoria e a presença de deus em Davi e não em si mesmo. No entanto, na linha anterior entre aspas, Saul já se recordara da trajetória de suas metempsicoses através dos séculos e se dirigia ao bar para cumprir uma missão que só a ele cabia e por meio da qual ele se livraria do peso de sua cólera. À página 32, ele já havia dito: mas eu sei que aqui no fundo tenho uma perpétua e secreta certeza, fora isso de fúria e furor... nas profundidades do meu coração: onde eu sonho, calma e sossego: aqui sou eu, apenas eu: e eu quero paz (1995: 32).

De certa forma, dele depende, portanto, a vinda da nova era, a era de Aquarius, anunciada no romance. Dele depende, assim, o nascimento do novo “Rei do Mundo” (1995: 258), que será o filho dos jovens ciganos da cerimônia. Dicke estabelece, assim, uma transição entre a predominância da agressividade inicial de Saul, marca do pai fabuloso e dominador, para a predominância da sabedoria de Davi, o filho que, pela sabedoria e não pela imposição, alcança a posição do pai. Note-se que não é Saul apenas que chama Davi de pai, mas este também lhe responde chamando-lhe de filho. Ao mesmo tempo, pede que não seja chamado de pai, e a explicação é a de que “existem tantos caminhos quantos corações humanos”. Mais do que eliminar as posições de pai e filho, essa resposta de Davi evidencia que pai e filho são, antes de tudo, posições que podem ser ocupadas pelo sujeito. Obviamente, um indivíduo será sempre pai em relação a seu filho, mas sempre filho em relação a seu pai. Essas posições, tomadas como posições axiológicas, não mudam, mas a forma com que se dá a relação entre elas pode sim mudar.

Pela sugestão do romance, a posição de filho é de abertura ao aprendizado, porque consiste em uma visão inacabada e imersa no próprio presente, na falta de perspectiva, porque não pode ter de si mesmo uma visão acabada de seu todo espaço-temporal. Essa visão só pode

ser dada de fora e, no caso, pelo pai. É numa relação dialética com ele que o filho constrói sua identidade, uma vez que ela é inicialmente uma oposição – Celidônio se diferencia do pai, ignora-o, esquece seu rosto –, a partir da qual se alcança um outro estágio de amadurecimento, que passa, inclusive, pelo reconhecimento de aspectos em comum com o pai, por meio da imagem de Saul. A posição do pai é, em contrapartida, a da experiência, a da vivência, a da visão “transgrediente”, na expressão de Bakhtin,⁸ frente à visão do filho, porque sabe dele elementos que lhe escapam, seja de sua memória (de infância, por exemplo), seja de sua visão.

No romance, Davi e Saul se alternam como pai e filho porque são, antes de tudo, personagens da história que o velho conta a Celidônio e, portanto, servem ao intuito de justamente mostrar como essas posições são intercambiáveis para o sujeito. Servem também para evidenciar que o caminho para se chegar à posição de pai não é único, não possui um modelo, não está premeditado e nem reservado a um indivíduo específico. Tanto Saul, quanto Davi, quanto Celidônio, ou quem quer que seja que tenha filhos ou alcance a sabedoria pode ocupar o lugar do pai, pois, como Davi não deixa de frisar, a verdade é a sabedoria que um pai passa para um filho. Não há receitas, não há métodos nessa afirmação, porque o alcance da sabedoria também é particular, relativo a cada indivíduo.

O tratamento dado por Davi a Saul deixa entrever, no entanto, uma outra caracterização do pai diferente daquela que vinha sendo representada por Saul. Alterando-se a perspectiva com que se olha o pai, modifica-se também a forma de ver o filho, e é no intuito de demonstrar essa mudança que Dicke constrói seu romance. É importante destacar aqui que, no romance, em nenhum momento Celidônio assume a posição do pai. Sua investigação pela memória, auxiliado pela história que lhe conta o pai da noiva, não chega a lhe dar condições, no romance, de ocupar outra posição que não seja a de filho, obviamente porque sua atenção está voltada para a obtenção do conhecimento acerca do pai. Mas, por isso mesmo, o romance é tão rico, porque é justamente a mudança de percepção do filho que faz mudar a imagem do pai. Somente na perspectiva do filho é que Celidônio pode se libertar da imagem do pai autoritário, porque ele só pode transformar a sua própria visão e não a do outro e porque esse processo, a descoberta do pai, diz respeito a seu próprio amadurecimento. É como filho que ele vai construindo e transformando a significação do próprio pai ausente, auxiliado pela história que lhe conta o velho, tendo como suporte as imagens de Saul e Davi. Por isso, antes

⁸ O termo é usado por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*, para designar a condição do autor em relação ao herói. Em nota à tradução, Paulo Bezerra informa: “Bakhtin usa esse termo derivado do *transgredior* latino, que significa, entre outras coisas, ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir” (apud BAKHTIN, 2006: 7).

de se reconhecer como Davi, Celidônio se espelha em Saul, naquilo que ele também tem de busca pela revelação de si mesmo:

De onde viemos, onde estamos e aonde vamos, para sermos, enquanto vivos e enquanto mortos, tão verdadeiros, profundos e essencialmente somente silêncio e esquecimento? Urge subir à tona como Saul, como os peixes das profundidades escondidas (1995: 144).

Ou, ainda, no que tem de agressividade e de incompreensão:

Que me disseram os olhos de cerração? Que eu talvez acabasse por sentir-me como um vago e agônico, feroz e doido, outro rei Saul a vagar pelo mundo... Como todo mundo, aliás... Mas eu sou eu e ele é ele – dizes para si mesmo... Serei eu o rei Saul? Não, sou um professor de Filosofia despedido, Frutuoso Celidônio, dois destinos bem diferentes (1995: 192).

Saul chega logo em seguida ao bar (na página 194) e, com isso, a diferenciação em relação a ele se dá naturalmente, mas as impressões de semelhança persistem:

Ainda te crês que és o próprio rei Saul? Impossível. És, sim, o mesmo que antes de ir para o bar... (1995: 217).

Tirésias de tetas engelhadas, que veio dos infernos, para onde foi? Voltou aos infernos? Ah, não, dorme profundamente ao meu lado. Só em mim o rei Saul? E que faço com o bilioso, atrabiliário, saturniano, incongruente e enfurecido rei Saul? Só se fosse meu pai o rei Saul. Ou eu. Mas não somos o rei Saul. Ele dorme ali, dorme ou ruma pesadas porções de porco (1995: 231).

Qual o sentido desse reconhecimento em Saul? Celidônio reconhece sua própria inclinação para a fúria, para a revolta e a incongruência. Em certa medida, acaba por reconhecer em si seu próprio caráter humano, naquilo em que o humano se opõe ao que se considera divino. Há o reconhecimento de Celidônio na forma como se sente desprestigiado e abandonado pelo pai, assim como Saul se sente em relação a Davi, assim como Caim se sente em relação a Abel. Celidônio estende esse aspecto a “todo mundo, aliás”, a todos os seres humanos que, como Saul, estão a vagar pelo mundo incompreendidos. Reconhece-se nele a raiva e a revolta do filho preterido, do filho abandonado pelo pai. Nesse sentido, Dicke parece sondar uma “linhagem de Caim”, que se revolta contra aqueles que são bem vistos aos olhos de Deus:

(...) o signo de Saul entre os signos de Salomão e de David: o signo de Caim: adormecidas fontes das raízes crepusculares dos módulos mergulhados na escuridão cinzenta do esquecimento das vertências originárias das raças anteriores ao rei Saul, troncos de estirpes e de linhagens de onde me chegam as ressonâncias mais recônditas dos ancestrais perdidos, ensimesmados em meu sono de milênios, como em Alcácer Quibir, eu rei [El Rey], guiado pelos signos de Nemrod e de Djubalcaim... (1995: 33).

Este é outro tema recorrente nos romances de Dicke. Não por acaso, o título de seu primeiro romance é *Deus de Caim*, cuja conclusão sugere a sobrevivência das tendências agressivas de Caim, sua perpetuação enquanto o próprio humano existir ou, pelo menos, enquanto não houver a superação das pulsões agressivas e instintivas.⁹ Em *Cerimônias do Esquecimento*, a cerimônia do bar é regida por um ferreiro, arte, segundo a bíblia, inventada por descendentes de Caim, assim como a própria música que, inclusive, é uma característica marcante de Davi. Note-se aí como o imperfeito e o perfeito se interpenetram, como o humano e o divino se intercomunicam nas imagens com que lida Dicke. Se porventura houver um caminho para a libertação da alma, sua iluminação, esse caminho necessariamente tem de passar pelo que há de humano, contingente, material e imperfeito:

Quando a alma sente uma imperiosa necessidade de coisas puras é porque ela está se despertando. Dizer coisas puras é dizer velhas verdades. A solidão às vezes nos pergunta o que somos e às vezes mentimos. No fundo de toda intensa alegria existe uma profunda paz... Enquanto não descobrires a castidade errarás como perdido procurando aquele consolo que não conheces e que te busca, entre as ilusões da carne e não acharás o gozo maior: o caminho passa pela luxúria e pela pureza. Rebelado, como uma voragem, depois casto como uma estátua de mármore, sabendo, acharás a paz profunda de estranhos caminhos. Os caminhos se fazem, não nascem por encanto. Corações estreitos se contentam com uma gota de verdade ou de mentira, os grandes corações abertos exigem grandes fontes de verdade... (DICKE, 1995: 145).

Dicke lida com o fato de que a imagem de Caim pode ser associada aos que foram relegados à marginalidade: pobres, loucos, prostitutas, negros, nômades etc. Eles, no entanto, são justamente os participantes do ritual que, no romance, marcará o fim de uma era de opressão e barbárie. Sua escolha tem, entre outros sentidos, o de evidenciar que aquele vínculo não é natural e necessário. Seu intuito, no entanto, não é o de imaginar novos “regimes de opressão”. Os marginalizados são os líderes de uma cerimônia que anuncia novos tempos, e estes novos tempos não necessariamente serão tempos em que os que antes eram marginais passarão a ser opressores e relegarão à marginalidade os que antes eram opressores. Esse maniqueísmo fácil não é o objetivo de Dicke porque, antes de tudo, ele procura ver os seres humanos naquilo que eles podem ter em comum: a vaidade, a cobiça, a ganância por poder, ou, ainda, a bondade, o amor, a compreensão. Saul e Davi talvez sejam, assim, representativos de inclinações que existem no ser humano. Dicke escolhe os pobres, mas escolhe antes indivíduos que, estando com os “olhos enevoados”, se caracterizam pelo

⁹ Ver DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. São Paulo: Letra Selvagem, 2010.

desapego e se dedicam à reflexão e não às tentações oferecidas à visão, como a riqueza e o poder. A nova era anunciada seria algo totalmente distinto do que a civilização ocidental até hoje experimentou: “- Que é a Harmonia? / - É o Jamais Visto” (1995: 275). Por isso a pureza se identifica com a paz: é o repouso, a ausência de conflito e, conseqüentemente, de sofrimento.

Por isso também, mais do que atuar contra o pai, o romance atua contra uma ideia de pai que vigorou e ainda vigora em determinados contextos. Daí a ideia de se desconstruírem certos valores fundamentais da tradição judaico-cristã, como o pecado e a corrupção da carne, a ideia do Deus punidor representado pela imagem do pai severo, a própria ideia de um Deus pai pensado à imagem e semelhança do homem, que situa todo indivíduo inevitável e inexoravelmente como filho. São ideias como estas que Freud tenta elucidar com a teoria da horda primeva, defendendo que “os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte convergem para o complexo de Édipo” (XIII, 1996: 115), ou ainda que os problemas da psicologia social se mostrem solúveis com base num único ponto concreto: “a relação do homem com o pai” (XIII, 1996: 115). Ainda que suas ideias sejam hoje passíveis de discussão, principalmente no que diz respeito ao gênero, não se pode negar, pelo menos no contexto das sociedades marcadas pela tradição judaico-cristã, a validade desse aspecto: no que concerne ao inconsciente humano e ao que ele impulsiona no ser, o indivíduo (homem) situa-se na posição de filho, cuja relação com o pai é ambígua (de medo e respeito, de ódio e afeição, de orgulho e culpa), assim como sua relação com os outros e com a autoridade, na medida em que precisa, como indivíduo, mediar suas vontades com as determinações externas do grupo. A origem remota dessa situação é, para Freud, o parricídio na horda primeva, que marca também o começo dos sentimentos de culpa e remorso, intrínsecos à condição de filho, como já sugerimos em discussão anterior.

Dessa forma, a princípio, pode-se dizer que, como filho, o “eu” é incapaz do amor incondicional, da visão ampla do “outro” e de si mesmo como outro. O “eu” como filho reprimido só é responsável não por vontade própria, mas na medida em que não tem condições suficientes de afirmar sua superioridade em relação a seus irmãos e essa incapacidade gera frustração. Seu amor ao próximo será exatamente como o descreve Freud:

Caso [o outro] se conduza de modo diferente, caso mostre consideração e tolerância como um estranho, estou pronto a tratá-lo da mesma forma, em todo e qualquer caso e inteiramente fora de todo e qualquer preceito. Na verdade, se aquele imponente mandamento dissesse ‘Ama a teu próximo como este te ama’, eu não lhe faria objeções.
...se [o outro] puder satisfazer qualquer tipo de desejo com isso, não se

importará em escarnecer de mim, em me insultar, me caluniar e me mostrar a superioridade de seu poder, e, quanto mais seguro se sentir e mais desamparado eu for, mais, com certeza, posso esperar que se comporte dessa maneira para comigo (FREUD, 1996, v. XXI: 115).

O “eu” é passivo e aguarda a atividade do “outro”. A inclinação do “eu” aqui é primeiro esperar a prova para depois reagir, se reagir. Não há a disposição para amar antes de ser amado, uma vez que o lugar da ação, seja ela repressora ou não, é o do pai, que o “eu” nunca será capaz de ocupar. Por isso Freud analisa a sentença condicionando o amor ao próximo ao amor que este tenha pelo “eu”. Ou seja, o crivo pelo qual Freud fala da sentença é o ego, o indivíduo em relação a si mesmo, suas vontades. A perspectiva a partir da qual Freud observa o problema, no entanto, é extremamente importante, porque seu intuito é entender o sentido das construções psíquicas dos indivíduos em sua relação com a alteridade, em suas diversas facetas: o pai, a autoridade etc. É importante também pelo fato de que Freud passa a identificar fundamentos do comportamento humano em sociedade e, com o propósito de lidar com dificuldades psíquicas, tem clara a percepção de que elas não se superam “de fora para dentro”, mas a partir das imagens e narrativas que cada indivíduo cria para si mesmo.

Em outra via, numa perspectiva estética, essas relações podem ser vistas à luz das ideias de Bakhtin sobre a evolução da exotopia do corpo. Em suas reflexões, estes aspectos podem ser vistos sob a forma da evolução de um processo que culmina na relação pura do eu consigo mesmo, no extremo da vivência do eu-para-mim, “sem que venha introduzir-se nele o novo valor do outro” (BAKHTIN, 1997: 72). Ao tratar da percepção do corpo interior, Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, procura desenvolver uma breve história do corpo nas concepções do homem. Da Antiguidade ao positivismo, ele procura mostrar as variações entre a experiência do corpo pela exterioridade do corpo do outro e a experiência consigo mesmo, que prescindem dessa exterioridade. A questão é complexa para Bakhtin porque, segundo ele, para o “eu”, o corpo interior jamais adquire uma forma acabada para si mesmo. Essa forma é necessariamente uma propriedade apenas do corpo exterior, do corpo do outro que eu percebo e ao qual posso dar acabamento. A ação de prescindir da experiência com o outro para construir, a partir de si mesmo, uma forma para o corpo interior (que seria o espírito), tem como consequência, para Bakhtin, a negação da materialidade do corpo e sua tradução como mal. Bakhtin dá especial atenção ao neoplatonismo e ao cristianismo como ápices da experiência interior. Um elemento importante destacado é a imagem do Cristo do Evangelho:

Cristo apresenta-nos uma síntese, única por sua profundidade, do solipsismo ético, do infinito rigor do homem para consigo mesmo, ou seja, de uma

relação perfeitamente pura consigo mesmo e da bondade ético-estética para com o outro. Foi então que, pela primeira vez, apareceu em sua infinita profundidade o eu-para-mim, que não é porém feito de frieza, mas de bondade para com o outro, que confere toda a verdade ao outro enquanto tal, e revela e valida o outro em toda a plenitude e a singularidade de seus valores... Ora, o eu-para-mim é também o outro para Deus. Deus já não se define, em sua substância, como a voz da minha consciência, como a pureza de minha relação comigo mesmo, como a pureza de minha negação arrependida de tudo quanto é dado em mim, não mais se define como Aquele em cujas mãos não é bom cair, Aquele de quem ver a face significa a morte (minha autocondenação imanente a mim mesmo), é agora o pai que está no céu, que está *acima de mim* e pode me validar e me perdoar quando no interior de mim mesmo sou, por princípio, impotente para me validar e para me perdoar, se eu quiser ficar limpo para comigo. O que devo ser para o outro, Deus o é para mim. O que o outro combate em si mesmo e rejeita enquanto dado nocivo será aceito, encontrará perdão junto de mim e se tornará carne preciosa do outro (1997: 74, grifo do autor).

A crítica de Bakhtin ao neoplatonismo cristão indica o fato de que a imagem do Cristo traz como consequência a negação da alteridade, na medida em que, reconhecendo como autoridade apenas um pai que está “acima” tanto de mim quanto do outro, não tenho mais autoridade para me validar e perdoar, atos que só posso tomar em relação ao outro, enquanto em relação a mim mesmo só me cabe a condenação e o arrependimento. Ao mesmo tempo, minha relação com o outro concreto é substituída pela relação com uma ideia abstrata de um “eu superior”, posição que nunca me caberá. Dessa forma, apesar de a imagem do Cristo parecer agradável, ela pressupõe, em relação ao ser humano comum, a impossibilidade de que ele escape à sua condição de filho que está abaixo do pai, o que retira qualquer possibilidade de auto-afirmação e da conquista de autoridade por si mesmo em relação ao outro concreto. A posição de Deus como pai assim colocada implica, sobretudo, a impotência do filho, a transferência de uma voz interior da própria consciência para uma imagem externa abstrata com a qual me relaciono em detrimento da minha relação com o outro. Isso só constitui um problema para Bakhtin na medida em que o extremo da experiência pura do eu consigo mesmo negligencia a necessária relação concreta entre eu e o outro. Para ele, é somente quando percebo minha vida na categoria do outro, de seu corpo exterior para mim, e não do meu corpo para mim mesmo, que posso atribuir sentido a mim mesmo e ao meu próprio corpo. Se vivencio apenas uma relação de mão única com Deus, em que sou apenas o outro para Ele, perco a dimensão concreta da necessidade do outro para mim:

A relação pura consigo mesmo - que, sendo carente de qualquer princípio estético, só poderia ser ética ou religiosa - torna-se o único princípio fundador dos valores da vivência e da razão de ser do homem e do mundo... O neoplatonismo apreendeu melhor a importância dos valores do homem e do mundo fundamentado na experiência de si mesmo: qualquer coisa - o universo, deus, os outros - não é mais que um si-para-si e representa a última

instância, e a mais competente, de um juízo sobre si mesmo, o outro não tem voz ativa... (BAKHTIN, 1997: 72).

Bakhtin se detém justamente no ponto em que sugere a questão sobre a legitimidade da superação do dualismo entre o eu e o outro, sobre a distinção entre eles, e sobre a possibilidade de abstrairmos nosso lugar único de sujeito em relação ao mundo, que para nós é objeto, para compreender o mundo como acontecimento único e aberto. Ele não pode ir adiante, porque seu objetivo é pensar a atividade estética, que se funda necessariamente sobre essa diferença. Esse aspecto, inclusive, é um dos elementos que mais pesam na opção de Bakhtin pelo caráter histórico do humano. O histórico é o elemento ético por excelência, o evento único e irrepetível da existência e, por isso mesmo, aberto à transformação e ao devir. A religião, de caráter sagrado, é o oposto do histórico justamente porque se funda na repetição da palavra sagrada, na eternidade de seus princípios. Não há devir num contexto em que tudo já está prescrito. Na perspectiva religiosa que prescreve a relação pura consigo mesmo, o eu “é percebido como uma limitação nociva e um engodo, carente de qualquer realidade substancial (BAKHTIN, 1997: 72)”. Como *Cerimônias do Esquecimento* é um texto de alto teor mítico-religioso, não é surpresa encontrar passagens que coincidem com essa última afirmação de Bakhtin:

E assim penetrarei no empíreo e serei Nirvana, na paz do Nada, despido do eu, ausência de presença e presença de ausência, liberado dos desejos e superadas as oposições, tudo de nada e nada de tudo, despido do verbo querer, no Summum Bonum, além do além de todos os contrários vertiginosos, livre da liberdade no Absoluto Eterno... Nada, nada mais quero, estou contentado infinitamente no Vácuo. Compensado de tudo. Nada quero saber, nada, nada... Estou feliz como que sou e não com o que sei. Sou conhecimento e piedade, só isso sei. Não sei, mas conheço. Dou-me todo à caridade secreta... Todas as sombras se reúnem para fazer a meia noite: as horas do lado de cá e as horas do lado de lá, bem no meio passa uma fronteira: o eu: isso é que é preciso extirpar, fazer secar como uma plantinha venenosa... (1995: 243).

A semelhança é aparente, no entanto, na medida em que a própria experiência mística que o personagem vive no romance não é necessariamente a cristã, que se dá sob os moldes descritos por Bakhtin. A crítica à imagem do Cristo é válida para uma crítica da trajetória do pensamento na Europa, baseada numa relação problemática com o corpo, que acabou por receber o estigma da negatividade e do mal. No romance de Dicke, no entanto, em um diálogo, Saul e Davi lembram: “A Igreja Romana... / - É uma coisa. Jesus Cristo é outra coisa” (1995: 203). É preciso lembrar, pois, que o “Cristo do Evangelho”, objeto de observação de Bakhtin, é uma imagem que se insere dentro da própria tradição que o romance quer desconstruir, na qual se insinua uma problemática e misteriosa relação em que o filho de Deus Pai entrega o

próprio corpo como expiação dos pecados dos homens comuns, solicitando para estes o perdão do Pai.¹⁰ É preciso lembrar que as palavras do Evangelho não são exatamente palavras do próprio Jesus, que não escreveu nada. É preciso lembrar de como a organização social no ocidente denuncia, por sua forma, a distância entre o discurso oficial que prega o perdão, a compreensão, a liberdade, a igualdade e o direito, e a prática das relações de poder que se estruturaram em torno da figura do pai fabuloso, do papa, do padre, do rei, do macho enfim. Do que se conclui que Deus não deve ser, exatamente, um homem, ou a imagem de um homem. Quando entendido dessa forma, ele não é mais que uma construção humana:

ele [Deus] vai se tornando homem, lentamente em carne e ossos e fragilidade latente e vai deixando de ser Deus, porque lá eles partem para estudá-lo de premissas construídas como os andaimes da torre de Babel, Deus para eles é uma construção, como a obnubilada flor da razão, construída desde as bases do chão, com o que sobrou das escórias da Babilônia e dos materiais de Sodoma e Gomorra, algo que sobe e sobe céu acima pelos degraus do orgulho, e não o veem mais, porque para eles Deus se esconde além das nuvens e das estrelas, quando Deus na verdade está sempre dentro de nós, nosso reino do coração, no olho latejante do coração vendo tudo, nos emaranhados das nossas entranhas de labirinto, nos enchendo de tantas perguntas: por isso nós perguntamos tanto, não nos cansamos de perguntar. Aqui não, no sertão, Deus não tem andaimes nem andares, Deus não é uma construção, Deus é uma flor mestiça que ao se mostrar em seu mandala nascido da intuição do lótus e leite e mel mostra também os anjos caídos e os anjos luminosos, a Luz e a Treva, uma flor mestiça nascida por si mesma no chão das almas, no nosso lodo de podridão, onde em águas negras, nascem as raízes das perguntas. Flor mestiça que ao se mostrar faz nascer em nós um simples sorriso de paz e de purificação (1995: 109).

Se Deus não está além das nuvens e das estrelas, acima de nós, pode-se dizer, então, que a experiência de Celidônio no romance não é uma simples e pura experiência consigo mesmo, como a descreve Bakhtin. O mais interessante é que, mesmo sendo evidente a presença de referências orientais, contexto cuja relação com a espiritualidade difere radicalmente da que se consolidou no Ocidente, Dicke também busca esse sentido da experiência no interior do próprio discurso do Antigo Testamento, em que Deus não possui uma feição, não tem uma imagem específica, não tem, inclusive, nome. Na primeira revelação de Deus a Moisés (Êxodo 3, 14-15), ele se apresenta com a frase “eu sou aquele que sou”. “Javé” ou “YHWH” é um nome sugerido para que Moisés possa falar dele aos demais. No romance, Saul se remete a deus como “Espírito Infinito que não tem nomes” (1995: 42). Esse princípio é sempre negligenciado em função da imagem mais forte do pai que se consolidou posteriormente. A própria bíblia fala da tendência à criação de ídolos que substituem esse

¹⁰ Diz Freud: “Jesus se deu em sacrifício, redimindo os irmãos: havia um método alternativo de mitigar a culpa e ele foi adotado pela primeira vez por Cristo. Sacrificou a própria vida e assim redimiu do pecado original o conjunto de irmãos” (1996: 113).

deus sem nome. Na percepção de Bakhtin, da imagem de um Deus que está acima de nós, está implicado um desligamento, uma separação entre o humano e o divino que também é arbitrária. No romance, Dicke sugere justamente a recuperação do elo, repetindo a fórmula “eu sou”:

Olha-te no espelho: afinal de contas, é através de tudo o que existe que se chega ao mais sério que há no Universo: tornar a ligar os elos. Entre o Céu e a Terra: sabes: tudo o que ligares na terra será ligado no céu, tudo o que desligares na terra será desligado no céu. **Eu sou eu porque chego ao meu ego através de mim mesmo: eu sou eu: não há solipsismo:** no fundo do homem, além das oposições, o Absoluto transmuta o Eu em Totalidade (1995: 244, grifo nosso).

Não há solipsismo, porque este se manifestaria na medida em que há um Deus abstrato para o qual eu sou um outro e com o qual eu me relaciono em detrimento da minha relação com os outros indivíduos que, como irmãos, comigo compartilham o mesmo plano de humanidade. Se, no entanto, Deus está em mim (é a “voz de minha consciência”, como diz Bakhtin), abre-se para mim a experiência com o outro, porque é a ele quem dirigirei minha atenção. Todo o resto do mundo será para mim “não só objeto de conhecimento e de sentimento, mas também objeto de vontade e de emoção” (BAKHTIN, 1997: 57). É pela experiência com o outro que descubro em mim mesmo quem eu sou. Por isso é relevante a posição de Celidônio no romance: ele precisa dos outros – do velho, do pai, da mãe, dos outros – para chegar a si mesmo. Sua memória de si e seu encontro consigo se apoiam na sua relação com eles e esse processo se intensifica na medida em que se institui, internamente ao romance, uma relação estética entre Celidônio e os demais personagens, em especial Saul e Davi. Celidônio é espectador da história contada pelo pai da noiva. Essa história, posteriormente, coincide com a própria história em que ele é personagem. Esta história, por sua vez, continua sendo atribuída ao velho, o que faz com que Celidônio se situe como espectador da própria história. Todo esse movimento terá como resultado, transgrediente ao texto, a vivência de Celidônio como autor, sua vivência como autor de sua própria história, na medida em que ele vai adquirindo maturidade suficiente para, retirando os véus que o impedem de ver as correlações entre a história contada e a sua própria vida, poder adquirir também uma visão mais abrangente do todo e de si mesmo. Sobre tais correlações, Bakhtin afirma:

Vivenciar o autor, na própria medida em que este se expressou através de uma obra, não é participar de sua vida interior (suas alegrias, seus sofrimentos, seus desejos, suas aspirações) no sentido em que vivenciamos o herói, mas é participar do escopo que orienta sua atividade com relação ao objeto expresso, ou seja, é co-criar (BAKHTIN, 1997: 82).

A condição de filho, no romance, ganha esse novo *status*: é aquele cuja visão ainda não coincidiu com a visão do autor/pai. Da mesma forma, o pai é o autor cujo intuito é fazer com que o filho alcance a sua própria condição. Por isso, no romance, as dúvidas sobre o narrador e o pai coincidem: ambas induzem o ouvinte/filho a alcançar também a condição de narrador/pai. Note-se que muda então a forma da relação entre pai e filho: este não é mais o ser impotente frente à posição inalcançável do pai, dependente e temente de sua autoridade. O filho guarda em si a potencialidade de também ser pai e alcança essa posição com a ajuda do próprio pai. Essa mudança aparece no próprio romance, na medida em que Celidônio, ao lidar com os personagens da narrativa contada pelo velho, passa de uma identificação do pai com Saul e com Davi, até chegar, de fato, a uma ideia de um pai sem forma, que se constitui apenas na sua própria orientação no percurso em direção ao estado de ser autor:

Tu és meu Deus perfeito porque me comunicaste o segredo da sabedoria. E então se gravou na minha testa um nome predestinado: senti que eu era belo e justo e santo. E aprendi que Amor é justiça Cósmica, porque Deus estava em mim (1995: 193).

Na sequência do trecho, a fórmula “eu sou” se repete:

Aqui é o homem quem convida a mulher. Porque eu sou a Poesia, a raiz dos mistérios desvendados, eu sou as ferroadas da motuca de Deus... Eu sou, foime dito por Deus, estas palavras: eu sou o vidente, o grande doente, o que se cura, e o que é curado. Deus é que sabe: Ele é o Infinito, eu não sei nada, estou aqui de passagem, fumando este cigarro, recostado nesta coluna, vou indo com Ele recolhendo as cifras, para o Infinito dos Infinitos dos Infinitos (1995: 194).

É preciso levar em conta, ainda, as aproximações entre personagens que são importantes nesse processo vivido por Celidônio, como Saul e o velho. Essas aproximações, mais do que sugerirem que dois personagens são, na realidade, um só, são o índice da busca de Celidônio pela descoberta de si mesmo. Mais uma vez, essa dúvida já está colocada desde o início, em trechos como: “seria o pai da noiva? Ou talvez foste tu mesmo quem a inventaste [a história]? Ou foi teu pai?” (1995: 15), “sempre o pai da noiva te contando essa história... pai de quem? Teu pai?” (1995: 12). Há, no romance, diversas sugestões de aproximação entre Saul e o pai da noiva: “névoas desta cerveja subindo na cabeça como as nublagens dos olhos daquele velho, que parecia ele também um estranho rei” (1995: 120); “a opressão, a amargura, o sofrimento, as negras bílis... estas névoas e neblinas o acompanham e o espreitam [Saul], em torno dele, e lhe sobrevoam... (1995: 186). Há também aproximações sutis entre Saul e Celidônio, como quando afirmam sobre si mesmos, respectivamente: “eu também sou apenas um viandante deste mundo (porque será dito pelos profetas futuros: Sejam viandantes...)”

(1995: 57) e “quem me conta esta história, és tu, de olhos neblinantes, que olhas a noite como quem vem cansado dela e do seu peso estrelado sobre os ombros, peregrino entre as sombras como eu, viandante da noite, escutando a tua história” (1995: 58). Estes são pequenos exemplos que sugerem uma série de correlações entre Celidônio, Saul, o velho pai da noiva e, posteriormente, o pai de Celidônio.

As correlações persistem mesmo após a chegada de Saul ao bar, momento em que, em tese, estando os três personagens – Celidônio, o velho e Saul – participando do mesmo plano espaço-temporal, a diferenciação seria evidente. Após a chegada de Saul, aparece, na sequência, o diálogo entre Saul e Davi, em que Saul chama Davi de pai e este chama Saul de filho. Em seguida, na linha entre parêntesis, Celidônio continua a se questionar sobre a narrativa. O velho, então, dirige-se a Celidônio em segunda pessoa:

- Tu bem que merecias, bem que és digno com toda certeza, com toda essa tua sapiência de mestre, de uni-la ao conhecimento da beleza e conhecer a bela Leonora, **meu filho** (1995: 209, grifo nosso).

Sob uma forma usual com que velhos tratam pessoas mais novas, Dicke sinaliza uma aproximação. Levando-se em conta a identificação inicial de Saul com o próprio pai, bem como a aproximação de Saul com o velho, é impossível não pensar numa aproximação entre o velho e o pai de Celidônio. A partir deste momento, Celidônio passa a pensar no pai ausente de forma explícita e uma série de memórias vêm à tona:

quando eu era pequenino ela [a mãe] me disse: quando chegar o tempo eu te mostrarei o baú com as coisas que te deixou teu pai, com tudo o que nele se contém. Após que houveres feito as travessias. Usos antigos do teu pai, homem do sertão, sabes. Por enquanto só este conselho, atenta-te nas figurações e nas formas do Silêncio, que ele vai fazendo ao longo de toda a tua vida. Procura o mestre dos olhos cansados, dos olhos brancos... (1995: 225).

Uma vertigem de correlações incide nesse trecho. A herança recebida do pai faz lembrar dom Saul, que por sua vez também recebeu uma herança do pai que morreu (1995: 20). Dom Saul tem lembranças do pai na fazenda, do sertão e do toque do berrante. Lembranças semelhantes possui Celidônio, filho de um homem do sertão que, por sua vez, lembra João Ferragem e assim os diversos personagens vão se interligando por meio de aspectos comuns. Seguem, então, diversas informações sobre o pai: “viera da Alemanha há mais de quarenta anos e aqui vivera toda sua vida” (1995: 226); tinha olhos azuis, “se chamava Knollenberg: garimpeiro, vendeiro, comprador de pedras preciosas, caixeiro viajante e contador...” (1995: 229); era maçom, assim como o velho pai da noiva, seu amigo (1995:

230); havia ainda o Catrumano, que também aparece no bar, como maior amigo do pai do doutor, e é por meio dele que essas lembranças do pai são desencadeadas, melhor dizendo, a partir da cena de uma visita do Catrumano ao doutor em Filosofia, que conheceu ainda criança.

Nova aproximação é sugerida, agora entre o Catrumano, o velho pai da noiva e Saul. O nome do Catrumano é “João Cerração”, referência explícita aos olhos do pai da noiva. Por sua vez, Saul, ao puxar conversa com Celidônio no bar, olha-o “com olhos brancos” (1995: 255), numa referência aos mesmos olhos. Celidônio pensa que Saul veio “lhe trazer uma mensagem” (1995: 255). Há, nestes trechos, um mesmo motivo que se desdobra: um personagem que chega ao bar trazendo algo relacionado a Celidônio. O velho lhe traz a história do rei Saul, Saul lhe traz uma mensagem, e o Catrumano lhe traz memórias do pai. Todos os três estão diretamente ligados a Celidônio e à sua relação com seu pai. O acúmulo dessas referências conclui-se, finalmente, com a lembrança do rosto do pai por Celidônio, momento em que passa a negar mais enfaticamente Saul como seu pai:

Depois te lembraste do rosto do teu pai: não é o rei Saul o meu pai (1995: 261).

(...) serei eu o rei David, que com os seus dedos longos e brancos desfere acordes... Não, ele não é meu pai, nem meu inimigo, é alguém que veio de muito longe para testemunhar os mandatos de Deus (1995: 264).

É então que passa a pensar na relação entre Saul e o próprio pai como uma sugestão da história do velho. Nesse momento, Celidônio avança um passo em relação à sua condição de autor, na medida em que deixa de se relacionar empaticamente com Saul e começa a procurar os motivos que levaram o velho a contar essa história, começa a pensar efetivamente na relação entre a história contada e a sua própria vida. Em momentos anteriores, indícios dessa mudança de posição já haviam se insinuado:

em outros tempos, não sei como, acho que havia contado a alguém que ia me matar, e não sei quem contou ao velho. Naquele tempo eu não gostava de mim. Calhou esse casamento e o velho me reconheceu... (1995: 230).

Meu pai? Não, delirava com toda a força quando pensei nisso, pela persuasão da história que Anelinho Abbas, o velho dos olhos de cachoeiras te contava (1995: 246).

Mas é depois da lembrança do rosto do pai que efetivamente se deu o afastamento necessário para que ele estabelecesse uma relação estética com Saul, no sentido de vivenciá-lo como personagem de uma história, mais do que como um indivíduo real:

Eu devia estar louco pensando que meu pai era o rei Saul. **Também a narração do velho dos olhos esbranquiçados me levava por esse**

caminho: ia desembocar lá, sem proveito nenhum para mim. Não conheço a razão dessa ideia. **Talvez vontade inconsciente de ter um pai vivo, já que o verdadeiro morreu.** Mas o rei Saul não morreu também? Quantas vezes... Mas meu pai não troco por nenhum outro, nem minha mãe por nenhuma outra mulher. Nem eu por ninguém (1995: 262, grifos nossos).

Ao se transformar o status de Saul como pai, nega-se ou transforma-se, no fundo, a própria imagem do pai severo. Celidônio se abre para uma outra experiência com o pai, em que este é o guia, o que dá conselhos, o que ensina o filho a caminhar por conta própria, o que lhe dá liberdade para seguir o próprio caminho e, também, se tornar pai. Esse aprendizado, cuja motivação circula principalmente entre os três personagens (o velho, Saul e Catrumano) é a contraparte imaterial de uma herança material, também deixada pelo pai que morreu. A material é a visível: uma capanga com punhal, rolo de fumo, muiraquitã, lenço vermelho, berrante com signos de Salomão e Davi e embocadura de prata, chapéu de feltro negro, parabellum, caixa de balas... (1995: 256). A imaterial consiste no sentido de sua existência: a sabedoria, a experiência, o amadurecimento. Essa herança Celidônio tem de reconstituir por si mesmo, a partir das pistas que lhe dá a narrativa do velho. A água que traz Saul sintetiza o mesmo processo: “A água da imortalidade: bebemos? A morte. O Espelho. O Despertar. A capanga com a herança. O conhecimento e o medo” (1995: 285). A sabedoria que um pai passa a um filho: o ver-se a si mesmo, o encarar a morte, o despertar. Novamente, a fórmula “eu sou” se repete, na voz do velho:

Bebia e dizia: - Ego sum Abbas... Ego sum Abbas...
Pensaste: Abbas quer dizer abade que quer dizer pai... (1995: 262)

O velho pai da noiva representa, ainda, o pai como posição daquele que transmite a experiência, a posição do narrador, do que conta a história e sabe dar conselhos. Essa condição se marca na frase “Eu sou pai”, condição que Celidônio também pode alcançar. Um dado relevante em todo esse percurso é a associação da figura do velho pai da noiva com Tirésias, ao longo de todo o romance: “por que o velho dos olhos de névoa me contou tudo isso esta noite, a noite da predestinação? A finalidade? Tirésias. Acaso, inacaso” (1995: 232). Quem é Tirésias senão o ancião de olhos brancos (cegos) que vem revelar ao filho a verdade sobre sua relação com o pai? Talvez neste ponto esteja sugerida uma relação problemática entre Celidônio e seu pai, pela menção a Édipo. Ocorre, no entanto, que a “solução” dada por Celidônio é diferente, na medida em que, no fim, há uma reconciliação não totêmica, por assim dizer, com o pai. O pai se torna o princípio, a posição axiológica, cuja função não é a de dar o perdão a mim porque eu mesmo estou impossibilitado, como filho, de fazê-lo. O pai não

é a imagem daquele que eu, como filho, matei em meu inconsciente e, por isso, devo eternamente render-lhe desculpas pelo ato violento cometido. Não é aquele com o qual mantenho uma relação ambivalente de amor e ódio. Não é, ou não precisa ser apenas isso e, se for, é necessário acreditar numa transformação dessa relação. No entanto, pode-se dizer que esta é uma forma que persiste, ou que “tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994: 201), e se manifesta ainda mais quanto mais radicalmente desmoralizadas forem as experiências, dentre elas a experiência da relação entre pai e filho. É justamente disso que fala, por exemplo, o *Catrumano*. É ele que, vindo do sertão, vai notando os sinais de uma experiência degradada daquilo que se conhece por civilização, seus rastros nos cães e gatos mortos, esmagados, espalhados pelas auto-estradas, a ganância por poder e dinheiro, a corrupção e a falta de amor.

O pai pode ser, em contrapartida, a posição do sujeito sábio, aquele que se manifesta com gratuidade e responsabilidade em relação ao outro, porque é em relação ao outro concreto e vivo que ele se constrói simbolicamente. Pode ser o que não impõe sua verdade ao outro, mas dá suporte a que o outro construa por si mesmo seu caminho para também tornar-se sujeito ativo e responsável. Saul, Davi, *Catrumano*, Anelinho Abbas são imagens com que dialoga Celidônio na busca do pai, que corresponde à busca por entender a si mesmo, à busca pela sabedoria em tempos de pouca filosofia, “que quase hoje nem não existe mais, porque assim como fabricam bombas e militarismos, assim também decrescem as humanidades em geral” (1995: 226). Celidônio, professor de filosofia, platônico, será, no fim, autor:

Perguntarei à minha mãe o que significa tudo isso. Algum significado deve ter tudo isso, que vem de antes. Antes dos tempos. Antes de tudo. Ou do futuro: Textos para o Tempo do Futuro, projeto para um livro (1995: 231).

Um livro que, certamente, é o próprio *Cerimônias do Esquecimento*. Em outro momento do romance, Celidônio dá possíveis nomes ao livro, ligados aos temas latentes no romance: “E o professor pensou em seu livro que estava escrevendo e ficou duvidando seu título entre: *Secreta Paixão do Bem e do Mal* ou *Secreto Êxtase do Bem e do Mal*” (1995: 268). É quando Celidônio se alçará à condição de autor, que jamais poderia alcançar enquanto personagem. Como personagem, sua visão é incompleta, assim como sua memória, constituindo-se de rastros deixados por outros. Ser autor é o que falta e sempre faltará a Celidônio enquanto personagem. Seu aprendizado culmina na própria escritura do livro, cuja instância criadora situa-se necessariamente fora da própria história. Obviamente, ele só se torna autor quando deixa de ser personagem. Só nessa condição é que ele adquire responsabilidade sobre o seu próprio destino, mas então o romance precisa ser interrompido.

Por isso, também, no romance, uma resposta definitiva não é dada e a busca não se conclui. O romance permite conceber, assim, quão fugaz pode ser a condição de autor e pai e quão falsa pode ser uma pretensa verdade, quando ela se fundamenta em valores que se querem imutáveis e irreversíveis, que não estão abertos à transformação e à contingência do tempo. Permite ainda, perceber a diferença entre uma visão que procura dar conta da totalidade e outra que procura apenas um acabamento necessário para um mínimo de equilíbrio numa existência cheia de conflitos. Entre uma concepção de pai superior, determinador autoritário de limites, e outra em que ele só cresce se seu filho também cresce e divide com ele o mesmo plano.

É na perspectiva dessa outra concepção de pai e de autor que o romance de Dicke faz sobreviver aquilo que Walter Benjamin concebe como traços do narrador tradicional. Pode-se dizer mesmo que o romance indica o percurso pelo qual o indivíduo passa de ouvinte a narrador, de espectador a autor. Essa é uma das leituras que a experiência estética do romance permite depreender e talvez seja das mais relevantes, porque, de forma tão complexa, passa-se de uma dúvida interna (quem conta a história?) a uma dúvida projetada para o exterior (o que é o autor?). Não se pode esquecer, no entanto, que Celidônio, para o leitor, será sempre personagem, dado que o romance, mesmo se propondo a tamanha abertura em relação à exterioridade e ao devir, ainda possui um momento de interrupção, mesmo que isso não indique o fim ou uma conclusão.

Só é possível afirmar aquela sobrevivência do narrador, no entanto, quando a reflexão chega ao ponto em que se considera que, apesar de a escrita não ser uma simples e direta representação da fala, ela consegue instaurar um espaço em que a troca de experiências funcione, em que o aspecto comunicativo (e não apenas o representativo) da linguagem literária não se perca, e em que, no romance, seu aspecto metalinguístico não pese mais do que qualquer outro. Essa abordagem só é possível quando as posições do autor – enquanto posição axiológica da atividade estética – e as do escritor – personalidade concreta que escreve o romance – se aproximam ou mesmo coincidem. Na definição de narrador de Benjamin, é possível afirmar que narrador e autor coincidem no ato estético. É possível que isso ocorra também no discurso escrito, mas o processo se torna muito mais complexo porque escrita e leitura são atos que têm como aspecto elementar a distância espaço-temporal entre os interlocutores.

Quando se propõe, no entanto, uma leitura que intenta vislumbrar a permanência na escrita de traços do narrador tradicional, que é o da oralidade, faz-se necessário, pelo menos, rever a relação entre essas modalidades do discurso. Primeiro porque essa discussão se propõe

a reconhecer a permanência da sabedoria e da troca de experiências num contexto em que, segundo Benjamin, isso ou não é mais possível ou tem possibilidade extremamente limitada. Segundo, e talvez mais importante, porque a sabedoria é um grande tema declarado do próprio romance, gênero que, para Benjamin, em tudo se diferencia de uma narrativa propriamente dita. Na distância entre uma situação de afetividade e presença, que caracterizaria a relação entre o narrador e o ouvinte, e outra de solidão e ausência, que caracterizaria a relação entre escritor e leitor, o romance de Dicke também permite uma reflexão sobre a relação com as modalidades do discurso que relativiza extremismos, porque considera, sobretudo, a afirmação do sujeito mais do que a da modalidade.

2.3 A escrita: discurso sem pai?

Enfim, senhor e amigo meu – prossegui –, determino queo senhor dom Quixote fique sepultado em seus arquivos na Mancha, até que o céu depare quem lhe adorne de tantas coisas quantas lhe faltam; porque eu me acho incapaz de remediá-las, por minha insuficiência e poucas letras, e porque sou naturalmente preguiçoso de andar buscando autores que digam o que eu mesmo sei dizer sem eles.

Cervantes

Acredito que a reflexão que proponho aqui seja especialmente importante no contexto de uma tendência consolidada da crítica literária e mesmo filosófica, que estabeleceu o fato de que o sujeito da escritura não pode ser absolutamente confundido com o escritor, a pessoal real que escreve. Nessa perspectiva, os indivíduos reais não são o sujeito do discurso, mas se inscrevem nele, ocupam algum lugar em sua ordem. O autor é, na perspectiva dessa tendência, antes de tudo, uma categoria do discurso e se revela por ele. Foucault, em um seminário em que discute justamente a definição de autor, dá sua ausência do discurso escrito como um pressuposto:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009: 268).

Foucault não coloca esse ponto em discussão, pois seu objetivo é questionar tanto a ideia de unidade (semântica, de estilo etc.) que caracterizaria o autor e sua obra, como a ideia de autor como uma anterioridade originária ao discurso. Sua argumentação se dá no sentido de “retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (2009: 287). É extremamente válido seu argumento sobre os “formadores de discursividade” (2009: 280), nomes importantes porque tornaram possíveis não só analogias em relação às novas ideias que engendraram, mas também diferenças em relação a elas, assim como é válida a afirmativa de que a revisão das ideias desses instauradores (os exemplos são Freud e Marx) faz mudar os próprios campos de conhecimento que se originaram a partir deles (como a psicanálise e, respectivamente, o marxismo), diferentemente de outros nomes, cuja revisão não modifica os campos estabelecidos posteriormente (como uma revisão de Newton não altera o conhecimento produzido na mecânica), chamados por ele de “fundadores de ciência”.

É interessante, no texto de Foucault, o jogo entre o reconhecimento de que a escrita é um espaço em que o sujeito não cessa de desaparecer, e no qual deve-se evitar sua anterioridade em relação ao discurso e à obra como algo que lhes dá unidade e coerência, e o reconhecimento de certos sujeitos/autores, como Freud e Marx, cuja particularidade adquire relevo em relação a discursos posteriores, ainda que Foucault insista em tratar o autor como uma função. Deve-se levar em conta que uma de suas observações iniciais é o sentido jurídico de propriedade sobre discurso: “os textos, livros, discursos, começaram realmente a ter autores na medida em que o autor podia ser castigado, na medida em que os discursos podiam ser transgressivos” (2009: 274).¹¹ Foucault oscila, assim, entre negar um lugar ao sujeito particular na ordem do discurso (porque de sua afirmação deriva uma tendência a considerar o autor como a fonte originária do sentido e, por isso, substitui o autor por uma função exercida pelo sujeito dentro dessa ordem) e reconhecer certas unidades (Freud e Marx) que persistem como fontes e cuja posteridade (os discursos que engendra) é marcada por um esquecimento constitutivo, que faz com que cada revisão possa trazer à luz algo ainda não percebido:

Para que haja retorno, de fato, é preciso inicialmente que tenha havido esquecimento, não esquecimento acidental, não encobrimento por alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e constitutivo. O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode não ser esquecido (FOUCAULT, 2009: 284).

¹¹ Sobre a função autor, ele dá uma definição: “Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos;” (1969: 279).

Um outro dado interessante em todo esse processo é que a pergunta fundamental sobre a qual se baseia Foucault em suas reflexões é retirada de uma sentença de Beckett: “Que importa quem fala. Alguém disse que importa quem fala”. O que novamente nos remete à relação entre oralidade e escrita. Foucault desenvolve a questão sobre “quem fala” tratando, na verdade, de outra questão: que importa quem escreve? Sendo assim, não é difícil admitir desde o início a ausência do sujeito no discurso, porque desde o início o discurso ao qual ele se refere é o discurso escrito. Dizendo de outra forma, a escrita parece ser tomada como representativa da fala ou como estabelecendo relações interpessoais similares a ela. Esse impasse leva à necessidade de se refletir sobre o tema articulando diversos aspectos: as relações entre oralidade e escrita; a ideia de autor como unidade originária do texto escrito, a partir da qual incide-se na noção de propriedade sobre o discurso e conseqüentemente, na constituição de uma autoridade sobre ele; e, finalmente, a imagem do pai, que surge como representativa do autor e do *logos*.

Um primeiro aspecto importante do romance *Cerimônias do Esquecimento*, que incide sobre essas questões, é percebido na relação que os personagens Saul e Celidônio mantêm com livros e com a narrativa oral, com o escrito e com o não escrito. O romance tem uma característica evidente: a profusão de expressões, reflexões e personagens que direta ou indiretamente remetem ao pensamento místico e religioso. Referências à tradição judaica, a diversas culturas da Antiguidade (Egípcia, Grega, Hindu), à cultura cigana, à gnose e à alquimia são apresentadas no romance numa rede de analogias que vão sendo sugeridas e vão dando suporte à interpretação, seja em relação a episódios específicos, seja em relação ao conjunto do romance. Essas referências aparecem frequentemente sob a forma de citação de livros, principalmente na linha entre aspas. O quarto de Saul, além de todas as armas e artefatos, possuía uma “grande biblioteca: estantes ao longo das paredes com livros antiquíssimos” (1995: 17). Saul lê “até de madrugada” (1995: 44). Celidônio, por sua vez, também possui uma biblioteca (1995: 260) e é professor de Filosofia. É possível dizer que Saul e Celidônio são personagens caracterizados essencialmente como leitores, o que novamente sugere aproximação entre eles. A leitura de um trecho inicial da linha entre aspas é emblemática sobre esse tema. Dom Saul está em seu quarto/biblioteca. Ao ler o livro de Artus e Bradamante, o seguinte trecho aparece:

Pôs o óculos e folheou alheado subitamente, a obra, monologando sozinho, enquanto fumava: rei Saul em visita a Portugal: Sancho I. Eu, dom Saul, me meti por um instante dentro da pele daquele El-Rey, dom Sancho I. O poeta lhe diz: eu vou à Palestina, tu ficas em Portugal por uma noite, por um dia, e foi assim que por um minuto fui El-Rey e Poeta... (1995: 22)

Note-se o tipo de relação empática entre Saul e a história que lê. Empatia é entendida, aqui, segundo Bakhtin, que diz que “o objeto estético... expressa certo estado interior cujo conhecimento estético consiste em vivenciar esse estado interior” (1997: 78). Se é assim, não há o afastamento, a exotopia necessária para a constituição da relação estética, o que faz com que Bakhtin entenda a empatia como um ato extra-estético (1997: 81). É assim, no entanto, que Saul se relaciona com suas leituras. A sequência do mesmo trecho mostra essa tendência:

Que encantamentos serão estes? Como vou saber o que acontece se o bom Merlin não vem para me contar, como sempre fazia naqueles tempos em que eu lia romances dos Sete Pares da França e de Carlos Magno com a Távola Redonda? (1995: 22).

Veja-se que a “presença” de Merlin está atrelada à leitura dos romances de cavalaria. Em trecho mais adiante, Saul se afirma como dom Sebastião, rei de Portugal: “como em Alcácer Quibir, eu rei, guiado pelos signos de Nemrod e de Djubalcaim (1995: 33). Dessa forma, Saul vai empaticamente vivenciando os personagens com os quais tem contato na leitura, mesmo que em alguns momentos consiga estabelecer um distanciamento:

- Que Saul, que nada, digo isso porque me dá satisfação apenas. Quero ter o prazer e a honra de dizer que sou hebreu. O rei Saul era um caráter firme e cioso, um homem estranho que eu admiro, que sempre me fascinou, **sua história leio todas as noites**, incompreendido, como eu, sua transmigração de metempsicose. Quem dirá que não seja eu mesmo? (1995: 24, grifo nosso).

O romance caminha para a sugestão de que os episódios bíblicos mencionados seriam, antes de tudo, episódios recriados, vividos empaticamente por Saul. O momento fundamental neste percurso se dá quando Saul descobre um alçapão no chão, que o leva a sair do quarto. Ainda no solar, encontra-se com um escudeiro que o espera para uma batalha em Endor. Saul se veste de armadura e sai. No caminho, recupera-se o episódio bíblico em que o rei Saul dirige-se a uma necromante para solicitar a invocação do profeta Samuel. Saul recebe de Samuel a notícia de sua derrota. Segue, então, para a batalha. Após a cena da batalha, no romance, se mata, jogando-se sobre sua própria espada. Neste momento, a cena volta ao quarto e, novamente, sugere-se que tudo foi produto da imaginação, do sonho, influenciado pela leitura:

(...) ele se desperta como que de um sonho esbraseado... está no seu quarto de armas soprando o berrante com toda a força, como se fosse na hora de morrer, é apenas domingo... ele junto à janela, coloca o berrante sobre a mesa, e olha curiosamente um livro aberto: **é a Bíblia sobre as páginas que narram a história do rei Saul...** só ele no seu quarto das armas do Solar do

Arraial das Corujas: onde o final da batalha de Kurushetra, onde, em que lugar deste sonho, **onde leu isso?**, onde, em que sonho destes lugares que se movem com as horas errantes dos dias e das noites e com a memória vagando como um peixe abissal agitando as barbatanas pregueadas... **o sono de alguns minutos sobre essa cadeira de alto espaldar...?** onde as sombras dos mortos? (1995:190, grifos nossos).

Dom Saul, então, novamente se levanta e sai do quarto, pelo mesmo alçapão, em direção ao bar Portal do Céu, agora quixotesicamente de pijamas. A partir daí, a referência direta às leituras decresce. É o mesmo momento em que, como já se disse, conclui-se a linha entre aspas, que já não mais se justifica. Anteriormente a esse “despertar” de Saul, ainda na mesma cena da batalha, ele se recorda da visita de ciganos à sua residência, o solar dos Cinamomos, em que lhe foi informada a profecia de que faria parte de uma cerimônia num bar chamado “Portal do Céu”. O romance estabelece, assim, uma complexa relação entre sonho e realidade, que se traduz na relação entre a vivência empática da leitura e a experiência da vida concreta. Se, por um lado, a primeira impressão é a de que as leituras tornam Saul alheio à realidade, por outro, aquilo que o leva à suposta realidade (os eventos no bar) aparece como lembrança num sonho: a visita dos ciganos. Ao sair do quarto e tornar-se personagem participante das cenas do bar, dir-se-ia que todas as lembranças anteriores, em especial os diálogos com Davi, foram produto de sua imaginação. O mesmos ciganos, no entanto, dizem:

ali se desenrolaria o encontro de dom Saul com seu destino, entre todas as outras linhas do destino deste mundo, no tempo e no espaço, que talvez o Destino o viesse buscar desta vez: o Destino vier me buscar desta vez?... sabes o dia em que o Anjo Negro com certeza virá te buscar. Por isso dirão de ti que serás confundido com o Judeu Errante, Ahasverus, o que nunca morre, o que morrerá três vezes, nem se reencarna... Neste Solar dos Cinamomos é difícil saber se já morreu ou se sobrevive-se entre as sombras ou se ainda morrerá e percorrerá novos caminhos entre as estrelas e as constelações, por causa de tanta casca perigosa dos mortos acumulados nos doppelgaenger (1995: 184, grifos nossos).

Seria muito simples realizar uma leitura mística do romance, o que mostraria ser *Cerimônias do Esquecimento* um bom texto, mas talvez não com a mesma profundidade que se depreende dele quando se presta atenção ao jogo entre as percepções de leitura e de realidade que se apresenta aí. A primeira impressão indicaria que Saul é um indivíduo escolhido para compor a cerimônia no bar e isso lhe foi anunciado em profecia por ciganos que também estarão presentes na cerimônia. Ele adquire, portanto, aspecto mágico, *Ahasverus*, *doppelganger*, e já não importa se os fatos anteriores foram sonhados ou não, porque Saul, no fim das contas, atravessou os séculos e está presente no bar. Em outra via, tomando-se apenas o crivo da realidade (prescindindo do mágico), Saul seria apenas uma atualização do Quijote,

que de tanto ler acaba por assumir o perfil dos personagens de suas leituras. É o próprio romance que sugere essa leitura:

Que sei eu... murmuras e o rei Saul mexendo-se pesadamente na sua cadeira, como se despertando vagamente de neblinas de milênios e brumas de séculos, te pergunta mexendo a barba cinérea, suas rugas negras, **tão estranhamente parecido a dom Quijote de la Mancha e a Nicholas Flamel e a Michel de Nostradamus** (1995: 283, grifo nosso).

A história de Saul adquire outra dimensão, no entanto, na medida em que nos lembrarmos de que ela é, também, uma história contada pelo velho pai da noiva a Celidônio. Neste ponto podem ser percebidos no romance traços de uma narrativa propriamente dita, cujo sentido é o de dar a Celidônio condições de alcançar a sabedoria, levando-se em conta seu desejo de ter um pai vivo e sua vontade de se matar. É assim que, em paralelo, se Saul desvencilha-se de suas impressões de leitura, que o levavam a se reconhecer em reis ou em personagens marcados pela raiva e pelo rancor de terem sido preteridos, Celidônio também vai se desvencilhando de suas impressões daquilo que ouve, porque a narrativa do velho o levou a se reconhecer em Saul ou a reconhecer nele o seu próprio pai. Ao ouvir a história, bem antes de Saul chegar ao bar, Celidônio também vivencia empaticamente a narrativa, como quando diz: “chegavas à conclusão de que o rei Saul sairia de dentro do grimório dos esquecimentos e caminhando à borda do despenhadeiro do silêncio, viria trazendo algum segredo. **Para ti o rei Saul vivia**” (1995: 120, grifo nosso); ou ainda, no trecho: “E pensei de repente: sem saber a razão: eu sabia árabe e esqueci, sabia urdu e esqueci, sabia grego e esqueci, eu sabia rúnico e esqueci, sabia turaniano e esqueci: renascenças” (1995: 192). Importa salientar que as línguas citadas também remetem ao Saul da história contada.

Esses trechos vão indicando as interferências entre oralidade e escrita no romance, o que leva ao seguinte raciocínio: se, por um lado, Saul compõe uma história de si mesmo através de leituras, Celidônio, por outro, compõe a sua própria pela narrativa oral do velho. Essa narrativa é a história de Saul, do que se deduz que a referência às leituras esteja inserida na própria narrativa oral e, portanto, Celidônio e o velho são conhecedores das mesmas leituras. Por último, considere-se ainda que a narrativa oral do velho está dentro do romance escrito, fato que não permite a incidência numa total valorização da oralidade em detrimento da escrita. Considere-se, ainda, o fato de que são sinais da escrita (aspas e parêntesis) que tornam possível a representação da simultaneidade das falas entre as linhas. O trecho mais significativo do romance em relação a essa interpenetração das modalidades é, justamente, o trecho que se inicia na linha entre parêntesis em que se anuncia a chegada de Saul no bar,

seguida da linha entre aspas que traz em seu interior um parêntesis longo. A sequência se inicia com Celidônio lembrando-se de uma aula de Filosofia, em que perguntou ao professor o que era titanismo:

Ele disse que era desafiar a Deus. E ele então se lembrou de Prometeu e compreendeu o que era ser Deus... E ele leu em todas as partes como que fragmentos incompletos. O que faltava? Não sabia. Letras de outro brilhavam nas alturas. E ele compreendeu o alfabeto. Então se disse: Tu és meu Deus perfeito porque me comunicaste o segredo da sabedoria... E a Magia me adorava e eu adorava a Magia: a Magia de que eu era o mago, de que eu era capaz: ir além de mim mesmo, lá onde me encontro comigo mesmo... (1995: 193)

Note-se que a descoberta, o conhecimento de si, passa pela compreensão do alfabeto, da letra. Há aí um sentido de revelação, sentido que remete a contextos em que a escrita adquire caráter mágico e iniciático. Nesses casos, a descoberta do alfabeto implica ter acesso a sentidos transmitidos secretamente, no intuito de garantir sua permanência ao longo do tempo. As relações entre Celidônio, o velho, o pai ausente e a mãe sugerem essa leitura, na medida em que o caráter iniciático dessas relações também é declarado abertamente: Celidônio lembra que o velho era maçom, assim como seu pai (1995: 230). Por outro lado, o alcance de certos aspectos, como a sabedoria, a partir do exercício de auto-reflexão e da troca de experiências, não se dá exclusiva e necessariamente por via secreta. Pensando ainda na escrita, é possível depreender sabedoria por meio da observação de textos escritos, independentemente de ser sua intenção iniciática ou não.

No romance, a descoberta de si se dá, para Celidônio, em consonância com uma transição já descrita da condição de filho para a de pai. Neste momento, o romance remete ao desafio prometeico contra Deus, que para Celidônio tem o sentido de ir além de si mesmo e tornar-se Deus, sentido que recupera a cena edênica, em que Deus diz: “eis que o homem se tornou um de nós” (Gênesis 3, 22). No romance, no entanto, subverte-se o sentido bíblico, dando ao resultado do desafio não o caráter de pecado, mas o de alcance do conhecimento e da sabedoria, como se viu. Na linha entre aspas subsequente, há uma inversão na relação com as modalidades da linguagem, uma vez que Saul, imerso integralmente em leituras, vê fora da escrita, ou mais propriamente, na música representada por Davi, o alcance da verdade. O trecho também remete à criação:

O nada do qual tudo brotou: a Criação a partir do Nada. O nada é infinitamente mais real que qualquer outra realidade. Só quando a alma se houver despojado de toda limitação, e na linguagem mística, tiver descido às profundezas do nada, é que ela encontra o Divino, e este Ein-Soph (Raiz de todas as Raízes, Grande Realidade, Unidade Indiferente) de que falamos, não

é mencionado nem pode ser encontrado nem na Torah, nem nos profetas, nem na hagiografia ou nas palavras dos sábios talmudistas: só os místicos, mestres a serviço de Deus, captaram uma débil alusão a isso”, do Comentário ao Isaac Massei Bereschit de Isaac, o Cego, 1315, Burgos, Espanha (1995: 204).

Saul revolta-se contra a leitura, como um gesto de negação da fonte de todos os seus enganos: “Não quero ler nada. Só Davi, Davi, sempre Davi” (1995: 204). Está implícita aí, pela perspectiva de Saul, uma relação entre escrita, o visual, pela qual ele não alcança a verdade, e a música de Davi, o sonoro (o oral), vista como meio de alcançar um conhecimento intuitivo, mais propriamente divino e, por isso, verdadeiro. Na sequência, no entanto, Saul se lembra de um diálogo com Davi na biblioteca. É neste trecho, parêntesis dentro das aspas, que Saul chama Davi de pai. Ora, Celidônio também se identifica com Davi, como filho, quando identifica Saul com seu próprio pai. É assim que as duas linhas, as duas histórias, se autorreferem e pode-se deduzir, mais uma vez, que essa coincidência entre as trajetórias de Celidônio e Saul indicam o aprendizado de Celidônio a partir da narrativa do velho pai da noiva. O diálogo entre Saul e Davi fala, dentre outras coisas, do conhecimento, da superação da ignorância, agora pela escrita:

- Ignorância não é uma falta. É apenas causa de algo.
- Causa de quê?
- Um pobre como vai deixar de ser ignorante quando não pode ler nem estudar? (1995: 207).

Note-se que Davi faz, como sábio, o contraponto a uma possível recusa da escrita. Pode-se entender que a história do velho serve, nesse sentido, para Celidônio repensar sua relação com os livros, no intuito de superar a leitura empática, mas também de reconhecer o valor da escrita como outro meio de alcançar o conhecimento e a sabedoria. Fundamental, neste ponto, é entender que esse alcance não depende, no fim das contas, da modalidade, mas sim da capacidade do sujeito. Depende do grau de autonomia de aprendizado do sujeito. Comparando-se as condições de Saul e Celidônio, pode-se dizer que, no percurso em direção a uma autonomia de leitura, faz-se necessária a presença, o apoio, de alguém mais experiente, aspecto que aproxima esse processo de uma situação de aprendizado oral, segundo os preceitos de Benjamin. Que não se entenda, nessas afirmações, que a necessidade da presença de alguém mais experiente (como o pai da noiva) indicaria a restrição em relação à interpretação, ou um vínculo com uma tradição tolhedora de liberdades individuais de expressão e leitura. Não é essa a atitude de Anelinho Abbas no romance. Com sua narrativa, ele não oferece um sentido acabado de antemão a Celidônio. Como narrador justo, ele fornece

o necessário para que Celidônio, por si, chegue às suas próprias conclusões e ganhe autonomia. Por isso, os sentidos dados no romance se organizam nos pensamentos de Celidônio ouvinte/leitor e não nos de Abbas narrador. Dicke mostrou, dessa forma, o árduo percurso de erros e acertos do sujeito em busca de compreensão.

É, no entanto, sutil a diferença entre a persuasão, que visa garantir o *status* privilegiado daquele que persuade, e o ensino, que visa o crescimento e a maturidade do aprendiz. Muitas vezes não há como identificá-la. No romance, o que talvez se possa dizer é que parece haver gratuidade no gesto de Abbas, vindo de uma real preocupação com Celidônio, pela amizade que tem com sua família e seu pai, e considerando sua vontade de se matar. A narrativa cumpriria aí sua função de conselho, sem exigir créditos ou filiação, sem requerer para seu autor a propriedade sobre o sentido. É, também, sutil a diferença entre a vontade de saber por mero saber, por curiosidade, e a vontade sincera de se alcançar a verdade. Essa, talvez, seja ainda mais difícil de se medir. No caminho de busca pela verdade, insinua-se o fato de que conhecimento pode ser também instrumento de poder e dominação. Perceber, nesse percurso, intenções tão distintas entre si, como são a tentativa de demarcar um território de poder sobre o conhecimento, ou estabelecer um espaço aberto de reflexão, podem constituir um critério sensato de discernimento, mas que só pode ser realizado individualmente. A gratuidade seria, novamente, a chave para o entendimento de que não há aparentemente um método único e eterno, pré-fixado, de se chegar à sabedoria, como um esquema, uma fórmula, um modelo. Territórios de poder podem ser conquistados a partir de modelos e existe aí a tendência de que a vontade de poder sobreponha-se à de conhecimento e sabedoria. No romance, em correspondência à maneira como o velho pai da noiva orienta Celidônio, a liberdade é fator essencial nesse processo:

A sabedoria anda por aí solta no mundo, liberta de tudo, mas para que a descubras nas palavras, nos pensamentos e nos atos dos homens, é preciso que saibas discernir. E o discernimento, às vezes vem do coração, às vezes vem da alma, às vezes vem do cérebro. Há que saber distinguir... (1995: 143)

Não há regras para o discernimento, porque ele não é dado a priori, mas se dá a partir da experiência, que no romance é trocada entre Abbas e Celidônio, pela história de Saul. O conhecimento aí não é imposto por coerção, mas é dado como conselho. A sabedoria não é garantida pela modalidade oral ou escrita com que a experiência é trocada, mas é descoberta nas palavras, nos pensamentos e nos atos. Se, pela modalidade escrita, pela ausência da pessoa concreta de seu autor, as palavras se sujeitam a “desvios”, esses “desvios” se devem não à modalidade em si, mas às intenções de quem interpreta, ao seu grau de leitura, à sua

autonomia de discernimento. O mesmo raciocínio serve, portanto, para a oralidade. A questão mais importante talvez seja a de que, dependendo da forma como se atualiza a informação do discurso, não se trata exatamente de desvios, porque deve-se, antes, prestar atenção à relação entre o discurso e o ato, entre palavras e ações, sejam do primeiro autor, sejam do leitor que interpreta e age em nome do discurso desse autor e que, por vezes, tenciona representá-lo. Nesse sentido é que a presença, como critério de percepção da verdade, será sempre inerente à relação entre ser e linguagem, independentemente da modalidade em que se dê.

É assim que uma outra oposição, entre presença e ausência do sujeito no discurso (implícita na oposição entre oralidade e escrita), se relativiza: por um lado, pode haver libertação do discurso de uma anterioridade que lhe dê unidade de sentido, processo que ganha maior relevância quando mina o sentido de propriedade inerente à presença considerada dessa forma. Esse sentido de propriedade pode tomar tanto o aspecto de responsabilidade jurídica, pela qual o sujeito concreto é penalizado por algo que diz, como, por outro lado, pode tomar o aspecto de tentativa de controle autoritário sobre o sentido, de predeterminação inflexível de sua recepção. Pode, ainda, e talvez este seja cada vez mais o sentido mais comum de propriedade, ser tomado sob o aspecto de direito sobre a ideia, da exigência de reconhecimento e recompensa pelo ato criativo, de dívida com o criador. Note-se que há muitos pontos que servem de justificativa à tentativa de desvincular o discurso como expressão de um sujeito particular. Pensando na oralidade, embora ela talvez não ofereça o mesmo suporte material que a escrita para que o discurso seja apropriado como um bem, em última instância é possível admitir que há (e houve) estratégias de manutenção do sentido, de uma certa propriedade (não individual, talvez) sobre a ideia, fato que se manifesta, por exemplo, sob o signo da tradição oral e suas autoridades. Penso que seja contra essas determinações e implicações que atua Foucault, e sua ação é digna de mérito. Não se trata, no entanto, de escolher entre uma e outra modalidade. O importante talvez seja buscar em quê cada modalidade colabora como contraponto dialético da outra e de como essa dialética colabora, enfim, com a possibilidade de continuidade da sabedoria.

Pensada sob a perspectiva da perda da sabedoria, a tendência à negação do sujeito no discurso escrito, que acaba por ser aplicada ao discurso oral ou mesmo à linguagem como um todo, justifica-se tanto como ato legítimo contra uma ideologia que eleva um determinado tipo de sujeito como representativo de um ideal de indivíduo e de sociedade, quanto como sinal da própria perda, porque evidencia ainda mais a falta de confiança no outro e a impossibilidade da troca de experiências que, para Benjamin, progride juntamente com a evolução das organizações sociais. Isso ocorre naturalmente em contextos (cada vez mais frequentes) em

que haja contradições visíveis entre os discursos e os atos, entre as imagens representativas de uma certa corrente de ideias e sua realização em indivíduos particulares, porque é em seus atos que sua linguagem ganha corpo, ganha verossimilhança, seja para revelar sua contradição e sua má-fé ou para atestar sua coerência. Essas questões, a meu ver, influenciam diretamente a forma de lidar com o tema da autoria.

É preciso, pois, retornar ao problema inicial que continua latente e se impondo na leitura do romance, agora em outro nível. A partir da pergunta “quem conta a história?”, algumas questões podem ser colocadas: que relevância adquire essa pergunta num contexto em que, ao menos no nível da crítica e da apreciação filosófica, o autor ou o sujeito da enunciação tornaram-se instâncias discursivas? Ela efetivamente funciona da forma como tentou se mostrar anteriormente, como uma pergunta que transita do âmbito interno para o externo, do estético para o ético? Sua resposta, se houver, indicaria a ausência efetiva do sujeito particular como anterioridade no discurso, ou indicaria uma possibilidade de sua permanência nele? Em último caso, sua resposta tende a definir o autor como proprietário da ideia, ao qual se deve reconhecimento? Se sim, como ter controle das possíveis significações que a partir dessa ideia possam surgir? Se não, isso significa a ausência do sujeito autor e uma total liberdade na maneira de lidar com a interpretação dos discursos? Numa outra perspectiva, em que medida aquilo que penso, digo ou escrevo, me pertence de direito e qual a necessidade desse pertencimento? Repetindo o questionamento de Foucault, qual a necessidade, enfim, de que minha ideia seja atribuída a meu nome próprio, ou, por outro lado, qual a necessidade de não sê-lo? Certamente, não me proponho a responder aqui cada pergunta em particular e fragmentariamente, porque as respostas a elas se interpenetram, interferem-se a todo o momento. Tampouco elas se restringem a este capítulo.

Cerimônias do Esquecimento oferece uma larga fonte de discussão em torno dessas questões, na medida em que é um livro inteiramente composto de referências diretas a outros livros. Mesmo a história contada oralmente por Abbas a Celidônio é uma história que se refere a um livro. O romance tece uma rede de relações intertextuais que ora reiteram, ora subvertem sentidos de textos anteriores já conhecidos. Vejam-se alguns exemplos. Ao sair para a batalha de Endor, recuperando a cena bíblica, Saul menciona Kurushetra, lugar da batalha do primeiro episódio do *Bhagavad Gita*, em que Arjuna hesita diante dos dois exércitos contendores porque vê aí uma luta entre parentes e irmãos. Krishna, ao aconselhar Arjuna para que voltasse à batalha, fala da eternidade da alma e da reencarnação, para que Arjuna não se abalasse diante da morte e da perda de seus familiares, uma vez que a morte como perda do corpo não seria o fim do ser. Fala, ainda, da realização de ações sem a

exigência dos frutos, da ação gratuita, e da liberação do gozo imediato dos sentidos, que faria o ser alcançar a sabedoria (BHAGAVAD GITA, :2.11-72). Podem ser vistas aí as mesmas ideias que orientam o percurso de Saul e, conseqüentemente, o de Celidônio.

Na repetição do mesmo ato, quando Saul sai do quarto, seu escudeiro é comparado ao pássaro egípcio Bah (1995: 74). *Bah* era a manifestação de um indivíduo depois de sua morte, usualmente representado na forma de um pássaro. Muitas vezes era indicado como o espírito da pessoa. Os egípcios também acreditavam no conceito de *akh*, que era a transformação de alguns dos mortos nobres em objetos eternos. Os nobres eram muitas vezes concebidos como um ser transformado em estrela, unindo-se, pois, no ritmo imutável do universo (THE COLUMBIA ENCYCLOPEDIA, 2013). O *bah* visitava o corpo no túmulo e reanimava-o, conversando com ele (BUDGE, 1994: 76). Não é difícil ver aproximações com a situação de Saul, uma vez que em diversos momentos sugere-se o quarto como a imagem de uma tumba, em que Saul está como morto. Considerando essa imagem, lembramos da referência anterior ao antro de Tofronius (1995: 21), ao mesmo tempo sepultura e oráculo, o que remete, por sua vez, à cena da visita de Saul a uma necromante para evocar a alma de Samuel, para que este lhe prediga o futuro. A imagem da caverna/tumba se repete na história de Bar Yochai (ou Ben Yochai, citado no romance e personagem do principal livro da Cabala, o *Zohar*), que, ao fugir da perseguição dos romanos, refugiou-se por doze anos em uma caverna, o que o levou a uma “desinteressada devoção ao estudo da Torá” (SKOLNIK; BERENBAUM: 593). A caverna não deixa de remeter, ainda, a Platão. Note-se como traços comuns entre histórias distintas vão sendo compilados na perspectiva de Dicke, ganhando o acabamento necessário para dar significado à história de Celidônio: o gesto de sair da caverna é a descoberta da luz, que representa a verdade:

parece haver mais coisas desconhecidas inerentes à luz e não às trevas... mas só a luz do dia trará os devidos conhecimentos para se poder saber na verdade o que vem a ser o que escondem, só a luz do dia trará o descanso que a vista necessita, para quem atravessa o mar de noite... (1995: 177)

Nas outras linhas, pode-se observar o mesmo procedimento. Por vezes, a referência a textos anteriores é mais pontual, no sentido de que apenas reforça o significado de alguma ação ou fala de personagem, vinculando-as a algum mito, imagem ou motivo amplamente conhecido pela tradição literária e filosófica ocidental: os videntes cegos estão associados aos adivinhos cegos da antiguidade, ou ainda a Tirésias e aos aedos; Rosaura, uma prostituta, é associada a antigas deusas do Oriente, a pitonisas, a Astarté. Comum também são aproximações entre contextos distintos: *ariston metron*, como diz Aristóteles, onde fala a voz do Tao (1995: 144); o trecho “Deus vem vindo devagar, desde sempre, embaixo como em

cima” (1995: 167) mostra um misto de Guimarães Rosa com Hermes Trismegisto; “perfumes da Etiópia e da Eritreia e da Somália e do Sudão e da Núbia...; Govinda e Brahma e Gopala e Elohim e Tupan e Allah...” (1995: 101). Dicke vai acumulando ao longo do romance uma série de imagens cuja referência é dada abertamente, em citação direta: Talmud, Midrasch, Torah, Zohar, Qaballah, Hassidim, de Enoch, de Tomás, de Zózimo, de Plotino, de Porfírio, de Ploco, de Platão, de Pitágoras e de Empédocles, o Poimandres, o Hermes Trimegistos... (1995: 102); os espíritos de Beethoven, Goethe, Eurípedes e Aristóteles caminham aqui por entre as mesas e as pessoas, sinto-os (1995: 143).

O que se vê, então, é uma constante no romance: as referências não são apenas lidas nas entrelinhas, mas são (talvez em sua maior parte) explicitamente arroladas ao longo do texto. Em parte, isso se explica pelo fato de que os três personagens (Abbas, Celidônio e Saul) são leitores em excesso e há uma intenção explícita em marcar essa condição. Em outro viés, parece haver uma intenção também clara de marcar semelhanças entre discursos, contextos, imagens que, supostamente, seriam distintas, tendo em vista que são expressões de culturas e tempos distintos. Considerando que toda referência é uma anterioridade ao texto, é certamente possível e óbvio dizer que, seja para afirmá-las ou negá-las, seria imprescindível que o sentido das referências fosse dado de antemão. No entanto, se considerarmos o sentido dessas referências como dado anterior, temos que contar com a tendência a transformá-lo num recurso que restringe as possibilidades de interpretação e de ressignificação, numa base imutável que garanta a manutenção do significado pretendido. Certamente, essa tendência esteve sempre atrelada ao grupo dominante em uma sociedade, fato que faz com que, no jogo entre o formal e o informal, entre o oficial e o não-oficial, esse grupo dominante necessite sempre da persuasão para que um sentido “original” se mantenha. É contra essa tendência de fixação de uma anterioridade (de sentido, de valor, de juízo) que as “batalhas” contra o sujeito foram travadas desde os fins do século XIX no Ocidente. Para efeito deste trabalho, e devido à recorrência do tema em certas referências importantes para as discussões sobre o sujeito no século XX, essa discussão se apresenta sob uma forma particular, que é a representação dessa anterioridade pela imagem do pai.

No caso do romance, Saul se confronta com o peso de seus antepassados e das imagens construídas em suas leituras, até chegar ao gesto de negação da escrita. Celidônio, por sua vez, está imerso no torvelinho que lhe parece a narrativa oral do velho, até chegar à percepção do alfabeto, sua descoberta, como símbolo do alcance de autonomia, de sabedoria, o que reitera a resposta de Davi a Saul. A sequência se dá de forma significativa: Saul nega a escrita, mas reconhece Davi como pai; Celidônio admite a escrita e nega Saul como pai;

Celidônio atualiza sua memória do próprio pai e transforma ou reconstrói uma imagem para ele. Há aí um sentido de aceitação da anterioridade sem que, no entanto, isso implique uma subordinação a ela, porque mesmo que haja o reconhecimento do pai, isso não implica o estabelecimento de uma dívida com ele. É justamente no momento desse reconhecimento que Saul se liberta de seu quarto e segue para realizar seu destino. Da mesma forma, é justamente a partir do reconhecimento do pai (a princípio, associado empaticamente à imagem severa de Saul), que Celidônio passa a pensar mais sabiamente. Não por acaso, é o mesmo momento em que, na linha entre parêntesis, Celidônio usa a primeira pessoa e não a segunda. Celidônio, então, usa uma outra imagem para o pai:

Abrem as tumbas com secretas chaves as sementes. **Meu pai na mente da chuva**, e os ventos, e as aves... Porque se prepara uma chuva. Estamos em dezembro. Antes do Natal, altos dezembros, equinócio de verão. Eternidade sob as pálpebras (1995: 224; grifo nosso).

O pai adquire a imagem daquele que possibilita o crescimento: a chuva que nutre, o vento e as aves que transportam sementes. O tempo é propício ao nascimento do novo: Natal. As sementes, por sua vez, princípio da vida, “abrem as tumbas com secretas chaves”, o que sugere a ligação íntima entre morte e vida, a tumba como cova onde nasce a nova planta, a vida renascendo depois da morte, a morte necessária para a renovação. Essa imagem repercute incontáveis mitos e pode ser entrevista na própria relação entre autoria e escrita. Tomando essa passagem como chave para interpretar esse dado particular no romance, e considerando a ideia de autoria, a princípio, como anterioridade, ela pode ilustrar a forma com que os personagens, em especial Celidônio, lidam com todo o *corpus bibliográfico* citado ao longo do texto: reconhecer sua importância, os sentidos que transmitem, o amadurecimento que proporcionam, prescindem de uma dívida obrigatória para com eles, ainda que haja risco de restrição dos sentidos que se possam depreender do romance.

Obviamente, as referências citadas são, em sua maioria, de domínio público, mas também não é por acaso que elas aparecem no romance. Em geral, o teor dessas leituras é a sabedoria, cada vez mais escassa como tema literário e como fundamento das relações interpessoais, se acreditarmos em Benjamin. Quando evoca estes temas, o romance atesta sua permanência como leitura direta (ainda se lêem estes livros), mas também como referência (explícita ou velada), na produção de uma literatura mais atual, regida por sua vez sob o modelo de propriedade que, não por acaso, é um dos aspectos que, no romance, ganham destaque por estarem visceralmente ligados à falta de sabedoria. Revela-se, assim, todo um jogo velado de poder sobre a ideia, de propriedade sobre a criação que, em tese, segundo

Foucault, não existia até certo ponto da história do Ocidente. O que defendo aqui é que, apesar de parecerem óbvias, essas relações parecem ter sido pouco consideradas quando se tratou de autoria, porque mesmo em reflexões recentes (como as de Foucault), revelou-se uma certa imprecisão entre as diferenças entre fala e escrita, do que sucedeu, por exemplo, uma tendência de apagamento do sujeito (autor) do discurso escrito. Em outra via, parece vigorar, contraditória e não declaradamente, a noção de que o valor literário se depreende, em grande parte, da capacidade de lidar com a anterioridade, seja para negá-la ou afirmá-la. Imagine-se a possibilidade de um autor que escrevesse um livro que não fizesse menção a nenhuma anterioridade, ou pelo menos que o livro não se submetesse a correlações e intertextos (em todas as suas formas: ironia, paródia, paráfrase etc.). Que valor teria para a crítica e para as ideias, por exemplo, de inovação, vanguarda ou, ainda, literariedade? Qual o sentido então de se negar um sujeito à escrita, se ela pode ser o material, a prova que permite atribuir a ideia a um sujeito particular?

É nesse ponto que se faz necessário evocar outro aspecto importante do romance de Dicke: a imagem do pai. De forma complexa, pai, escrita e autoridade articularam-se na tradição ocidental, de forma a cristalizar uma imagem que aponta para um sentido totalmente oposto ao do último trecho citado, mas que corresponde quase inteiramente, como se viu, ao sentido dado inicialmente nas relações entre Celidônio e Saul. A questão se torna mais problemática pelo fato de ter que lidar com a difícil relação entre campos que, se entendidos como disciplinas, constituíram-se, pelo menos a partir do século XIX, como modelos antagônicos para lidar com a produção do conhecimento: Filosofia e Religião.

Hannah Arendt procurou evidenciar que as imagens dos pensamentos platônico e aristotélico sobre a autoridade da vida privada grega foram apropriadas no contexto romano, enfatizando a imagem da autoridade como propriedade do déspota, que era o senhor da casa. Disso resultou, em Roma, a relevância dada aos pais fundadores como indivíduos em quem a autoridade e o poder coincidem, sendo a autoridade mantida por força de persuasão de algo que está além da vida das aparências, argumentos também tomados dos gregos. O próprio Cristianismo teria herdado de Roma ambos os sentidos: a Igreja Católica criada pelos apóstolos, seus “pais fundadores”, também estabelece sua autoridade pela força de desígnios não-humanos e pela punição eterna após a morte.

O sentido de anterioridade, nas ideias de fundação e de origem, é essencial para entender essas relações, assim como um vínculo identitário com o local, a pátria. Não é difícil vislumbrar essas mesmas relações na tradição judaica da Torá. Deus é o Pai criador do mundo e dos homens e estes devem obediência a Ele. As almas possuem uma origem e um fim

determinados e há uma terra prometida pelo Pai. A “memória” da origem, assim como a ligação com o Pai, se dá necessariamente por intermédio da escrita, da letra. O próprio Deus escreve sua lei em tábuas e o Livro adquire uma aura sagrada. A escrita dá conta do pecado original e expulsão do paraíso, primeira morada junto ao Pai. Depois, dá conta do exílio e do retorno à terra prometida pelo Pai. A escrita marca uma ambivalência do Pai e do sentimento em relação a Ele, da perda do laço com Ele. O pecado humano foi desejar a mesma visão de Deus, comer do fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, o desejo de ser como o Pai. O pecado da desobediência faz aparecer a face autoritária de um Pai severo e punidor, que condena ao sofrimento e à dor.

É Derrida quem talvez dê a forma mais acabada da relação da escrita com a autoridade do pai. A partir do diálogo platônico *Fedro*, e apoiando-se em diversos outros diálogos, perseguindo o uso da palavra *pater* e suas variações, Derrida se apropria da sentença em que Sócrates, no diálogo de *Fedro*, estabelece uma analogia entre a relação autor/discurso escrito com a relação pai/filho. A tradução de Derrida para a fala de Sócrates é a seguinte:

“...ele [o *logos*] tem sempre necessidade da assistência de seu **pai** (*toû patròs aei deitai boethoû*): sozinho, com efeito, não é capaz nem de se defender nem de dar assistência a si mesmo” (2005: 23, grifo nosso).

O *logos* é, na interpretação de Derrida, o discurso em geral, o princípio do sentido representado pela linguagem, em especial pela fala. Especificamente no trecho, no entanto, é o discurso escrito, pois é disto que estão tratando nessa passagem. Derrida chama atenção para um esquema platônico, segundo ele pouco mencionado, “que confere a origem e o poder da fala, precisamente do *logos*, à posição paternal” (2005: 22), interpretando o pai como a origem do *logos*, aquele elemento abstrato cuja função é validar o *logos*,¹² sem o qual este é incapaz de responder a críticas e interrogações. Do que conclui que “a especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai” (2005: 22). Para a fala, em contraponto, Derrida atribui o valor de *logos* vivo, cuja característica é a presença do pai, e, conseqüentemente, o reconhecimento de uma dívida para com ele. É então que, num dado ponto, procura inverter essa relação, afirmando a existência do pai como sendo possível apenas a partir do próprio *logos*:

É preciso, pois, proceder à inversão geral de todas as direções metafóricas, não indagar se um *logos* pode ter um pai, mas compreender que isso de que

¹² Interessante ver a mesma relação na significação da palavra autoridade, dada por Agamben: “a auctoritas do tutor torna válida o ato do incapaz e a auctoritas do pai “autoriza”, isto é, torna válido o matrimônio do filho in potestate (2004: 117).

o pai se pretende pai não pode se dar sem a possibilidade essencial do *logos* (DERRIDA, 2005: 26).

O pai em Platão, segundo a leitura de Derrida, é, como já se disse, um elemento não aparente, não disponível à percepção sensível. “O *logos* representa isto de que ele é devedor, o pai, que é também um chefe, um capital e um bem. Ou antes o chefe, o capital, o bem. *Patêr* significa em grego tudo isso ao mesmo tempo” (2005: 26). É o bem, o ideal, aquilo de que não se pode falar diretamente, como não se pode diretamente encarar a face de Deus. Se assim é, e o discurso ainda assim é necessário, toda intenção do escrito em remeter à origem do *logos* será, para Derrida, algo que só o refere indiretamente, suplementarmente. O filósofo vai destrinchando todas essas considerações de uma extensa rede de relações que vai estabelecendo entre palavras recorrentes em momentos distintos, tanto dentro do diálogo de Fedro, quanto em outros diálogos platônicos, tentando evidenciar a concepção platônica de linguagem, demarcando nela, inclusive, as próprias noções de complementaridade e diferença. A forma interessante como ele desdobra, essa proposição da relação entre a escrita e seu “pai”, é exaustiva e apoiada em inúmeras referências. Não caberia aqui, recuperar todas elas. Pode-se, enfim, dizer que sua intenção é propor aquela inversão, em que o discurso escrito não deve ser devedor do pai, como sua leitura do texto platônico atesta. Deve ser assim, porque a escrita, diferentemente da fala, não deve remeter, como dívida, a um sentido anterior, abstrato, original (em última instância, Derrida defende isso como propriedade da linguagem). A condição de independência da escrita em relação à fala, para Derrida, se dá justamente pelo fato de ela não remeter, como a fala, a um significado transcendente. *Thoth* é a grande imagem da escritura para Derrida:

Ele é, pois, o outro do pai, o pai e o movimento subversivo da substituição. O deus da escritura é portanto, de uma só vez, seu pai, seu filho e ele próprio. Ele não se deixa assinalar um lugar fixo no jogo das diferenças. Astucioso, inapreensível, mascarado, conspirador, farsante, como Hermes, não é nem um rei nem um valete; uma espécie de *joker*, isso sim, um significante disponível, uma carta neutra dando jogo ao jogo (2005: 37).

Thoth, criador da escrita na breve história contada por Sócrates a Fedro, é o representante da rebeldia do filho para com o pai, por oposição ao *logos* vivo, que, sendo também filho, é “presença responsável de seu pai” (2005: 24). *Thoth* é, assim, a condição de irresponsabilidade assumida do filho. É a tomada definitiva de partido pelo humano e apenas humano, em sua capacidade de voluntariamente não fixar sentidos, que sempre remeterão ao pai. É, em última instância, a rebeldia contra um pai que, tradicionalmente, age com

severidade. Sobre as contestações de *Tamuz*, o rei ao qual *Thoth* deve apresentar suas descobertas, em relação às qualidades da escrita, diz Derrida:

O rei, o pai da fala, afirmou assim sua autoridade sobre o pai da escritura. E ele o fez severamente, sem manifestar, em vista daquele que ocupa a posição de seu filho, esta indulgência complacente que ligava Theuth a seus próprios filhos, a seus "caracteres". Thamous apressa-se, multiplica as reservas e não quer, visivelmente, deixar a Theuth nenhuma esperança (2005: 50).¹³

Percebe-se, em toda a leitura de Derrida, certamente uma atitude que, se é voltada contra a noção de uma origem do *logos*, um sentido anterior abstrato e fixo ao qual ele remete, mais parece ainda ser ela voltada contra uma aparência de severidade e tirania de tal opinião. A existência de uma origem, de um pai, de algo que torne a linguagem um elemento cuja existência dependa de algo que não seja ela mesma, aparenta a Derrida uma forma extremamente autoritária e tolhedora da liberdade de produção de sentido pela linguagem. De forma análoga, a imagem histórica do pai, como já demonstrado em Arendt, também tomou o mesmo aspecto: o da autoridade como condição natural vinculada a uma fundação, a uma origem, por sua vez justificada por elementos que estão além do mundo sensível, histórico e humano. No contexto mais amplo, ou mais histórico, do enfrentamento e da anulação do pai autoritário, Derrida aparece com a afirmação de que:

Não é simplesmente saber que o Livro não existe e que para sempre há livros, nos quais se destrói, antes mesmo de existir, o sentido de um mundo impensado por um sujeito absoluto... Esta certeza perdida, esta ausência da escritura divina, isto é, em primeiro lugar do Deus judeu que uma vez ou outra escreve ele próprio não define apenas e vagamente alguma coisa como a "modernidade". Enquanto ausência e obsessão do signo divino, comanda toda a estética e a crítica modernas (1995: 23).

Derrida quer salvar a escrita e a significação das determinações de um Deus que sempre, como pai, se mostrou severo e repressor. Quer também lidar com sua relação com o Livro, emblema da verdade divina para o judeu. Quer livrar o próprio livro, a escrita, do peso histórico que lhe dá a chamada tradição judaico-cristã-ocidental. Este peso foi adquirido, em grande parte, pelo que dele fizeram os líderes, os pais de nações, que justificaram quantos atos de barbárie em nome de um princípio cuja existência não pode ser atestada, a não ser que as tábuas com a inconfundível caligrafia divina pudessem ser resgatadas de sua cripta interdita à vontade humana. Por isso, afirma que “a anterioridade simples da Ideia ou do “desígnio interior”, em relação a uma obra que simplesmente a exprimiria, seria portanto um

¹³ A tradução de Derrida não usa *Thoth*, mas *Theuth*, que não designaria nenhum deus conhecido. Derrida, no entanto, associa o nome deste ao de *Thoth*.

preconceito”. Por isso, define que “a escritura é para o escritor, mesmo se não for ateu, mas se for escritor, uma navegação primeira e sem Graça” (1995: 25).

O resultado da inversão proposta por Derrida, ao evidenciar a extrema produtividade de significação da escrita quando vista a partir de si mesma, faz também sinalizar a profunda aversão ao autoritarismo da religião no mundo como sentimento fundante de uma nova forma de escrever, atacando uma das imagens fundamentais da religião: o Livro. Na verdade, atacando-o naquilo que ele tem de sagrado e exaltando-o naquilo que ele tem de humano e contingente. Propõe, assim, a completa ausência de anterioridade, no intuito de atribuir à escrita, de reconhecer nela, o elemento material por natureza, aquilo que nela mais facilmente a opõe ao Deus Pai: o seu caráter humano e histórico:

Poder fracassar sempre é a marca da sua pura finitude e da sua pura historicidade... Só se compreende o querer-escrever a partir de um voluntarismo. O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade (1995: 27).

Derrida é, de certa forma, entusiasta da historicidade e do ateísmo como manifestações inconfundíveis de uma libertação humana de ideias pré-concebidas. A aceitação do fracasso e da finitude é o gesto que lança a escrita e o homem no jogo da historicidade pura, do ato ético puro, despido de anterioridade temporal e moral, possivelmente sem remorso ou trauma, mas também sem perspectiva ou responsabilidade em relação ao futuro. A escrita é a forma de expressão pela qual o filho nada deve ao pai, símbolo de sua anterioridade empírica natural. É a expressão pela qual o filho, inclusive, age contra o pai, contra sua autoridade agressiva e sua severidade, historicamente atestadas. A escritura é parricida (2005: 118).

No romance de Dicke, é possível dizer que há uma transição entre a negação e a aceitação do pai, correspondente à transição entre sua ausência inicial e presença posterior (via narrativa), e que essas relações se desdobram em outras implicadas no âmbito da produção de sentido pela escrita: a negação ou aceitação de certos sentidos marcados nas tradições religiosa e filosófica, assim como a relativização do distanciamento entre elas, fato que também pode ser admitido como legado de uma anterioridade. O importante a se destacar aqui, frente às proposições radicais de Derrida, é que, no romance, não se pode dizer que há uma contraposição absoluta ao pai, senão que há uma transformação de sua imagem. Não há necessariamente parricídio. A morte de Saul, do pai autoritário, do princípio anterior que cobra a dívida, inicialmente condensa, enquanto imagem, o produto da revolta, o desejo de

libertação, a possibilidade de livre satisfação dos desejos reprimidos. No entanto, Saul retorna e já não é mais o pai e descobre-se, enfim, que já não era antes. Uma nova relação com o pai, com outro pai, se abre a outras perspectivas em que o crescimento, o amadurecimento, não se dão necessariamente pela negação.

Frente à ausência do pai, e considerando uma vontade inconsciente de ter um pai vivo, a trajetória percorrida por Celidônio restitui ao pai uma imagem perdida de sabedoria e conselho. A palavra do filho restaura a imagem do pai, transmudando rebeldia em reconhecimento. Antes de tudo, o que é restaurado é a posição axiológica esteticamente necessária do pai na relação pai/filho, que garante a experiência dialética para o amadurecimento do filho. Essa restauração não implica necessariamente um retorno à submissão a um sentido anteriormente pré-estabelecido e garantido à força de persuasão e violência. A palavra que falta ao filho deve ser alcançada por ele mesmo:

O pai é o sol a mãe é a lua: tu és a estrela, o filho: tua palavra apesar de não haver é filho. Ouves, filho, vai à procura da palavra que te falta. Nós ficamos adormecidos no núcleo do ventre de nossa mãe e no coração da semente do nosso pai (1995: 244).

A referência a Hermes Trismegisto indica o jogo simbólico que significa pai, mãe e filho como posições estéticas em que, por um lado, a narrativa do velho (substituto do pai e do justo) e os conselhos da mãe relativizam a imagem do pai autoritário e repressor. Por outro, o filho restitui o valor ao pai como autor, como o ser cuja visão é transgrediente à sua própria e em relação ao qual só pode ser filho. Isso não implica que o filho não possa ser autor em outras circunstâncias (como a da escrita do romance), que ele não encontre a palavra que lhe falta. A posição de Celidônio como filho, no entanto, indica a exata medida da impossibilidade de se dar forma à imagem do pai. Nessa perspectiva, a pergunta inicial (“Quem conta a história?”), jamais será respondida. A resposta é dada, primeiramente, na transição a partir do reconhecimento de uma anterioridade, inapreensível em seu todo:

Pai: sombras dos imortais superiores que transitam entre nós. Meu pai anda leve na ponta dos pés, entre os mortos. A ponta de um punhal é uma ilha cercada de mortes. Punhal de prata na eternidade vingando Hiram, o filho do Egito, segundo os livros do meu sagrado pai. Na cara as rugas, sonhos de terreno arado que esperam a Eternidade... quando eu era pequenino ela me disse: quando chegar o tempo eu te mostrarei o baú com as coisas que te deixou teu pai, com tudo o que nele se contém. Após que houveres feito as travessias. Usos antigos do teu pai, homem do sertão, sabes. Por enquanto só este conselho, atenta-te nas figurações e nas formas do Silêncio, que ele vai fazendo ao longo de toda a tua vida. Procura o mestre dos olhos cansados, dos olhos brancos (1995: 225).

O trecho, como muitos outros do romance (como o de Saul tornando-se um ancestral), é altamente figurativo porque lida com imagens tiradas de suas referências religiosas. Se interpretarmos o romance, no entanto, considerando a perspectiva das relações entre anterioridade e posterioridade, notaremos a ideia implícita de que o elemento que abrange Celidônio (o pai, o autor), também está com ele (as sombras que transitam entre nós). Essa “presença” no entanto não é o marco da imposição de uma autoridade sobre sua identidade e comportamento, mas é justamente o que está nele e que é mais difícil de perceber, pois figura como “ausência”, “nas figurações e formas do Silêncio”.

Não há, nessa perspectiva, efetivamente uma ausência, mas uma falta de percepção mais abrangente, que é relativa à posição axiológica que Celidônio ocupa, no caso, a de filho. Essa posição é fator que influencia fortemente nas reações de rejeição ou aceitação em relação ao pai. A partir do ponto em que o filho passa a reconstituir, pela memória e pela narrativa dos outros, uma outra imagem do pai e de si mesmo, delinea-se sua mudança de posição relativa, sem que, no entanto, se apaguem nele os vestígios descobertos do pai. Passa a ser notável, então, uma boa disposição em relação ao pai e, conseqüentemente, em relação a si mesmo. Por isso, ao proferir a fórmula “eu sou”, na qual sugere que se ocupa a posição do pai (“eu sou Deus”, ou “Deus está em mim”), Celidônio, como possível autor, propõe uma alternativa diferente à oposição entre a dívida e o parricídio: sua linguagem admite a linguagem do outro, da anterioridade, em si mesma. Algo semelhante afirma Bakhtin, aqui ainda para o discurso oral:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas "linguagens", duas perspectivas semânticas e axiológicas (1988: 110).

Isso porque, segundo Bakhtin, nascemos num mundo que já é dos outros, assimilando uma linguagem que é dos outros e, conseqüentemente, “fala-se no cotidiano sobretudo a respeito do que os outros dizem – transmitem-se, ponderam-se ou julgam-se as palavras dos outros...”(1988: 139). Bakhtin sugere, a partir dessa ideia, uma diferença fundamental para ele entre os discursos oral e escrito: o grau de distinção entre minha fala e a fala do outro é diferente para a oralidade e para a escrita: [o] grau de projeção e pureza da palavra de outrem que se exige das aspas no discurso escrito (segundo o desígnio do próprio falante, ou de sua apreciação deste grau) não é muito frequente no discurso cotidiano (1988: 140).

Bakhtin propõe uma diferenciação entre “palavra autoritária” e “interiormente persuasiva”. A diferença basicamente consiste em que a palavra autoritária (da religião,

política, moral etc.), sendo a palavra de outrem que se impõe, se isola de outras palavras e não permite sua modificação. Consequentemente, não permite também sua representação, mas apenas sua repetição, sua transmissão. A palavra interiormente persuasiva é aquela que não se diferencia *a priori* da nossa própria. À diferença da palavra autoritária exterior, a palavra persuasiva interior no processo de sua assimilação positiva se entrelaça estreitamente com a nossa” (1988: 145). A palavra persuasiva interior é o âmbito da liberdade criativa, em que o sujeito, sem perder seu vínculo inicial com um outro (anterior, no caso do pai), sente-se livre para fazer diferente. Uma diferença que não é, no entanto, absoluta, pois parte do novo resultado criado traz em si a palavra do outro, sem incidir sobre isso o peso da dívida. Ela é, por isso, mais facilmente passível de representação literária e não somente de transmissão. A Celidônio como filho/herói é dada a possibilidade de desenvolver sua lógica interna, sua autonomia. O autor/pai (por intermédio de Abbas), por sua vez, traz em seu discurso um acúmulo de significação de outros textos. Não é difícil, assim, aceitar que o enunciado de Celidônio traga em si também o discurso do pai. Cabe a ele realizar também, numa longa luta consigo mesmo, a transição entre a palavra autoritária exterior (do pai, neste caso) e a persuasiva interior.

Mesmo que se aceite a ideia de que oralidade e escrita possam ser vistas de maneira aproximativa, pelo viés do plurilinguismo, não se pode negar, no entanto, que há uma tendência de que a autoria adquira aspecto de fonte da palavra autoritária na linguagem escrita, no sentido de que, tendo a escrita um aspecto material, pode se constituir como um produto, o que torna relativamente (ou supostamente) mais fácil ter controle sobre a transmissão de seu conteúdo ou exigir créditos pela ideia concebida. Obviamente que, sendo uma tendência, esse aspecto não impede nem impedirá nunca a reformulação de ideias, a significação. Desenha-se assim, entre a subversão e a liberdade criativa, um estreito limite que depende, sobretudo, da atitude do autor e da estreita relação entre tempo e memória. Por parte do autor, pelo seu poder e intenção de controle ou de abertura. Por parte do tempo e da memória, como medidas da sobrevivência de um nome de autor particular (como Platão) ao longo da história, como instaurador de tradição ou de discursividade.

Um último aspecto necessário na reflexão sobre a escrita, e que dá seguimento a essa reflexão sobre a impossibilidade de controle sobre a ideia, é o que traz Benjamin em seu texto sobre a alegoria no drama barroco alemão. No texto, ele faz uma espécie de histórico da escrita como alegoria, pontuando certos marcos, na cultura ocidental, da apropriação, não por acaso, da escrita egípcia. É a partir do hieróglifo (arte inventada por *Thoth*), como uma inscrição cujo ideal é a sacralização da própria linguagem, cujo ideal é constituir-se como

linguagem que supera o tempo, que Benjamin inicia uma descrição mais propriamente dita da alegoria. Ele se refere a um certo entusiasmo dos literatos do humanismo em desenvolver, a partir dos hieróglifos, uma forma de escrita – a emblemática – cujo sentido, diferentemente da escrita fonética, ao mesmo tempo que não caísse no esquecimento, não fosse cambiante, mas imutável. Resultou disso, porém, que, “no curso do seu desenvolvimento, a emblemática adquiriu novas ramificações, e na mesma proporção essa forma de expressão se tornou menos transparente. As linguagens pictóricas de origem egípcia, grega e cristã se interpenetravam” (1984: 194). De escrita que se propunha à representação da verdade, a emblemática passou a escrita acessível somente aos eruditos, únicos a terem acesso efetivo à verdadeira sabedoria. No entanto, por conta de sua inevitável infiltração em todas as esferas espirituais,¹⁴ ela acaba por ampliar seu poder imagístico e de significação, e “a expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas” (1984: 195). Benjamin cita exemplos que ilustram, pois, a nova configuração da emblemática, que da busca pela imutabilidade do sentido, passou ao reconhecimento das obscuridades no vínculo entre a significação e os símbolos como aspecto que estimulou a atribuição de novos valores ao signo, muitas vezes contraditórios entre si. Ancorado numa reflexão histórica, Benjamin evidencia, assim, um traço semelhante ao de suplementação sugerido por Derrida. Semelhante na sua capacidade de produzir significação, mas diferente no fato de que não se descarta seu lado santificado:

ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica (1984: 197).

Para Benjamin, esse aspecto é característico do barroco e da alegoria como sua forma legítima de expressão. A escrita é, ao mesmo tempo, representação de um sentido e suporte de significação a vários sentidos. Esta condição de suporte, por sua vez, ao invés de relegá-la apenas ao profano, porque só apontaria outros objetos e não uma totalidade, confere a ela condição de santificação. Há aí uma antinomia, uma “dialética incontornável”, em que, “na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado” (1984:197). Não se pode negar, no entanto, que esse seja um atributo de toda escrita que deseja se realizar enquanto registro do tempo e da história. Para Benjamin, a significação não é produto de uma libertação da escrita de sua responsabilidade com o sagrado, ela é produto

¹⁴ “...da teologia, ciência natural e moral até a heráldica, a poesia de circunstância, e a linguagem amorosa...” (1984: 195).

de uma relação dialética do sujeito com o profano, em que pesam tanto um desejo pelo sagrado quanto o reconhecimento do humano. Na alegoria, “o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita - o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente - impele essa escrita a complexos de sinais, a hieroglifos” (1984: 197).

Para Benjamin, esse conflito, essa dialética entre validade sagrada e inteligibilidade profana é que dá à alegoria um caráter fragmentário, porque a visão alegórica reconhece esse caráter na própria natureza (*physis*). A escrita, ao encerrar em si o desejo da imutabilidade do sagrado, ao mesmo tempo, como produto humano, se presta à total variação de significação, e só remete ao sagrado obscuramente, de forma incompleta e imprecisa, variável. É nesse momento que, no drama barroco, a história se vincula à escrita, para Benjamin. Porque se a escrita só consegue se exprimir pelo fragmentário, e essa limitação faz com que sempre haja detalhes e fragmentos a percorrer em torno do sagrado, a história também só se revela fragmentariamente, obscuramente. Por isso, “quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (1984: 199). Veja-se, no entanto, como Benjamin, ao descrever o processo barroco, não deixa de destacar como fim último da fragmentaridade, a expectativa do sagrado:

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre (1984: 200).

O milagre seria, aí, o alcance da totalidade de sentido, da verdade. A forma que assume a imagem alegórica é, para Benjamin, a da matéria que uma vez foi tomada por um falso brilho de totalidade, que, por sua vez, também se extingue. Fica nela, na “coisa árida”, apenas o rastro apagado daquela possessão: “nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja” (1984: 198). É a ruína. Os restos do objeto, os traços da inscrição. É assim que a história e a escrita se apresentam a Benjamin. E se, num primeiro instante, elas se prestam ao luto, ao sofrimento pela perda do *eidos* que ainda se intui em suas formas, por outro, como ruínas, estarão disponíveis a posteriores apropriações:

(...) o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista... Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria (1984: 205).

Benjamin não tem, pois, sobre a escrita, a mesma expectativa de *Thoth* no diálogo de Fedro, que a via como remédio para a memória, uma vez que ela não acena somente para o já pensado, para a ideia já existente. Apesar de afirmar que sua origem se situa no desejo humano de resistir à transitoriedade, Benjamin tem consciência de que, na inscrição, o elemento que resta já não é a essência do que foi, mas algo como a ruína de um corpo que jaz como matéria morta. É a ruína que, inclusive, só sobrevive pela sua atualização, pelas novas significações que adquire. A ruína é como um cadáver: é o elemento que, ainda no corpo, remete à vida que foi, mas que também gradativamente vai se desprendendo. Não é o corpo em decomposição, mas a imagem apagada daquele que viveu, porque o próprio envelhecer já faz parte do processo de desprendimento do cadáver. Daí a afirmação de Benjamin de que “a obsessão medieval e barroca com a morte seria impensável se se tratasse de uma reflexão sobre o fim da vida humana” (1984: 241). A reflexão sobre a morte seria, diferentemente, uma reflexão sobre o que permanece da vida e que posteriormente se transforma. Por isso Benjamin também situa o luto na origem da alegoria, na medida em que o desejo de salvar as coisas de sua transitoriedade – este primeiro engano que move a escrita – age sobre a ruína daquilo que se deseja salvar. O desejo do enlutado é, em certa medida e por certo tempo, fazer sobreviver o objeto imaterial perdido por meio da imagem material do corpo, como uma filha que encomenda o embalsamento do corpo do pai.¹⁵

A culpa é outro aspecto imanente à alegoria. Neste ponto, Benjamin, como em vários outros momentos do texto, trata da relação entre a Antiguidade e sua sobrevivência posterior como alegoria no ocidente cristão. Benjamin destaca uma certa persistência do *pantheon* grego antigo em sobreviver no universo cristão, justamente pela alegoria, através dos corpos dos deuses. Procedimentos como a demonização dos deuses na Idade Média, seguida da concepção dos fenômenos celestes em termos humanos, “a fim de limitar seus poderes demoníacos pelo menos no plano da imagem” (WARBURG apud BENJAMIN, 1984: 244), somados à nudez como algo impuro e demoníaco, ao invés de colaborarem definitivamente para “expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis” (1984: 246), foram justamente o meio alegórico pelo qual eles puderam permanecer. Esse histórico instala, na origem da alegoria, a transitoriedade e a culpa tanto no reino dos ídolos quanto no reino dos corpos. A culpa, a queda e a mortificação do corpo são, para Benjamin, o produto da alegorização dos elementos pagãos circunscritos em termos cristãos. É desse mesmo processo, no entanto, que vem sua redenção, “pois ao desvalorizar conscientemente o objeto, a intenção alegórica se

¹⁵ Esse é o exemplo dado por Benjamin, a partir de citação de Cyarz (1984: 241).

mantém incomparavelmente fiel à condição de coisa daquele objeto” (BENJAMIN, 1984: 248).

Essa permanência objetual, enquanto ruína, se presta a outras significações produzidas já mesmo no interior do cristianismo, como as imagens do inferno, da queda da alma e outras. Só sob essa forma essas imagens puderam se manter. Quando parece, no entanto, que Benjamin concluirá com uma espécie de elogio à alegoria e a esse aspecto objetual, de escritura, pelo qual as imagens permanecem mesmo que transformadas, seu texto dá uma guinada em direção a uma crítica à associação entre a matéria e o demoníaco, operada pela Idade Média. Só então é possível entender a importância dada ao barroco alemão por ele: foi a partir dele, cuja forma de expressão característica é a alegoria, que Benjamin conseguiu surpreender a estratégia medieval de ligar indissolivelmente o material e o Mal. Para ele, a Idade Média conseguiu, “com a condensação das inúmeras instâncias pagãs” na figura do Anticristo (1984: 250), instituir o demoníaco como aspecto imanente ao material.

Nesse sentido, pode-se dizer também que Benjamin tenta mostrar, certamente, como o cristianismo medieval, ao apregoar o aspecto demoníaco da matéria pela alegoria, garantiu a si a autoridade a respeito das coisas espirituais e, conseqüentemente, a persuasão e o controle sobre as almas e os corpos materiais. Ele conseguiu isso invertendo justamente a relação do homem com o saber. No Gênesis, o Bem, situado na origem, é atributo do Pai e não do filho. O Mal é posterior, mas desde o seu início está fora do homem, como alegoria a seduzi-lo. Essa inversão, impregnando-se na consciência, reforça as posições antitéticas do Pai poderoso e severo contra um filho fraco, culpado e sem iniciativa. As argumentações de Benjamin servem bem contra essa ideia, uma vez que afirma que o Mal é o desejo de saber pelo saber, sem objetivo de se chegar à verdade ou à sabedoria, do que conclui, em referência ao Gênesis, que o mal está no saber, que “há apenas saber do Mal: uma "tagarelice", na formulação profunda de Kierkegaard” (1984: 256). A abstração e a tagarelice são, no fim das contas, a consequência ruim do pecado, são a perdição a partir dele. Deter-se apenas na linguagem e na significação, tornando-as cada vez mais herméticas e abstratas, é se manter no Mal, que para Benjamin consiste na falta de perspectiva, na aleatoriedade, no saber por mero saber e na produção arrogante e vaidosa de uma infinita significação. Por outro lado, ao situar o Mal no próprio homem, Benjamin certamente lhe confere também a opção da escolha. Não há, neste caso, dívidas com o primeiro pecador.

Tendo tais reflexões em vista, é possível afirmar que, apesar de Celidônio declarar o caráter iniciático dos ensinamentos de seus pais (a mãe também era uma iniciada. O pai e o velho eram maçons...), sua trajetória se dá no sentido do desvelamento de certas alegorias,

pois, se por vezes o romance de Dicke reitera sentidos estabelecidos da tradição judaico-cristã patriarcal, outras vezes procura evidentemente subvertê-los, como já se viu. Para além disso, há ainda o contraponto dessa tradição com elementos de outras tradições, principalmente a greco-latina, o que será visto no segundo capítulo.

No que diz respeito à autoria, é interessante pensar no modo como a tradição letrada ocidental instaurou-se sobre uma contradição insolúvel que a ideia de alegoria, pelo menos em parte, talvez consiga explicar. Não é difícil ver que as exigências formais que enfatiaram Cervantes persistem ainda hoje: ao mesmo tempo em que se exige originalidade de ideias, exige-se a citação, mesmo porque a originalidade só pode ser constatada em sua confrontação com o citado e fundamentado. O novo parece ainda nascer sempre como produto cuja diferença não é dada senão pela habilidade de referenciar ou manipular um outro. Neste Outro, por muito tempo, residiu a autoridade e ela ainda sobrevive. Se hoje, graças a nomes como Borges e Derrida, a autoridade que impôs a dívida – ao pai, a Deus, à fonte, ao anterior, à nação, ao centro etc. – como valor foi questionada, não é difícil perceber que os mesmos Borges e Derrida, assim como Cervantes, Benjamin e muitos outros, transformaram-se ou foram transformados em grandes “pais credores”.

Se a medida dessas relações for a busca pelo mero saber, então Benjamin está certo, e como ele Sócrates e tantos outros. A busca por um saber que não é mera contemplação implica, muitas vezes, ver não as diferenças aparentes, mas as intenções dos sujeitos na produção dessas diferenças. Numa cadeia incessante de significações, o olhar acurado e atento, ao invés de ver uma diferença produtiva, pode ver deuses gregos transmudados em demônios, a nudez em pecado, a salvação em martírio, o ideal em ilusão, o bem em ingenuidade, a autonomia em perdição. O alegorista, por sua vez, corre o risco de estar inconscientemente ligado ao que nega ou disfarça. Ele se arrisca a que a anterioridade seja para si mesmo estranha¹⁶ e, na sua negação, na sua ressignificação, a dar a ela uma sobrevida. Não será a escrita, certamente, a redentora ou a acusadora, a que cobra ou a que deve. Benjamin já o quis mostrar.

Já o narrador é aquele que age necessariamente contra a alegoria, quando procura desvelar sentidos construídos sobre ruínas de elementos outrora ativos em sua integridade.

¹⁶ Estranho como *unheimlich*, no sentido que lhe dá Freud, no texto O estranho: “a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (1996, v.XVII: 147). O *heimlich*, sendo inicialmente familiar, torna-se depois *unheimlich*, aquilo que é necessário ocultar, com o que não se quer entrar em contato, ou do que não se quer lembrar, como, por exemplo, uma relação problemática com o pai: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1996, vol. XVII: 157).

Um exemplo disso talvez seja a visão sobre a vida do espírito anterior à perspectiva da ressurreição. Um momento chave do romance *Cerimônias do Esquecimento* é a cena bíblica entre Saul e Samuel. Na Bíblia, ela talvez seja a única em que se pode admitir que alguém entra em contato direto com a alma de um morto. Em outras palavras, a passagem admitiria uma brecha na própria tradição, que não admite o retorno da alma antes do juízo final, quando os escolhidos se levantariam de corpo e alma para gozar a salvação. Dicke encontra no próprio texto sagrado um sentido que subverte uma das bases da tradição, uma vez que a evocação de mortos pressupõe que a alma não está inexoravelmente ligada ao corpo depois da morte, interpretação que suprime o reencarnacionismo e, com ele, toda uma maneira de lidar com a morte, o tempo e a memória.

Como contraponto ao cristianismo medieval e seu legado, o romance de Dicke remete, principalmente a partir das leituras de Saul, especialmente a nomes do pensamento filosófico e cabalístico na tradição judaica em interpretações sobre a *Torá*, que também implicam a sobrevivência do aspecto místico na relação com o divino. É assim que aparecem nominalmente citados Ibn Gabirol, Haldai Crescas, Ben Yochai, Isaac Maassei Bereschit, Maimonides (e seu livro *Mishnah Torah*) e Yehuda Ibn Tibon. Na figura do *Adam-Kadmon*, a mais sublime manifestação da Deidade, a manifestação divina é acessível à meditação humana. Ele é a imagem espiritual a partir da qual Adão foi feito, representando ainda a totalidade da manifestação divina nas dez *sefirot* (SKOLNIK; BERENBAUM, 2007: 378). O Zohar, para falar das *sefirot*, inicia falando justamente da semelhança entre deus e o homem, dizendo que, antes de criar o aspecto de *Adam-Kadmon*, deus não tinha forma. Somente a partir da criação da forma humana ele se deu a conhecer, pela semelhança com essa forma e pelos nomes:

(...) foi ele quem provocou que se lhe nomeassem El, Elohim, Shaddai, Zevaot e YHVH, dos quais cada um era símbolo entre os homens de seus vários atributos divinos, deixando manifesto que o mundo se sustém pela misericórdia e a justiça, de acordo com os feitos do homem (ZOHAR, s.d.: 26).

A forma com que se dá a criação, como uma espécie de sequência da própria manifestação divina na imagem do *Adam-Kadmon*, sugere não um gesto exterior que gera o movimento inicial da vida, mas uma transição entre o imaterial e o material. Deus só se dá a apreender pelo material: “se o esplendor da glória do Ser Supremo, bendito seja, não houvesse sido derramado sobre toda sua criação, como poderiam, mesmo os sábios, apreendê-lo? (ZOHAR, s.d.: 26). *As sefirot* são, assim, aspectos da divindade: Causa, Sabedoria, Entendimento, Grandeza, Poder, Glória, Vitória, Majestade, Fundamento e Soberania

(SCHOLEM, sd.: 27); que formam a “árvore da emanção” (SKOLNIK; BERENBAUM, 2007: 631), que, por sua vez, apresenta-se sob a forma do corpo humano. A imagem da árvore não é, aqui, a da fonte do conhecimento ou da vida eterna, mas é a imagem do próprio homem. É nele que aqueles atributos devem ser desenvolvidos. O pecado perde o caráter de desobediência, passando a constituir uma diferença em relação a esses atributos e, por isso, também não implica em maldição transmitida por herança: “Adão aparece diante de todos os homens no momento em que estão a ponto de abandonar a com o objetivo de declarar que o homem está morrendo não pelo pecado de Adão, mas pelos seus próprios pecados” (ZOHAR, sd.: 14). Cada um é responsável por si e suas próprias escolhas.

No romance, Celidônio oscila conflituosamente entre a proibição do desejo e o distanciamento em relação aos atributos divinos. Em relação ao primeiro sentimento, a resposta se dá sob a forma de culpa, mas em relação ao segundo ele pode vislumbrar uma transformação. O romance estabelece, dessa forma, uma relativização da tradição cristã que, segundo Benjamin, pela alegorização, relegou a materialidade ao âmbito do Mal sujeitando a autonomia do homem a atuação e influência de elementos externos. Pelo contrário, o mal se apresenta como aspecto interno e, por isso mesmo, ele pode ser transformado visando o bem. Para tanto, é necessária a sabedoria, porque ela também se dá na relação intersubjetiva, ela se transmite através de atos humanos.

A partir de Benjamin, pode-se dizer que o narrador em textos escritos constitui-se, sobretudo, como uma ideia de sujeito sábio que, apesar da degradação da experiência, pode persistir, resistindo ao desaparecimento. A escrita, assim como a oralidade, pode servir à troca de experiências, ainda que de forma distinta. O narrador na escrita constitui, por assim dizer, na ruína da figura concreta do sábio. Benjamin não deixa de destacar que é Leskov, o indivíduo, quem traz as marcas do narrador, mesmo que seja pelo discurso escrito, e a ideia aqui é afirmar que Dicke também apresenta essas marcas. É preciso, para percebê-lo na profusão de informações ofertadas pelo mundo, paciência no olhar e atenção às palavras. Esses seriam os conselhos do próprio Benjamin: paciência, atenção, perspectiva, traços que ele mesmo procura demonstrar na sua abordagem de Leskov. Mais uma vez, vale dizer que esses traços, como se tentou mostrar, independem de modalidade e Benjamin ainda acredita ser possível discernir entre a sábia troca de experiências e os desejos de poder que rondam a produção dos discursos.

3 Tempo e memória

Ao passo que o primeiro capítulo deste trabalho partiu do tema elementar da indiferenciação referencial, aspecto particular da escrita de Dicke, para daí entender diversos sentidos condensados na forma da relação do indivíduo com o pai e a autoridade, este segundo capítulo, explora o tema da indiferenciação temporal – que na verdade consiste, em última instância, numa indiferenciação referencial em relação ao tempo. Com essa distinção, pretende-se, primeiro, descrever a forma como Dicke organiza o tempo no romance e, segundo, evidenciar as relações entre essa forma e uma orientação geral do trabalho, que consiste em demonstrar que Dicke mantém certos traços do narrador tradicional em sua escrita. Essa intenção baseia-se no fato de que, para se tratar do tema da sabedoria, assim como se vê esboçado no ensaio de Benjamin, é preciso levar em consideração a estreita e complexa relação entre tempo, memória e sujeito. O mínimo que se pode dizer, a princípio, é que, se falamos de diferenças entre um contexto em que há troca de experiências e outro em que essa troca já não é possível, estaremos tratando da diferença entre estados distintos do sujeito, de um intervalo espaço-temporal em que, sem dúvida, está implicada a diferença entre formas de tempo e memória e, conseqüentemente, de sujeito.

Fundamental é a reflexão sugerida por Norbert Elias nesse sentido. Em seu ensaio *Sobre o tempo*, um dos objetivos mais evidentes é mostrar como, na organização dos grupos humanos em sociedades mais complexas, a experiência acumulada da relação com o tempo, principalmente com sua “medição”, a partir do desenvolvimento de instrumentos para tal fim pelas ciências físicas, torna o tempo num “dato evidente, inscrito no vasto sistema da natureza” (ELIAS, 1998: 8). Essa ressalva é importante, principalmente pelo fato de que Elias não está tratando do tempo na literatura, âmbito em que supostamente há uma maior liberdade de manipulação e reelaboração de categorias como essa, senão que ele lida com a percepção social do tempo, tentando mostrar a diferença entre grupos que se orientam por uma noção mais espacial e concreta de tempo, retirando seus padrões de medida de elementos da natureza (como o movimento dos astros), e grupos que se orientam por uma noção abstrata e internalizada de tempo, cujos padrões de medida foram formulados historicamente (como as noções de dia, mês e ano e as divisões precisas de intervalos no relógio). Essas considerações são importantes na medida em que essas duas formas básicas de percepção e experiência do tempo podem ser vistas no romance *Cerimônias do Esquecimento*, com a diferença de que, no romance, elas estão menos em contraste do que em Elias, ou melhor dizendo, com a diferença de que é possível ver, no interior de uma sociedade complexa, a permanência de certos traços

de uma forma “primitiva” (nas palavras de Elias) de perceber o tempo.

Sobre a memória, o ponto importante a ser destacado inicialmente é a maneira de situá-la em relação à experiência. Por um lado, ela funciona necessariamente para reconhecer uma anterioridade, no sentido de que ela é o mecanismo mediante o qual os intervalos espaço-temporais podem ser definidos, pela recordação que se tem do primeiro e do último evento anteriores que o sujeito pretende apreender e compreender dentro de um mesmo intervalo. Entenda-se evento aí de uma forma abrangente: ações, conceitos, relações etc. Por outro lado, ela também funciona necessariamente como instauradora de significado, tanto para a anterioridade quanto para a posterioridade, no sentido de que o sujeito, no evento único e irrepitível de seu ato de lembrar, faz com que os eventos lembrados adquiram relevância não como dados distanciados no espaço-tempo, mas como dados relevantes para a sua experiência no tempo que se pode, a princípio, designar como presente. Nessa perspectiva, a memória tem um vínculo irrevogável com o tempo, porque ela é, no mínimo, a faculdade que nos permite apreender e definir a noção de duração, de intervalo. Obviamente, uma crítica da memória nesses termos pode levar a repensar, inclusive, noções aparentemente imutáveis e naturais como anterioridade e posterioridade.

No romance há uma série de memórias de personagens que se inter cruzam sem respeitar os limites das linhas narrativas a que elas pertencem. Saul, Celidônio, Abbas e os participantes da “Noite da Predestinação” apresentam formas e níveis distintos de memórias que dialogam entre si e fazem perceber, para além das definições dos aspectos mais característicos de cada forma, os pontos de abertura e de interpenetração cujo efeito é o de, no mínimo, ter mais cautela em relação a eleger uma ou outra forma como a melhor ou mais legítima. A atuação de Saul, Celidônio, Abbas e os personagens do bar se prestam a evidenciar a complexidade das relações entre sujeito e tempo, no que elas comportam de angústia, ansiedade, incerteza, mas também de esperança, convicção e sabedoria. Numa distinção inicial, temos as memórias de leitura de Saul em seu quarto, as de Celidônio do casamento e da história contada por Abbas no bar, as memórias de Abbas sobre Celidônio e sua família e as memórias dos outros participantes da Noite da Predestinação no bar Portal do Céu, que assinalam, por um lado, as transformações sociais e, por outro, a permanência de traços de certos valores e sentidos ao longo dessas transformações. Considere-se, já aqui, que as memórias de Saul são compartilhadas por Celidônio e Abbas, tendo em vista que a linha entre aspas, que inicialmente é uma citação da fala de Abbas, se funde com a linha sem marcas, e que todos os três são leitores contumazes. Considere-se, ainda, a possibilidade de que todas as linhas compõem a memória de Celidônio, já que em não poucas vezes ele sugere

que está sozinho e já que o romance se conclui com a linha entre parêntesis, na qual predomina a consciência de Celidônio, com uma referência ao fato de que ele continua se lembrando da história contada pelo velho. Considere-se, por fim, a memória de Dicke como narrador e a possibilidade de perceber traços da narrativa tradicional no romance.

Alguns elementos são também de extrema importância para a caracterização de um contraste entre duas tendências, duas constelações em que certas formas de memória se dão em consonância com certas formas de tempo: visão, cegueira, manhã, noite, luz, sombra, escrita, música, vida, morte, alma, corpo, lembrança e esquecimento. Esses elementos se organizam e se inter-relacionam de forma diferente conforme a constelação considerada e é possível perceber como as constelações, por sua vez, se distribuem pelas linhas do romance com certa predominância em uma ou em outra. Extremamente importante é o jogo entre a visão e a audição, que funcionam como elementos que catalisam as relações e cujo contraste também se pode entrever no ensaio de Benjamin, quando contrapõe o narrador oral com o escritor romancista. Vale destacar, por fim, que o conjunto desses elementos e relações concorrem para constituir diferentes sujeitos, dentre os quais se pretende destacar aquele ou aqueles que carregam os traços do justo e do sábio, tendo em vista que essa parte da discussão complementa as reflexões anteriores sobre a sabedoria do narrador e sobre a possibilidade de permanência de traços da sabedoria como qualidade fundamental que possibilita a troca de experiências. Demonstrar, pelo romance, que esse sujeito está necessariamente associado a determinadas formas de tempo e memória é também uma tentativa de desenvolver ideias sugeridas por Benjamin acerca do narrador.

3.1 Todas as sombras se reúnem

Sentado no bar, Celidônio observa as sombras dos bois que passam ao lado e se lembra das caras borrosas das pessoas no casamento, “sombras se movendo”. A resposta à pergunta “Quem borrou o que foi realidade um dia?” (1995: 35) é “sombras”. Ela caracteriza a forma com que as individualidades são percebidas por Celidônio: as pessoas são sombras. Há aí um caráter de indiferenciação de implicação negativa, no sentido de que as pessoas são sombras porque sua particularidade, sua individualidade também está borrada, incerta. A sombra, no entanto, é um elemento inicialmente ligado à visão física: é produto tanto de uma dificuldade de visão quanto de uma ausência de luz. A dificuldade de visão remete facilmente à dificuldade de apreensão de um sentido devido à posição que o sujeito ocupa na relação com o outro, como descrito no primeiro capítulo. A cegueira toma aí um caráter axiológico, de

(falta de) perspectiva. A ausência de luz, por sua vez, adquire sentido complementar a esse, uma vez que ela representa a falta de clareza em relação a algum tema, como no caso da relação com o pai.

Em correspondência com a condição de incerteza predominante nos personagens Saul e Celidônio, a ideia de sombra sugere que o que antes pareceu realidade agora está sob suspeita e indefinição. Ambos os personagens demonstram profunda desconfiança em relação ao que veem, ouvem e lembram. No caso de Celidônio, o estado de incerteza é ampliado tanto pelo ambiente mal iluminado do bar quanto pela bebida que ingere cada vez mais. As dúvidas se estendem a outros aspectos: se o casamento existiu, se o pai da noiva lhe contava uma história, se era noite, se a noite em que estava era a mesma do casamento ou era outra. Ainda para Celidônio, a dúvida a respeito do próprio pai se insere nesse mesmo rol de questões e pode-se dizer que o mesmo desenvolvimento que toma a busca pelo pai, descrita no primeiro capítulo, caracteriza os demais aspectos: há uma transição não concluída entre a sombra e a luz, entre obscuridade e clareza. Há o intuito de desvelamento de sentidos antes turvos e nublados – aspectos dos olhos de muitos personagens. Com Saul não é diferente: trancado em seu quarto, às voltas com uma imensidade de livros, vive como que uma realidade também “borrada” e incerta. Suas dúvidas pairam sobre sua identidade, sua ascendência, com suas lembranças se alternando entre momentos vividos e lidos.

Aquela transição não concluída entre o obscuro e o claro apresenta-se sob forma de outro elemento essencial que também percorre todo o romance: a imagem de uma noite que não termina, da manhã que não chega. Vários trechos, como aquele a partir do qual Celidônio diz que “estamos no âmbito da noite dos anos e dos séculos e dos milênios em direção não se sabe de onde. Onde tudo é bruma...” (1995: 102), reiteram a mesma sensação de sombra e de noite longa. Mesmo a história de Saul se passa à noite e, no clímax da batalha em Endor, depois de sua primeira saída do quarto, pensa Saul: “batalha fantasmagórica: não se sabe com quem lutavam os soldados, talvez fantasmas...?... meros fantasmas aqueles reis com seus oficiais e soldados? Mortos saídos em multidão de cemitérios?” (1995: 186). Podem-se entender “fantasmas” aí como equivalentes da ideia de pessoas como sombras. Saul também sente a noite que não passa e pensa na luz como uma redenção: “como demoram as barras dessa luz que o redimiria de tudo, luz para vir, olha para o céu onde cavalgam os tropéus dos raios das tempestades...”. Na sequência, a permanência da noite sem perspectiva de amanhecer associa-se com a morte: “eu até queria que essa noite não acabasse nunca para morrer-me dentro dela como um peixe dentro do mar” (1995: 88). Levando-se em conta a

sensação do mar como imensidão incontornável para um peixe, assim como uma noite interminável seria para um homem,¹⁷ a morte na noite seria o alívio, ao invés de redenção, o término de uma vida para a qual não se encontrou sentido. Não por acaso, nessa primeira ocorrência da batalha, que se dá em sonho, Saul se suicida.

Dicke passa por alguns temas que revelam tensão entre lembrança e esquecimento, que se dá sob a forma da tensão entre o oculto e o aparente. Rosaura do Espírito Santo, uma prostituta que chega ao bar, levanta-se, despe-se, sobe numa mesa e começa a proferir um discurso “há muito secretamente esperado”, dizendo que “há um grande mundo à parte, sempre escondido nas trevas das sombras... que vós talvez nem de longe conheceis, porque deliberadamente vos esquecestes...” (1995: 67). Rosaura, revelando o corpo oculto sob as roupas, faz basicamente considerações acerca do amor, do dinheiro, da memória e do esquecimento. O mundo de que fala é o mundo ocultado das prostitutas, no sentido de que é um mundo que todos sabem que existe, mas fingem não conhecer, um mundo que também foi deliberadamente esquecido. Esse mundo esquecido, no entanto, não está isolado do mundo aparente, aquele do qual participam os cidadãos comuns e bem comportados. Há pontos de contato e interferências entre eles, porque esse mundo velado se sustenta, inclusive, da hipocrisia que vige no outro mundo. A hipocrisia é outro tema central na fala de Rosaura:

Falo claro: aqueles que lidam com a rés pública no total das vezes são apenas ladrões disfarçados de homens honestos, uns relés “filadaputas” que querem apenas enriquecer, isso todo mundo sabe, é de inteiro conhecimento geral, e ninguém faz nada... (1995: 79).

Rosaura menciona um episódio em que um sumo-sacerdote, ex-presidente do conselho, fez parar uma comitiva festiva defronte ao bordel dela para exigir que ela o amasse urgentemente. O encontro de Rosaura com a autoridade é o ponto exato da tensão entre o aparente e o oculto, em que este comporta muito mais realidade do que aquele. É o espaço em que se afrouxam as restrições sociais do claro espaço público, e, assim sendo, um indivíduo pode existir de forma mais coerente com suas inclinações.

Vale aqui também a afirmação de Le Goff sobre a memória, quando diz que os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores de “mecanismos de manipulação da memória coletiva” (1994: 424), no sentido de que classes e indivíduos dominantes conseguem, por diversas estratégias, estabelecer um discurso amplamente aceito cujo intuito

¹⁷ Em outro trecho em que se dá ênfase ao mesmo tema do dia que não chega, Celidônio diz: “no mar se encontram todos os rios e todas as águas. No tempo se encontram todos os dias passados, presentes e futuros e todas as horas e instantes. Aurora de água e mel: quando virás?” (1995: 270).

não é o de preservar a verdade ou mesmo de colaborar para uma ordem social, mas garantir um território de poder. O fato é que Rosaura, ou melhor, o esquecimento dela como ocultamento de sua realidade, assim como o esquecimento deliberado da hipocrisia, revelam mais propriamente uma forma de existir e de lidar com a memória e com a experiência, ao menos na sociedade ocidental. Relega-se o proibido ao silêncio e à obscuridade. Rosaura fala para lembrar que a hipocrisia e a má-fé das autoridades “são sempre as primeiras que se esquecem” (1995: 79).

Rosaura é testemunha daquilo que não se quer ver ou daquilo que se preferiria não ver. Em outra via, seu discurso chama atenção justamente para um lapso, uma dissonância entre as determinações abstratas de uma estrutura (social, psicológica, cultural etc.) já estabelecida e as ações particulares advindas da vontade do sujeito particular, como no caso da autoridade que a deseja ainda que pese sobre ele a proibição, que é mais intensa pelo fato de se tratar de pessoa pública. Por isso também, outro tema que sintetiza o discurso de Rosaura é o amor. Não apenas o amor sacralizado e ideal, “higienizado”, por assim dizer. A experiência de Rosaura lhe permite perceber mais claramente a face instintiva do amor, que é o sexo:

Não há outro jeito para se nascer neste mundo: mundo onde nascem do mesmo sexo comum a todas as mulheres, da mesma comunidade de foro por regra de Deus tanto os ricos e poderosos quanto os miseráveis e as putas como nós. Sexo igual para todos, é a sagrada lei (1995: 80).

O sexo entendido como órgão sexual, mas também como ato, desprovido de sentidos maiores que o do instinto da reprodução ou o do desejo, iguala os seres, para além das diferenças sociais e culturais. O sexo é elemento predominante ao longo da obra de Dicke. Em *Cerimônias do Esquecimento*, ele é fundamental na Noite da Predestinação, tanto pelo fato de que da relação do casal de jovens ciganos nascerá um novo governante do mundo, quanto pelo fato de que ele representa, em alguns personagens, a liberação dos desejos reprimidos. É Bakhtin quem fala sobre o corpo quando trata do grotesco e do rebaixamento de tudo o que é “elevado, espiritual, ideal e abstrato” (1996: 17). Sobre a significação topográfica do “baixo”, ele diz que o baixo é a terra como princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e de nascimento e ressurreição (o seio materno) (1996: 18). O sexo, os órgãos genitais fazem parte desse âmbito do baixo, mas implicam simultânea e ambivalentemente o negativo e o positivo, a destruição e a regeneração:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e a dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das

necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1996:19).

Para Bakhtin, o baixo tem sua função na regulação da vida tanto quanto o alto. Reconhecer a importância dos elementos materiais e corporais para manutenção da existência é fundamental para um equilíbrio que talvez reduzisse a tensão entre os mundos de Rosaura e do ex-presidente do conselho. Celidônio, pensando sobre o casamento, também chama atenção para um sentido mais elementar e material, quando diz: “os pobres se casam e os ricos também. Para que serve tudo isso? Perpetuação, é o nome que talvez deem. Continuação das coisas” (1995: 11). É possível dizer que a percepção carnavalesca do corpo e de outros aspectos do “baixo” ajuda em muito a entender a alternância ou a dissonância entre um “mundo oficial”, com sua ideologia sustentada com diversas estratégias, e a tendência explosiva, instintiva e anômica de outro mundo que hoje, sem o mesmo espaço-tempo reservado ao carnaval medieval, segue deliberadamente oculto. Diz ainda Bakhtin:

Na vida cotidiana dos indivíduos isolados [burguesia moderna] as imagens do “inferior” corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do “inferior” corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal” (1996: 20).

Ainda que se admita que as imagens do inferior estejam reduzidas a seu aspecto negativo, principalmente num contexto em que a ideologia do pensamento religioso conservador e da autoridade como violência e persuasão ainda persistem, isso não implica que elas não deixam de atuar como impulso velado que influencia os atos dos sujeitos na sociedade. Nesse sentido, é preciso notar que esse impulso se realiza de forma diferente e serve a diferentes intenções. Se para o carnaval, segundo Bakhtin, ele indica um valor libertário e de renovação, porque é sobretudo uma manifestação advinda do meio popular e implica um momento de inversão e libertação de tudo o que se refere ao que é oficial e, pode-se dizer, opressivo (hierarquia, diferença de classe, de cultura, de direitos etc.), no âmbito da autoridade, como poder legitimado pela violência, ele reforça a própria forma com que a autoridade se manifesta (vontade de poder, domínio sobre o outro, domínio sobre o sexo e prazeres da mesa etc.).

Em *Cerimônias do esquecimento*, essa outra faceta do impulso também se vê na figura do sacerdote que procura Rosaura, porque, sendo autoridade constituída, ele tem poder suficiente para dar vazão a seus desejos, mesmo a despeito de sua posição social, uma vez que

o distanciamento entre os âmbitos do privado e do público lhe permite, ao mesmo tempo, sustentar publicamente uma imagem e, ocultamente, realizar suas vontades pessoais.

Vale lembrar a premissa de Freud de que “o líder do grupo ainda é o temido pai primevo” (1996, vol. XVIII: 83), e, se por um lado, a expectativa é a de que o líder seja um exemplo de alguém que se tenha “erguido à altura de dominar seus próprios desejos instintuais” (FREUD, 19926, v. XXI: 5), por outro, uma posição de poder, como a do romance em questão, também pode permitir ao indivíduo que a ocupa uma certa liberdade garantida em relação às mesmas proibições morais dos instintos, numa sociedade em que o privado subsiste como o que é oculto. O que parece ser contraditório não o é senão uma falsa contradição, na medida em que todos os indivíduos estariam sujeitos a impulsos de toda ordem, o que faz com que a hipocrisia seja quase que um elemento constituinte, característico de um contexto em que vigora uma excessiva distância entre o público e o privado e em que o discurso oficial insiste em ocultar o “baixo” de diversas formas.

É assim que outras imagens entram na mesma roda, como uma que é muito constante na obra de Dicke: a figura de Caim. Caim é o primeiro filho, nascido depois do pecado original. É também o primeiro a agir com violência e, conseqüentemente, o primeiro a ser punido e a se ocultar. Ele pode representar o que se prefere esconder: a inveja, a ganância, a ira, aspectos que também ligam, mesmo que de uma forma negativa, o ser humano mais ao baixo, ao terreno, ao profano, do que ao sagrado. Ele é, também, aquele que, estando longe da face (de deus), continua sua vida e sua descendência volta a se mesclar com a descendência de Set, substituto de Abel e representativo do mesmo sentido. A descendência de Caim está mais diretamente vinculada ao material, produzindo toda a sorte de instrumental e seus instrumentos são absorvidos pela sociedade ao longo da história: musicais, bélicos, de trabalho, estes extremamente necessários para que o homem realize a sentença divina dada a Adão, de comer o pão com o suor do rosto. Instaura-se aí nova ambigüidade: o material tem em si a presença do estigma que se quer negar, ou ainda, do qual se esqueceu. Dicke, mais uma vez, incide sobre o elemento esquecido. Saul, quando chega a Endor a primeira vez, no momento em que aguarda seu escudeiro chamar seus aliados, começa a pensar nas gerações até chegar aos “primeiros filhos dos filhos dos homens”. Lembra, então, das palavras tantas vezes lidas:

E Ada deu à luz Jabel, que foi pai dos que habitam sob tendas, e dos pastores... E o nome do seu irmão foi Jubal, que foi o pai (ou o mestre) dos que tocam cítara e órgão. Sela também deu à luz Tubalcaim, que manejou o martelo e o arado e foi artífice em toda qualidade de obras de cobre e de

ferro...: Na raça, no sangue, nos ferros, nas armas, nas arcas antigas tauxiadas enterradas neste solo cheio de riquezas dos ancestrais... nos butins pilhados em meio a degolas e sangueiras... daqueles fantasmas que ainda clamam em noites sem lua perseguindo os rastros sangrentos dos assassinos, rogando por velas e sacrifícios, cerimônias e ritos feitos para o remorso, o arrependimento e a culpa atroz (1995: 98).

O arrependimento e a culpa, segundo Freud, estão na base da formação da personalidade do homem enquanto indivíduo que matou o pai. Isso dito, ele conclui que “no decurso do desenvolvimento posterior das religiões, os dois fatores propulsores, o sentimento de culpa do filho e sua rebeldia, nunca se tenham extinguido” (FRED, 1996, v. XIII:113). Faz sentido pensar que, por matar o preferido, o que se aproxima do pai, como Saul quer matar Davi, voltando-se contra o pai, a imagem de Caim foi alegorizada como imagem estabelecida do mal, do pecado e do erro. Assim sendo, ele deve ser punido sem perdão. Por outro lado, ele também encarna a figura daquele que não se arrepende do que fez, portanto, a de rebelde e transgressor. Essa imagem reitera a relação já mencionada com o pai. Ao evidenciar relações e sentidos esquecidos por conta dessa abstração, Dicke chama atenção ao caráter humano de Caim que é mal, mas passível de mudança e que, inclusive, possibilita, por sua ligação mais direta com o material e o humano, produtos como a música que, por sua vez, é uma forma de contato maior com o sagrado. Caim é, ainda, o andarilho, o vagabundo, como o são muitos dos personagens que participam da Noite da Predestinação (João Ferragem, Catrumano, os violeiros cegos).

Ao considerar a matéria e o baixo como partes constituintes do mesmo processo de evolução e redenção do homem, numa espécie de aceitação do mal, do que não se quer evidenciar, Dicke sugere um outro olhar para a relação entre “alto” e “baixo”, entre sagrado e profano. Seus romances, em geral, não incidem, por isso, na composição de arquétipos puros de bondade ou maldade. Em *Cerimônias do Esquecimento*, em especial, é mais evidente a ideia de que o que se entende por mal pode estar oculto, “esquecido” sob a face da normalidade ou do discurso sobre o bem. Em outros termos, mas de forma muito significativa, porque permite associar essa reflexão à reflexão sobre a memória, este tema pode ser visto de forma similar à noção de “estranho” em Freud:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, **deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna...** Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu das *Heimliche* [‘homely’ (‘doméstico, familiar’)] para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse

estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão (FREUD, 1996, v. XVII: 157, grifo nosso).

Se a ideia de algo que está “há muito tempo estabelecido na mente” indica, num primeiro momento, a infância, em que as repressões que se imprimem no indivíduo influenciam, para Freud, a formação do caráter, é possível pensar num alcance maior de suas ideias, quando, tentando recuar a um momento, ainda que hipotético, de definição da própria estruturação psicológica dos grupos humanos, repete a história darwiniana da horda primeva. Por um viés cientificista, cético e com objetivos claros, que implicam a percepção da infância em analogia com estágios que ele denomina “primitivos” dos grupos humanos, Freud fornece ideia similar sobre a ambiguidade das relações com o que foi silenciado, no caso, tanto a repressão representada pelo pai quanto o assassinio do pai. Neste caso, o sentimento de culpa colabora para que a imagem repressiva do pai real seja substituída pela de um pai superior, abstrato, sagrado, cujo efeito repressivo permanece como voz repressiva interna na mente dos irmãos que juntos o mataram. Parece evidente que essa “alienação” consiste num silenciamento, num esquecimento nos mesmos moldes que se vê no romance de Dicke. Por isso o que é reprimido retorna, porque ele ainda está, na verdade, presente e atuando de alguma forma, povoando o inconsciente que é, inclusive, transmitido de geração a geração. É possível vislumbrar esses aspectos em todo tipo de impulso proibido – o incesto, o assassinio, a libido, o pecado –, mas é preciso lembrar também que Freud desenvolveu todas as suas reflexões no intuito de indicar a maneira como o que é reprimido (ocultado, esquecido) afeta a mente dos indivíduos e como tentar lidar com ele.

É nesse momento que é preciso falar da memória. Considerando-se, por enquanto, que toda memória é memória do passado, como falar dele se em parte ele está oculto e só se manifesta pela ambiguidade? Neste caso, o lento e confuso processo da lembrança converge para o que Dicke tenta recompor em *Cerimônias do Esquecimento*: “as palavras lutam com esse silêncio, como peixes subindo as torrentes encaixoeiradas dos rios, harmonia contra harmonia, claraboias contra sombras” (1995: 39). Dom Saul, preso em seu quarto, arrumava uma “rede com bordados de labirinto” (1995: 17). Em meio a diversas informações, imagens e recordações de Celidônio, a história do velho vai, gradativamente, dando forma às suas lembranças até que aquilo que permanecia oculto e borrado, adquirisse clareza suficiente para ser entendido de outra forma. Saul, através de suas leituras (porque é possível dizer que os diálogos com Davi também são produto de suas leituras empáticas), também vai dando forma

a sua memória até que consegue sair do quarto, gesto que marca a transição para um estado em que sua “missão” aparece mais claramente.

Celidônio, logo de início, além de referir-se às pessoas como sombras, recorre também à imagem do barro, numa referência explícita ao Gênesis. Decorre daí a imagem de que a memória nasce na argila: “contando essas histórias que vão nascendo na argila branda da memória que não se esquece fácil...” (1995: 13). “Nascer”, a princípio, transmite um sentido mais de criação ou surgimento espontâneo do que de recordação de algo passado. Só posteriormente, com a inclusão da reencarnação em todo o processo, pode-se dizer que o nascer tem alguma anterioridade. Não é difícil, no entanto, lembrar de uma outra imagem usada para ilustrar o funcionamento da memória: a imagem platônica da gravação das lembranças num bloco de cera. Cera e argila são materiais semelhantes nesse sentido: permitem a gravação e, portanto, servem como imagem para algo que se fixa e pode ser recuperado. Numa passagem do romance, Celidônio descreve um processo de lembrança:

há dias **lendo um livro sagrado** viu essa mesma carântula em uma folha ilustrada, com uns dizeres **que ele busca recordar**, busca e rebusca, e afinal lá no fundo da memória debaixo dos sedimentos de camadas de tempos e de memórias de coisas depositadas, se lembra perfeitamente: dizia: o guardião dos segredo: **e sua memória vai mais ao fundo, estabelece uma associação com uma coisa que lhe aconteceu**: havia ido ao enterro de um amigo, e sentado no velório, à tarde, **reparara e gravara** que o caixão do morto tinha nas quatro alças as caras desta mesma carântula de gárgula... (1995: 173, grifos nossos).

O trecho, além de mencionar a “gravação”, mostra outro procedimento mnemônico: o de busca pela lembrança. A alternância entre a lembrança espontânea, que surge por impulso e afecção, e a lembrança buscada, é elemento chave num texto de Paul Ricoeur. Em seu extenso estudo *A memória, a história, o esquecimento*, recorrendo à metáfora platônica da memória como impressão num bloco de cera (no diálogo *Teeteto*), ele destaca uma aporia que, para ele, se mantém desde os princípios da filosofia no Ocidente, que é a noção de “presença do ausente” (RICOEUR, 2007: 38). A distinção que se destaca acima, em Dicke, opera como ponto de partida para as reflexões de Ricoeur:

A distinção entre *mneme* e *anamnesis* apoia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar têm seu princípio em nós (2007: 37).

Tanto a recordação como afecção quanto como busca estão relacionadas à passagem do tempo, ao intervalo temporal entre o objeto recordado e o ato de lembrar e elas são,

obviamente, lembranças do passado. “É esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre” (RICOEUR: 37). Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa de Abbas é uma narrativa sobre o passado, porque estabelece, para Celidônio, uma ligação com ele. Não é difícil pensar na relação entre Celidônio e seu pai, uma vez que, como se tentou demonstrar, ele realiza um trajeto complexo que vai da empatia com a imagem severa de Saul como a imagem do pai, à menção à sua morte e o esquecimento de seu rosto, até a lembrança do rosto e a aceitação de sua herança de sabedoria. Nesse trajeto, alternam-se lembranças espontâneas (na verdade motivadas pela narrativa do velho) e buscadas. Ao sugerir semelhanças entre Saul, Celidônio e seu pai, a narrativa do velho vai aos poucos fazendo cederem as resistências que este cria em torno da imagem do pai e de si mesmo e que estão associadas a esses outros temas: a fúria, o sexo, o desejo proibido, a relação com os livros. Celidônio, conforme vai repetindo os questionamentos, vai reconhecendo a si mesmo em sua relação com Saul, elaborando sua percepção de si mesmo até superar as barreiras que o distanciavam de uma memória do pai, podendo enfim lembrar de seu rosto, diferenciá-lo e diferenciar-se a si mesmo de Saul, que a essa altura já está no bar e adquire outra função. Nesse sentido, lembrar-se é usar palavras para lutar contra o silêncio, para fazer vir à tona o oculto, o que se esconde. A frase de Celidônio que diz que “o esquecimento de uma palavra são labirintos de palavras misturadas...” (1995: 104), talvez seja uma das melhores sínteses do romance para a ideia de esquecimento. Embora remetam a imagens que podem funcionar como símbolos não verbais: o pai, a mulher, os mitos; chega-se a essas imagens sempre por intermédio e sugestão das palavras. Mesmo que a imagem seja anterior, ainda assim ela precisará ser expressa verbalmente para adquirir sentido consciente, para que seu sentido seja atualizado, como ocorre aos sinais numa escrita não-verbal.

Uma vez que lembrar é usar as palavras contra o silêncio, outro aspecto relevante para se considerar na leitura do romance é a relação, no processo de recordação, entre o eu e o outro. Lembrando Bakhtin (1988: 139), assim como as palavras pelas quais nos expressamos e pelas quais nos recordamos não são apenas nossas, uma vez que aprendemos uma linguagem que é dos outros e para os outros, as lembranças também se dão nesse âmbito da vida com os outros e são com eles compartilhadas. Na relação com o objeto da lembrança situado no passado, mas “trazido ao presente” pela recordação, a presença do outro se insinua, tanto pela própria natureza linguística e imagética da lembrança, quanto pela informação que ela traz.

Maurice Halbwachs, ao tratar da memória coletiva, afirma que “em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente

de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem... O exemplo dado por ele é o de um passeio em Londres, em que, para reparar em seus aspectos arquitetônicos, históricos, pictóricos etc., tanto poderia estar acompanhado de especialistas que lhe chamassem atenção para cada um desses aspectos, quanto poderia estar sozinho, uma vez que “bastaria que tivesse lido descrições da cidade, compostas de todos esses pontos de vista; que me tivessem aconselhado a examinar tais de seus aspectos...”. Em sua primeira viagem a Londres, lembrando-se dos romances de Dickens lidos na infância, ele “passeava então com Dickens” (1990: 26). Para Halbwachs, ao interagir com o presente, carregam-se as recordações aprendidas com o outro, articulando-se os distintos pontos de vista. Em contraponto à aporia da “presença do ausente” que incide sobre o objeto da recordação, parece fácil entender que, no sujeito que lembra, a presença se traduz em uma sensação, um impulso, um sentimento em relação ao objeto lembrado. Por isso Halbwachs conclui que não é necessária a presença material e sensível dos outros indivíduos para provar o caráter coletivo da memória.

Ao tratar da memória que aparenta ser puramente individual, Halbwachs afirma que o que há é apenas uma diferença de grau de complexidade em relação a outras lembranças. Ele também menciona a diferença entre elementos que, na observação do nosso passado, “atendem ao nosso apelo” e outros em cuja busca, ainda que os procurarmos, “parece que nossa vontade tropeça num obstáculo” (1990: 49). Tendo em vista que a memória do passado para ele se dá no contexto de um grupo que compartilha memórias comuns, sua afirmação é a de quanto mais uma lembrança sobre mim é compartilhada e pode ser confirmada por outros, mais fácil é sua lembrança. Em contrapartida, os fatos e noções de que

daqueles que não podemos nos lembrar à vontade, diremos voluntariamente que eles não pertencem aos outros, mas a nós, porque ninguém além de nós pode conhecê-los... as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios (HALBWACHS, 1990: 49).

Ocorre que as lembranças mais complexas e difíceis de serem acessadas estão ligadas, para Halbwachs, a grupos com os quais o indivíduo só tem contato intermitente. Se há grupos que se associam e se encontram frequentemente, possibilitando a atualização de lembranças em comum, os que não interagem constantemente comunicam-se por “caminhos apagados”. É por esses caminhos que Halbwachs situa a memória individual, porque eles fazem com que a lembrança seja diferente das lembranças compartilhadas por um grupo maior ou por outros grupos. Desse processo, Halbwachs define a memória individual como um ponto de vista

sobre a memória coletiva, na medida em que, mesmo havendo lembranças comuns, elas afetam diferentemente cada indivíduo em particular: “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990: 51).

Tendo essas reflexões em vista, observamos que, no romance de Dicke, Celidônio há muito tempo não se encontrava com Anelinho Abbas. Na verdade, a referência feita é à infância, em que o velho o carregou nos braços quando ele era bebê. O velho também lhe fala coisas sobre o pai do tempo em que estava na faculdade no Rio (1995: 230). Abbas lhe traz, assim, lembranças que dizem respeito a Celidônio mas que não são dele. Sobre isso, diz ainda Halbwachs que “a lembrança de outros de um fato sobre mim (mesmo sendo exata), sem a minha própria lembrança, é para mim a lembrança de um fato alheio, abstrato” (1990: 27). Ocorre que a narrativa do velho, no romance que hora examinamos, a todo instante leva Celidônio a pensar no pai, a confundir Saul e Abbas com o próprio pai, porque Abbas também conhece sua história, por ser amigo de sua mãe e companheiro de seu pai na maçonaria (DICKE, 1995: 230). Praticamente todo o romance constitui-se, a partir dessa perspectiva, no processo de lembrança de Celidônio de suas memórias mais particulares e, portanto, mais difíceis de serem alcançadas. Ao longo de todo o romance é possível ver encadeamento de lembranças vividas ou lidas, recorrências de temas, de características comuns em personagens diferentes, numa vertigem de associações que é o processo pelo qual Celidônio vai compondo sua memória do pai, desvelando sentidos muitas vezes ocultos para ele mesmo, sendo que muitas lembranças acabam por encobrir outras mais significativas. Por isso predominam nele as lembranças que vêm por afecção. Elas vão “surgindo” na memória conforme algum estímulo dado, vindo à tona pela situação particular que ele vive naquele momento: o casamento, a história do velho, a cerimônia no bar. Um exemplo de lembrança em Celidônio se dá enquanto ouve o discurso de Rosaura:

Sem saber por que pensas numa mulher, sua beleza permanece intocada no fundo de tua lembrança mutável, da tua alma úmida pelo álcool. Mas isso já faz muito tempo ou será que foi há pouco? O tempo se embaralha como as cartas de um tarot misterioso, que ninguém decifra. Vinte e duas letras são as letras da Qaballah. Voltarei para Pascoal Ramos. Para onde? Para onde Deus quiser. Talvez Rio de Janeiro escrever tua tese de mestrado. Mas que valor tem isso? A rabeça soa triste. Fala uma verdade que sempre existiu porque é o presente. Te recordas de um trecho de um Trio para cello, violino e piano de Beethoven: ele dizia que esse trio fora composto com relação a Goethe, Aristóteles e Eurípedes. Morre e transmuda-te. A matéria é forma. Prometeu encadeado aos rochedos da Cítia (DICKE, 1995: 120).

Celidônio não estabelece vínculos entre as lembranças, mas eles parecem muito visíveis ao observador. Uma mulher discursa nua sobre a mesa, ele se lembra do casamento e em seguida se lembra de uma mulher. Note-se que ela está “intocada no fundo da lembrança mutável”, o que indica que há certas lembranças que se superpõem a outras mais significativas e são estas as que vêm gradativamente à tona ao longo do romance. A lembrança do casamento recente no qual foi padrinho faz Celidônio lembrar de seu desejo proibido por uma mulher casada, sendo ele também casado, o que remete certamente à fala de Rosaura sobre um mundo oculto de desejo sob as normas sociais estabelecidas. Ainda que o desejo de Celidônio por Leonora não seja apenas sexual, sobre o sentimento sincero também incide a proibição moral. As recordações vão se interligando por aspectos comuns. O tarot é muito usado para assuntos sentimentais e ele está muito próximo da cabala, que também pode ser usada no mesmo sentido. As letras da cabala fazem lembrar a escrita e os estudos no Rio de Janeiro. Por fim, a referência à música já remete à identificação da mulher desejada, ainda que seu nome seja revelado depois: Leonora. O nome é repetido algumas vezes no romance. Leonora é personagem da ópera *Fidelio*, de Beethoven. A associação é feita adiante: “Estás repetindo-te esse nome: Leonora, a todo momento, quem é Leonora? Beethoven?” (1995: 191). Na história, a personagem se disfarça de homem para salvar o marido da prisão, mantendo-se fiel a ele todo o tempo. Eurípedes também deu ênfase à figura feminina em suas peças.

Por fim, a menção a Goethe, Aristóteles e Eurípedes pode estar associada à imagem de Prometeu, talvez pelo fato de que suas produções enfatizam a vida humana algo distanciada do sagrado, ou em conflito com ele. *Criaturas de Prometeu* é o nome de um balé de Beethoven, no qual se complementam as histórias de Prometeu e do Gênesis, da criação do homem a partir do barro. O balé também fala de como os seres humanos se tornaram superiores. Note-se, aí, novamente, a mesma tendência à valorização da capacidade humana de alcançar um estado semelhante ao divino – sentidos das imagens do fogo roubado e da fruta comida -, com a diferença de que se retira seu caráter de pecado e revolta:

Esses sons me fazem lembrar daquele trecho de Beethoven: o Oceano consolando a Prometeu, o ato convém à potência, o dr. Faustus bebendo vinho com os estudantes bêbados na taverna de Auerbach, vinho que saía de uma torneira no canto da mesa, num sortilégio de Mefistófeles... Os espíritos de Beethoven, Goethe, Eurípedes e Aristóteles caminham aqui por entre as pessoas, sinto-os. Que quereis vós, ó imortais superiores? Eu sou um simples estudante pretendendo ser mestre (1995: 143).

Nesse cenário, Prometeu é consolado, uma imagem alegre de Faustus é recuperada, os

nomes de Beethoven e outros são preservados na memória como exemplos de que o ser humano é capaz de também ser sublime, de alcançar o conhecimento e ser como os deuses, sem que isso seja uma ameaça às divindades. Por isso são colocados como imortais, talvez não ainda pela crença na imortalidade da alma, mas pelo fato de que a lembrança de seus feitos é mantida ao longo do tempo. Num nível mais amplo desse processo de recordação, a imagem dos imortais superiores está associada a uma ideia de anterioridade e autoridade, que se alterna entre o humano e o divino e se concretiza na figura do pai, desdobrada entre as figuras de deus, como pai superior, e do pai humano. É possível dizer, enfim, que as lembranças mais íntimas e esquecidas de Celidônio estão associadas à sua relação com o pai e com o amor proibido por uma mulher. O que leva a entender a memória do passado, no âmbito da aporia da presença do ausente, como tendo uma contraparte dupla: o esquecimento como perda e como ocultação. A perda seria a impossibilidade total da presença do ausente, mas como ocultação o ausente se faz sentir ou se insinua nos atos presentes do ser, mais ainda se esse ausente refere-se a uma questão problemática ou mesmo traumática, que se quer esquecer.

Ricoeur, como se viu, parte de uma ideia de memória como memória do passado, como relação com um objeto que está separado do sujeito que lembra por um intervalo de tempo. Subjacente a essa ideia está outra também difícil de tratar e que se articula visceralmente com ela: a ideia de tempo como passagem. Estabelecer a memória como memória do passado implica aceitar de antemão que o tempo passa e essa parece ser uma ideia natural e inabalável. Não é o que pensa, no entanto, Norbert Elias. Em seu ensaio *Sobre o tempo*, ele coloca justamente em questão a noção de tempo como passagem, tentando mostrar como a grandeza marcada por relógios e calendários remete, não a um fenômeno natural, mas a uma síntese desenvolvida ao longo das gerações, que ganhou estabilidade e eficiência como princípio organizador das sociedades urbanizadas. Elias sugere que a sociedade humana, em relação à natureza, desenvolveu-se como um enclave, um sistema que aparentemente tem uma forma de organização que independe dos movimentos naturais. Quanto mais os enclaves se expandem, mais eles se tornam “dependentes, para medir o tempo, de dispositivos artificiais” (ELIAS, 1998: 36), porque estes são mais eficientes em relação à forma de vida desenvolvida no interior do enclave:

Em nossas sociedades altamente industrializadas e urbanizadas, as relações entre a alternância das estações e as divisões do calendário são cada vez mais indiretas e soltas; com muita frequência, como na relação entre os meses e as lunações, elas chegaram até, mais ou menos, a desaparecer. Em larga medida, os homens vivem dentro de um mundo de símbolos que eles mesmos criaram. A relativa autonomia dos enclaves sociais aumentou

consideravelmente, sem nunca se tornar absoluta (ELIAS, 1998: 36).

Os dispositivos artificiais de medição, mais eficientes para regular a vida no interior do enclave que é a sociedade urbanizada, dão a falsa impressão de que há um fenômeno natural que eles representam: o tempo que passa. Na verdade, o que ocorre é que essa sensação é dada pela própria forma de medição, síntese aprendida historicamente, e sua relação com as atividades a que remetem: prazos a cumprir, contas a pagar, lucros a obter, produtividade a alcançar e a convicção cruel de que a sobrevivência do ser humano no mundo (no qual a natureza está à parte da vida social) depende da realização dessas atividades, que por sua vez dependem de aproveitar melhor o tempo que passa. O próprio lucro está baseado no tempo de trabalho que se passa sem receber. Tentar parar em meio a todo esse movimento dará sempre a sensação de perda: de tempo, de dinheiro, de vida. Uma recusa a viver sob a influência dessas atividades pode implicar sérias questões de sobrevivência para o indivíduo. Elias afirma que, “na prática das sociedades humanas, [o tempo] reduz-se a um mecanismo de regulação cuja força coercitiva percebemos quando chegamos atrasados a um encontro importante” (1998: 39). Na sequência, conclui que:

O que chamamos "tempo" nada mais é do que o elemento comum a essa diversidade de processos específicos que os homens procuram marcar com a ajuda de relógios ou calendários. Mas, como a noção de "tempo" pode servir para determinar, de acordo com o antes e o depois, processos muito variados, os homens têm facilmente a impressão de que o "tempo" existe independentemente de qualquer sequência de referência socialmente padronizada, ou de qualquer relação com processos específicos (ELIAS, 1998: 84).

Há, pois, certo esquecimento do vínculo entre os movimentos social e natural, suscitado pela eficiência dos dispositivos de medição, que tornam o tempo uma grandeza absoluta e irrevogável – seja como um fenômeno metafísico ou como um dado biológico –, propriedade da natureza da qual a sociedade humana aparentemente não faz parte. Outra afirmação importante de Elias é a de que esse esquecimento, essa ilusão de distanciamento, dá-se também pelo fato de que os homens, aprendendo a tomar distância da natureza para observá-la, não aprenderam a tomar distância de si mesmos. Elias sugere a familiarização com outras formas de experiência do tempo e espaço que ainda não alcançaram o mesmo nível de síntese das sociedades urbanizadas, como exercício feito “a fim de compreendermos a nós mesmos” (1998: 139). Um de seus apontamentos nesse sentido é o seguinte:

A interrogação egocêntrica, "Quais são a significação e a utilidade disso tudo para mim, ou para nós?", foi destronada e subordinada a interrogações mais impessoais e distantes, como: "Que tipo de relações existem entre esses

acontecimentos?", ou "Que significam eles em si, independentemente de mim ou de nós?" (ELIAS, 1998: 137).

O tipo de questionamento voltado à natureza reforça a sensação de distanciamento. Os fenômenos são estudados por si mesmos, em sua própria lógica, independentemente de outros fenômenos e, principalmente, independentemente do enclave humano. Essa mudança na forma de questionar os fenômenos, segundo Elias, aumentou o grau de certeza própria e a capacidade de controlar os acontecimentos no âmbito dos experimentos. Assim, separado, o homem pôde relacionar-se com a natureza como objeto de forma mais contundente sem, no entanto, questionar sua própria relação com ela, uma vez que essa questão consiste num objeto de reflexão das ciências humanas, que estão circunscritas às questões sociais restritas ao enclave espaço-temporal em que funcionam. Olhando para si mesmo apenas no interior do enclave, dentro de seus próprios símbolos, o ser humano não estabelece o distanciamento necessário para observar a si mesmo em sua relação com seus próprios símbolos. Elias não desenvolve muito essa observação no ensaio, mas sugere que se devem pensar nas implicações e conseqüências desse distanciamento em relação à natureza. Faz também a ressalva de que "se é mais fácil, para os homens das sociedades posteriores, apreender o mundo com conceitos decorrentes de um alto nível de síntese, não é por eles serem mais inteligentes ou "melhores", de algum modo, mas simplesmente por terem chegado mais tarde" (ELIAS, 1998: 139). Elias certamente considera uma tendência de se pensar, em uma sociedade complexa, que se vive num estágio avançado e melhor da experiência humana no mundo, opinião geralmente ligada ao conforto e ao desenvolvimento tecnológico alcançados. Essa opinião, no entanto, tende também a velar a desigualdade social e métodos pouco saudáveis de vida, em nome do desenvolvimento. A sensação de distanciamento, no entanto, nubla o olhar à atuação constante da natureza e sua influência na vida humana, mesmo no espaço urbano.

Não se trata, no entanto, de lamentar romanticamente a perda desse contato com a natureza, mas sim de entender em que medida esse esquecimento constitutivo da relação com ela, esquecimento que se expande para outras esferas dentro do próprio enclave social, influencia a vida humana. A própria noção romântica de perda de um estado de inocência já implica, em si, uma ideia de tempo que passa e não retorna. Essa sensação de perda não se dá, no entanto, isoladamente. Ela está geralmente acompanhada, por um lado, de culpa, ressentimento e arrependimento, e, por outro, de ansiedade. Ela comporta os erros cometidos para os quais não há reparo suficiente, os desejos não realizados e as ofensas. Em relação ao

passado, comporta também o desejo de salvação, de remissão e redenção. Em relação ao futuro, a vontade de aproveitar o tempo que passa a qualquer custo, uma vez que, fora da breve vida que se tem, tudo tende ao apagamento:

Tempo que passando já é passado. Olhos que se fecharam há demasiado tempo, sons que parece que tornam de trás de anos e anos perdidos na boca voraz do redemoinho do Tempo. Ontem, hoje, amanhã: que é isso? Apenas o imemorial... O esquecimento... O esquecimento que apaga todos os rastros. Tudo se desvanece dentro de nós, como uma casa subitamente em sombras boiando na noite imensa (DICKE, 1995: 37).

O imemorial é o que não se guarda, o que apaga todos os rastros. Ainda que se desenvolvam suportes suficientes para gravar todos os atos particulares e constituir, assim, uma memória total, ainda assim ela estará sujeita às interpelações presentes e futuras e, para o indivíduo, ela seria demasiada e revelaria definitivamente sua incapacidade para apreender tudo. Mesmo assim, ou por isso mesmo, a reação a essa condição é a tentativa de perpetuação. O medo da perda e do esquecimento move a febre do registro, que se converte na ânsia de acumular informações que, ao longo da passagem do tempo, constituirão uma narrativa identitária, um conjunto de sentidos que dão sensação de estabilidade frente à fluidez do movimento da existência:

tua alma está em sono de levitação, viva, mas úmida, e algo te afoga, uma angústia: a de saber que a vida se passa e passa, o Tempo se escoam inexoravelmente, como se escoam as borras marrons das sombras desta noite sem fim (1995: 144).

É frequente no romance a referência à pressa dos carros que passam atropelando cães e gatos no asfalto. Essa é a evidência mais aparente de toda reflexão feita por Celidônio, enquanto está sentado no bar, e principalmente pelo Catrumano. A pressa representa a forma generalizada com que se age em uma sociedade em que predomina a experiência do tempo como passagem. A impressão é a de que não se pode parar, de que a parada é sentida como perda. A morte é a “indesejada” (1995: 234), porque significa o fim e, conseqüentemente, o esquecimento. Por isso, também, parece não haver pausa possível para se pensar em algo fora do ritmo impresso pela própria lógica interna das atividades correspondentes a essa forma de tempo:

- O presente é assim: quando você quer vê-lo ele já passou. E a vida é assim: quando você quer vivê-la você já está morto...
- Não se sabe morrer: morre-se em estado de ignorância quando na verdade devia-se morrer em estado de graça e plenitude (1995: 170).

O momento da morte pode ser o momento em que o indivíduo finalmente pensa de modo a escapar desse ritmo ininterrupto, uma vez que já não há perspectiva de futuro e

finalmente se pode parar. É nesse momento que, muitas vezes, descobre-se que a vida poderia ser vivida de outra forma e que muito tempo se perdeu, embora já não haja mais tempo de se viver de forma diferente, o que pode levar novamente ao arrependimento. A morte, nesse sentido, pode revelar a oposição de tudo o que a vida representava: ansiedade de prazer, acúmulo de riqueza ou fama, toda uma existência de tarefas cumpridas, metas alcançadas ou façanhas realizadas; aspectos que foram movidos por uma série de causas ambivalentes: desejo de tirar o máximo de proveito da brevidade da vida, incerteza sobre a pós-morte, desejo de ter a memória perpetuada para além da morte, esperança de redenção e de pagamento justo pela atuação na vida etc. A morte também marca, finalmente, a presença esquecida da natureza, mostrando ao homem sua limitação e seu caráter perecível. Certamente, há também os que morrem sem que a vida e o tempo lhes tenham pesado, ou que morrem mais velhos e tiveram tempo de transformar seu modo de vida. Aqui se fala, no entanto, dos que morrem com mais incertezas do que certezas. É o caso de Saul quando morre a primeira vez no romance.

A incerteza, tanto de Saul quanto de Celidônio, é reforçada pela forma com que suas memórias são apresentadas e pela obscuridade característica, que dos olhos passa ao pensamento. No caso de Celidônio, as misturas e dúvidas que lhe ocorrem são sobre a história de Abbas e sobre o tempo decorrido desde o casamento. Há um lapso temporal ligado ao um lapso de memória, em que ele perde a noção de passagem do tempo e não tem certeza de quem está lhe contando a história. Sua reação a ambos os fatos é, novamente, a de sensação de perda, diretamente vinculada à ideia de memória como acúmulo:

a gente se lembra de tanta coisa, mas à medida que o tempo passa o esquecimento também vem se amontoando, se acumulando, formando montanhas. O pai da noiva existiu mesmo ou foi criação da tua ilusão fatigada? O rei Saul cavalga realmente no seu cavalo com seu escudeiro? Em direção de onde? Aqui é Endor? Carregar bigornas é mais leve do que pensar filosofias (1995: 103).

O contraponto entre acúmulo de memória e acúmulo de esquecimento circunscreve-se, como se viu, no âmbito da experiência do tempo como passagem. Ocorre que, na Noite da Predestinação, por diversas circunstâncias – como a bebida em excesso combinada com psicotrópicos, sua demissão da universidade, o casamento que remete à Leonora, a história de Abbas – age sobre Celidônio de forma a situá-lo nos limites dessa experiência de tempo, “nos limites da cidade” (1995: 35), o que faz com que seu grau de incerteza sobre tudo aumente ainda mais. Somam-se a isso sua condição de filósofo, seu extenso conhecimento de textos religiosos e tradições místicas e ocultistas e suas ascendências alemã e indígena. Celidônio

vive uma situação limítrofe em diversos sentidos e isso se reflete na mistura de lembranças e associações que vai desfiando ao longo do romance, sejam elas de sua própria vida, de leituras feitas ou da história de Abbas, como a pergunta que confunde Endor com o bar no Coxipó-da-Ponte.

Saul também está sob condições especiais: os filhos o trancaram num quarto com uma imensa biblioteca e, conforme vai lendo livros, como se viu, vai imaginando situações e se aproximando empaticamente das histórias e personagens com os quais toma contato. Ele também experimenta a mesma longa noite de domingo, sendo tomado da mesa ansiedade em relação à chegada do dia:

que horas serão, será já de madrugada, que faz tanto silêncio?, mas que madrugada tão comprida, meu Deus, nunca nos dias da minha vida, vi uma madrugada assim, mas por que essa preocupação pelo vão Tempo que passa e apenas passa, **se ele passa para sempre e não há necessidade nenhuma de saber as horas, para que saber as horas se não vais sair desta prisão a domicílio, aqui neste quarto das armas?** (1995: 208, grifo nosso)

Para Saul, até antes de sair do quarto, o fato de estar preso e, portanto, não participar do movimento comum da sociedade, também o faz pensar no tempo que passa, ainda que sua reação seja apenas revolta. A demora na passagem do tempo, a noite que não passa, incomoda e preocupa. Na tentativa de se localizar no tempo, Saul constrói uma sentença ambígua, em que presente e passado se condensam, dando já de início a tônica de indiferenciação predominante para a memória e o tempo: “Hoje, se não me engano, era um domingo” (1995: 30). Dicke continua com o mesmo procedimento quando, logo depois do primeiro trecho da linha sem marcas, inicia a linha entre aspas, em que dom Saul fala da fazenda e de sua árvore genealógica. No entanto, ao mencionar os nomes dos filhos, que também repetem os nomes bíblicos dos filhos do rei Saul, aquele passa a ter recordações que remetem ao rei Saul. A confusão se marca pelo nome na sentença “diziam que dom Saul era profeta. Da tribo de Benjamin” (1995: 45). A partir daí, Saul passa a falar do episódio da proibição feita a Jônatas, seu filho, durante uma batalha contra os filisteus, memória do rei Saul. Logo em seguida, volta a falar da fazenda, descrevendo cenários e, ao falar dos bois, fala de uma visão de um menino montado num cavalo negro:

O cavalo negro era um cavalo árabe, dos meus rebanhos e dos meus haras... o menino se equilibra, reto contra o céu, no fundo os raios que iluminam em xilografias à tarde, e o cavalo oblíquo, e me acenderam lembranças de antigas guerras, em tropel, quando eu era um homem novo e pelejava pelos filhos do Senhor (DICKE, 1995: 46).

Enquanto o texto continua indicando dom Saul como o personagem que fala nesse

momento, as lembranças de antigas guerras novamente remetem ao rei bíblico. De forma inversa, a próxima linha entre aspas inicia-se com elementos que remetem ao rei Saul, mas dizendo que o dia também é domingo e, longo em seguida, faz menção a Merlin e a outras memórias que são de dom Saul. Dessa forma, as memórias de tempos distintos vão-se alternando e, nessa alternância, entram referências a leituras de diversas fontes. O ponto crítico para essa sequência é a batalha em Endor, pouco antes da qual o rei Saul, ao chegar ao acampamento de seus aliados, enquanto vê as tendas e espera seu escudeiro, chega à lembrança de Jabel – descendente de Caim –, pai dos que habitam sob tendas. Iniciando pelos próprios atos de crueldade cometidos, atormentado pelas sombras de suas vítimas, desfia uma série de memórias de lugares, leituras, predições dos ciganos no solar, aproximando deuses de várias culturas para concluir uma frase extensa de duas páginas: “Govinda e Brahma e Gopala e Elohim e Tupah e Allah...” (1995: 101); seguida de uma série de referências a escrituras:

o Talmud e o Midrasch, o Torah, o Zohar e o Qaballah, os livros de Hassidim, o livro de Enoch, de Tomás e de Zózimo, de Plotino, de Ploclo, de Platão, de Pitágoras e de Empédocles, o Pomandres, o Hermes Trismegistos, e os papiros e os palimpsestos que o tempo não consome por mais que sobre eles sobre o sopro do esquecimento e o pó dos séculos sobre eles pousem (1995: 102).

O acúmulo de referências de leitura pesa sobre Saul e parece simbolizar uma busca sem fim à qual nenhum livro responderia definitivamente. É através das memórias que eles evocam, no entanto, que Saul, mesmo tendo recusado a escrita diante de Davi, alcança sua libertação, simbolizada pela segunda saída do quarto em direção ao bar Portal do Céu. A batalha de Endor é caracterizada como uma batalha de mortos contra mortos, “batalha de sombras” em que só ele restara, “a sombra do rei Saul” (1995: 186). É o momento da morte, em que “sua vida se lhe desenrola ante seus olhos rapidamente” (1995: 188). Antes do suicídio, no entanto, ainda trava um diálogo com seu escudeiro:

- A batalha de Kurushetra o que foi? Por acaso foi esta, Abner?
 - Não, a batalha de Kurushetra foi vencida por Krishna, o deus do Oriente mais longínquo, onde nasce a luz, de onde vem o sol, meu rei.
 - Ah sim, agora me lembro: estou misturando esplendores de religiões em meu cérebro cansado... (DICKE, 1995: 187).

Aqui, condensam-se as mesmas imagens: Saul não é o vencedor, não alcançou a luz, como Arjuna, que apenas se deixou guiar por Krishna na batalha, como Davi se deixou por Javé. A morte é o fim de uma existência de entrega a ímpetus violentos e egocêntricos que deixaram um rastro de dor e maldade. A mistura de religiões implica, certamente, a mistura entre as leituras e ele se aproxima do fim com a única certeza de que sai da vida confuso,

“misturando realidades no tempo que se expande e se contrai” (1995: 189). Mas é então que atravessa a morte e desperta novamente no quarto, debruçado sobre a bíblia nas páginas que narram a história do rei Saul. Tendo experimentado psicicamente a morte de forma tão intensa, Saul passa a outro momento. Lembrando uma leitura da Torá feita por Maimonides, pensa que “o que não falta neste mundo, nesta vida, são os caminhos” (1995: 203), referindo-se certamente aos caminhos para se chegar à sabedoria. Apesar de todo o conteúdo da linha entre aspas anterior à batalha ficar sob suspeita de ter sido imaginação, ou sonho suscitado pela leitura excessiva, este não deixa de ser parte de seu caminho, ainda que pareça mais árduo e cheio de incertezas. Num diálogo posterior com Celidônio, ambos destacam a busca pela sabedoria:

É que procuro a palavra sagrada há vinte séculos e atravessei o Todo para vir-me encontrar com você, aqui, agora.
 ...também venho procurando, dom Saul. Por pinguelas, porteiras, portões, mesas de bar, cervejas, viagens de jipe... ouvindo com meus ouvidos clariaudiente os ultra-sons secretos ocultos no olho da Música, nas nascentes e cacimbas limpas de toda podridão da Civilização... (1995: 255).

Note-se que Celidônio, apesar de também ser alguém que lê excessivamente, enfatiza a associação entre a música e o sagrado, da mesma forma que Saul. A relação entre escrita e som pode ser entendida em associação com o problema da indiferenciação referencial no romance. Sobre a escrita, como elemento relacionado à visão, parece incidir a mesma dificuldade e obscuridade predominantes no que se refere aos olhos e à luz. As recorrências de imagens, sentidos e lembranças deixam sempre a impressão de *déjà-vu*, de algo que parece ser o mesmo, mas que não se tem certeza de que é o mesmo, provocando a constante impressão de mistura e confusão.

Lembrando as reflexões de Bakhtin, é possível pensar que a visão tem como aspecto constituinte o distanciamento, necessário para se obter um acabamento estético. Há possibilidade de vivenciar o autor, mas fazer isso implica ocupar sua posição, conseguir encarnar seu ponto de vista, o que não é um processo fácil e garantido. Saul tenta obter uma visão acabada de sua própria vida, enquanto Celidônio procura ter uma visão acabada da história de Saul e, conseqüentemente, de sua própria vida. Além disso, ambos não deixam de tentar entender a vida de forma geral, a existência em si, cujo lugar de autor seria o lugar único de deus. Por outro lado, para Bakhtin, é impossível que o eu tenha uma visão acabada e distanciada de si mesmo, pois em relação a si mesmo o eu só pode viver eticamente. Mesmo que seja possível intuir-se a si mesmo como um outro, este será sempre um exercício intuitivo, o exercício de estar “fora do tempo”, essa “escapatória intuitivamente vivenciada” pelo sujeito

(BAKHTIN, 2006: 100). Para Bakhtin, mesmo diante do espelho não temos uma visão acabada de nosso aspecto físico, por que “estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação — um material que não é, para ser exato, sequer um material” (1997: 52). Seria necessário um duplo de si mesmo para que tal ato pudesse ser concretizado. Sendo assim, considerando que Saul e Celidônio também estão olhando para suas próprias vidas buscando uma visão de si mesmos, eles esbarram nessa mesma dificuldade constitutiva. É na relação distanciada entre Celidônio, autor, e Saul, personagem, no entanto, que o primeiro possui enfim a possibilidade de uma visão mais abrangente, alcançada numa transição entre uma relação empática e especular com Saul, em quem Celidônio vê muito de si mesmo, e uma relação distanciada, em que, libertando-se de sua identificação com Saul, ele consegue se transformar.

O som e a voz, por sua vez, não dependem da luz para se realizarem de forma plena e, ainda segundo Bakhtin, permitem a polifonia e o plurilinguismo. Tratando do romance, Bakhtin afirma que “a pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso” (1988: 105). A harmonia pode ser alcançada pela concorrência de diversos sons produzidos ao mesmo tempo, em que cada um mantém sua particularidade, mas juntos oferecem uma outra intenção e um outro efeito. Um coro pode fazer diluírem-se as vozes particulares num uníssono, que é tanto mais belo quanto mais se pareça com uma só voz. A voz de Abbas pode conter, assim, a voz do pai e a voz do Pai, sem que essa indiferenciação cause estranhamento, confusão e incerteza. O fato de Celidônio e Saul não serem músicos também dificulta sua relação com essa propriedade da música e do som, apesar de se sentirem inebriados por ela e sempre atribuírem a ela um caráter sagrado.

Não por acaso, uma das imagens mais belas do romance é a do berrante: “o berrante é uma orquestra e é apenas um” (1995: 220). O berrante não chama atenção apenas por seu caráter sonoro. Ele é também um elemento que, no romance, interliga personagens distintos. Saul e Celidônio possuem berrantes com signos de Salomão e Davi e Manuel dos Velhos é fabricante de berrantes. Saul toca um berrante quando tem recordações de sua infância, e lhe responde um boi chamado Saudade, “que eu mais quero e que mais me reconhece de que come da minha mão” (1995: 28). João Ferragem lembra-se do som do berrante e, falando consigo mesmo, diz: “na noite ouves esse sopro sutil que traz um som puro de berrante, com a cabeça encostada no travesseiro macio da infância...” (1995: 124). As lembranças de infância remetem, novamente, a Celidônio e sua relação com o pai. A referência à infância não implica, no entanto, apenas uma lamentação romântica pelo estado de pureza perdido para sempre no passado, senão que também representa uma possibilidade de retorno a uma relação mais

pacífica e harmoniosa com o pai, um recomeço em que há esperança de uma vida sem ressentimentos, culpa e arrependimento, porque a memória do pai está transformada. Saul se vê como um menino deitando a cabeça no joelho do pai (1995: 46).

O som, em oposição à escrita, tem, por fim, um aspecto de imaterialidade. Enquanto a escrita se mostra aos olhos como objeto material, a música parece falar diretamente à alma, por mais que o som precise de um meio material para se propagar, dando a impressão de existência de algo que não é simplesmente corporal e físico. O ritual da noite da predestinação é conduzido pela música dos violeiros e de João Ferragem. Os sons dos ferros do ferreiro João Valadar soam como música: “os ferros sabem cantar e entrar dentro da alma da gente” (1995: 91). A voz de Anelinho Abbas embala Celidônio numa história sem fim.

3.2 É preciso morrer para viver

Uma pausa se faz necessária, neste momento, para uma descrição do ritual da Noite da Predestinação. Conforme as ações no romance vão avançando, o ritual ganha destaque, assim como as ideias de tempo e memória que se associam a ele e aos personagens que nele predominam. Quando a linha sem marcas inicia, os violeiros e os donos do bar já se encontram no local. Na sequência chegam João Ferragem, João Valadar, Rosaura, o Príncipe, o Catrumano, João Bergantim, Anelinho Abbas, Saul (com o negrinho Apolo Frágua Boqueirão) e Maria da Fé (a mulher de João Valadar).¹⁸ Há outros participantes que chegam diretamente à casa do ferreiro: o Cavaleiro da Noite, um cão negro, um porco branco, o jovem cigano, o cigano Ancião dos Dias, a jovem cigana e o Anjo. Alguns pontos ligam os personagens do bar entre si, porém não todos ao mesmo tempo. O único aspecto que quase todas têm em comum é, a exceção de um príncipe, o fato de serem de classes desprivilegiadas: violeiros cegos, um rabequeiro, um ferreiro, uma prostituta, um louco, um andarilho, um professor desempregado. Em determinado ponto, depois de Rosaura chegar ao bar, aparece o personagem que é chamado como Cavaleiro da Noite. Sua chegada muda o estado de espírito dos presentes. Neste momento, vários personagens ainda não chegaram. A figura do Cavaleiro está relacionada com os pobres, dentre os quais certamente podem se incluir os presentes no bar:

O Justiceiro... era o fantasma das vinganças contra as injustiças, o defensor dos pobres, que fizera a sua aparição, aquele que vela pela miséria mesmo nos sonhos mais recônditos e obscuros... Os deserdados, os viúvos, os órfãos,

¹⁸ A sequência é a seguinte: João Ferragem (p.34), João Valadar (p.48), Rosaura (p.64), o Príncipe (p.125), Catrumano (p.126), João Bergantim (p.129), Abbas (p.170), Saul (p.194), Maria da Fé (p.202).

os filhos sem pai e sem mãe, os que choram e perdem tinham nele sua parcela de memória preservada (1995: 89).

A chegada do Cavaleiro ao bar é o primeiro sinal de que, naquela noite, certa inversão ocorrerá, em que os pobres passarão a ter um lugar privilegiado no curso das coisas. Quando quase todas as personagens já se encontram no bar, à exceção de Abbas e Saul, chega um cão negro, cuja presença anuncia a chegada de alguém importante, segundo os cegos violeiros. Interessante ver a recorrência da palavra, que aparece para Celidônio logo no início, mencionado como “cão enxotado da universidade”, ou para João Bergantim, que chega “esgueirando-se como um cão corrido”, e mesmo para Saul que, ao chegar, fareja Celidônio “como um cão fareja um estranho visitante”. O cão se transforma num porco branco que sorri para Rosaura. João Valadar, o ferreiro, anuncia a chegada de ciganos em sua casa. Após a chegada de Anelinho Abbas, todos seguem à casa do ferreiro. O interior da casa é uma “gruta que se fende na rocha viva, porque dali para cima é uma encosta que ninguém reparou” (1995: 174), onde predominam imagens de João Valadar trabalhando com malhos e bigornas que ressoam como música. Eles passam pelo quarto onde dorme o jovem cigano e veem o Ancião dos Dias, Bacus Dyonisios. Chegam ao terreiro e começam a sentir como se o tempo estivesse voltando para “percorrer novamente o mesmo caminho percorrido, só que em posição diferente” (1995: 179). Na linha entre aspas que intercepta esse momento, Saul recorda de uma visita de ciganos em sua casa. Este é o momento anterior ao qual ele sai do quarto vestido de pijamas em direção ao bar, acompanhado pelo negrinho Apolo Frágua. O cão se metamorfoseia em um rapaz nu e, depois, em Maria da Fé, tendo relações com Rosaura e João Bergantim, respectivamente. De Maria da Fé ele se transforma numa jovem e torna novamente à figura do cão, “com sexo de homem” (1995: 215). O Catrumano sai em direção à cidade para visitar o pai do doutor, numa referência clara a Celidônio. Retornando para o bar, encontra o Anjo que lhe entrega o jornal do dia. Catrumano reconhece no Anjo o jovem cigano. Quando volta ao bar, a noite era a mesma de quando saiu. Entrega o jornal a João Bergantim, que lê as notícias, confirmando as previsões dos cegos. O ferreiro anuncia que todos vão beber da água da criação, trazida por Saul. Em seguida, todos entram num grande espelho que leva até o centro da Terra e há um salto de 28 anos no tempo, entre 1983 e 2011. Ao retornarem, inicia-se o banquete. Voltam ao bar e Celidônio, guiado por Apolo, dirige o jipe pela cidade, que agora apresenta cenários de um mundo sem injustiças, em que animais pastam livremente. Pareciam “jovens de 16 anos. Renasciam-se de si mesmos. Sentiam-se livres, leves, etéreos seres sutis, astrais...” (1995: 280). O sol de repente aparece e eles voltam ao bar. João Bergantim e Celidônio vão, um após outro, até a casa do ferreiro e não encontram

nada no lugar.

Os eventos no bar e na casa do ferreiro, assim como são vivenciados por personagens relegados à marginalidade no contexto social, trazem à tona dois aspectos que também foram desprestigiados na história no Ocidente, mas que permanecem presentes de diversas formas, ainda que sob o estigma da superstição: a adivinhação e a reencarnação. No romance, ambas estão conjugadas para sugerir outra experiência de tempo, que serve como contraponto à ideia de tempo vivenciado como passagem, e outra forma de memória. O episódio de Saul na caverna da necromante é emblemático em relação a isso. Nele aliam-se a adivinhação e a invocação de espíritos. O Rei Saul havia proibido as adivinhações, com castigo de morte, mas no desespero provocado pela iminência da perda do reino para Davi, no caminho para a batalha de Endor, solicita ao escudeiro que o leve a uma necromante, para que pudesse consultar o espírito de Samuel sobre seu futuro. Ainda durante a batalha de Endor, Saul se lembra da profecia feita pelos ciganos no solar sobre sua participação na Noite da Predestinação, ele que também era profeta. Tudo se passa como se a afluência da adivinhação fosse irresistível e irrevogável. É Saul quem diz, ainda na caverna da necromante: “bani os adivinhos do reino, mas quem banirá as adivinhações?” (1995: 140).

A adivinhação é representada no romance principalmente pelas figuras dos violeiros cegos, cuja música e as predições conduzem desde o início os acontecimentos no bar. A cegueira completa contrasta com a dificuldade de visão destacada em outros personagens: enquanto os que “enxergam” têm dificuldade de ver e obter uma visão mais abrangente sobre os fatos, os cegos podem prever o futuro. A cegueira também se opõe à visão no que diz respeito à modalidade de comunicação: na visão a atenção se volta para a escrita enquanto na cegueira ela se volta para o som. Nas palavras de Manuel das Velhas, ao contar a história de como ficou cego, é possível entrever esse contraste:

e aí eu vim muito cedo para o mundo destes homens do outro lado e estudei numa escola deles, aprendi a ler e a escrever. Quando súbito me aconteceu. A visão. Perdi uma visão, de fora, mas ganhei outra, de dentro (1995: 50).

Ele ainda aprende a ler e escrever, mas logo fica cego, ganhando “outra visão”. Essa nova visão, por sua vez, só se dá a conhecer a outros pela palavra oral e, no caso dos cegos violeiros, pelo canto. A imagem associada de cegos adivinhos com a música já é bem conhecida para quem está habituado a lidar com o tema na literatura ocidental. A cegueira parece representar um desligamento em relação às influências da experiência sensível

imediate, como se o cego, por sua condição, tivesse uma predisposição natural para acessar conhecimentos que estariam além do mundo aparente:

o artista, como o adivinho, é cego, Homero e Tirésias, significando por esta deficiência que seu discurso diz a eterna invisibilidade do verdadeiro, abre um conhecimento diferente, ao mesmo tempo mais profundo e menos diverso, essencial, desalienado das restrições concretas (ZUMTHOR, 1997: 18).

Para o cego, a escuridão ou uma noite interminável não constituem obstáculo, pois ele vive como que numa eterna noite. Correspondente a um conhecimento desalienado das restrições concretas, da realidade aparente percebida pela visão, há ainda a desalienação em relação ao tempo presente, ao tempo do agora, que é também o tempo da observação sensível. Nessa perspectiva, a reflexão é conduzida ao tema da memória, tanto do passado quanto do futuro, percebidos como tempos que mantêm um intervalo em relação ao tempo presente, que os diferencia dele. Pierre Vernant, ao falar da memória na Grécia antiga, também trata dessa associação entre adivinhação e poesia oral nas confrarias de aedos, cantores e músicos, no que diz respeito ao tempo:

Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de "vidência", privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles veem o invisível. O deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano. Essa dupla visão age em particular sobre as partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais: o que aconteceu outrora, o que ainda não é (VERNANT, 1990: 137).

Vernant, tratando de *Mnemosyne*, destaca uma diferença entre aedos e adivinhos quanto à orientação de suas atividades. Enquanto o adivinho responde quase sempre “às preocupações referentes ao futuro, a atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado” (1990: 138). A menção ao passado remete à cosmologia e aos mitos de criação, em oposição à escatologia. Em cada situação, a memória tem implicações distintas. Em relação ao passado, seu objetivo não é reconstruir o tempo ou fazer presente o que está ausente. Ela realiza uma evocação de mortos, “o apelo entre os vivos e a vinda à luz do dia, por um breve momento, de um defunto que volta do mundo infernal” (1990: 143). Para Vernant, isso implica uma anulação do intervalo temporal, mais do que uma busca do objeto da lembrança no passado. Em Hesíodo, Vernant aponta ainda o esquecimento do tempo presente como contrapartida do trabalho de *Mnemosyne* em fazer esquecer os males. Os cegos, no romance, também cumprem essa função de referência ao passado, ainda que em grau

menor que o de suas previsões do futuro. Manuel das Velhas, ao falar de sua vida de andarilho que vive da doação, fruto da boa vontade de outros pobres, fala de “homens com seus repertórios antigos, que eu fui recolhendo sob os galpões e as varandas de fazenda em fazenda...” (1995: 53), o que o aproxima dos aedos gregos.

Em relação ao futuro, a memória passa a figurar como centro de uma doutrina da reencarnação em que o adivinho fornece, não o segredo das origens, mas “um meio de atingir o fim do tempo” (VERNANT, 1990: 146), no sentido de escapar do tempo caracterizado como tempo humano de dores e provações. Isso porque a sucessão indefinida de ciclos é vista também como fugaz e o “esquecimento está intimamente ligado ao tempo humano, esse tempo da condição mortal cujo fluxo "que jamais se detém" é sinônimo "de inexorável necessidade" (VERNANT, 1990: 155). É possível ver aí um encaixe da noção de tempo como passagem no interior desses ciclos de reencarnações. Na perspectiva dos ciclos de encarnações, o tempo como passagem seria uma noção de tempo baseada no esquecimento do ciclo e na consequente crença de que a vida humana se resume a apenas uma encarnação. A ideia aqui, no entanto, não é a comparação visando a um juízo de valor, mas é tentar entender como as diferentes percepções de tempo revelam formas de experiência do homem com o mundo e suas consequências para o mundo e para o homem. É possível também, flagrar certos aspectos comuns entre essas perspectivas de tempo que aparentemente se contrapõem.

Tal tarefa pode ser facilitada se associada a uma reflexão sobre o som e a música, porque a música é uma arte essencialmente temporal, no sentido de que sua dinâmica e efeito se apoiam em diferenças de intervalos de tempo. A ideia de reencarnação implica uma perspectiva circular na percepção do tempo que também pode ser vista nos fundamentos musicais. O pulso é o elemento fundamental da rítmica. Ele consiste num movimento contínuo e regular e pode ser dado por qualquer elemento que permita a percepção desse movimento: o coração, o relógio. Em outra medida, repetições em intervalos maiores também podem ser entendidos como geradores de pulso, como o movimento do sol e de outros astros. O pulso não tem peso valorativo, ele é um indício de movimento ininterrupto que parece caracterizar a natureza. Ele é uma repetição. Sobre ele se realizam as variações rítmicas, que se dão pela execução de notas e pausas em intervalos que podem ou não coincidir com o pulso. Ainda que não coincidam com ele, a velocidade de execução e as próprias divisões dos intervalos necessariamente se adequam ao pulso e são definidas por ele. As variações sugerem uma diferença de acento, entre execuções fortes e fracas sobre o pulso. Quando esse movimento, combinado com a recorrência de certas notas, também se repete de forma mais ou

menos regular, há a sugestão do ritmo, como o samba e o repente. O pulso, por fim, é movimento que serve de referência para que um grupo consiga executar variações de forma sincronizada.

A afirmação sobre a passagem do tempo no romance refere-se, pelo menos, a dois sentidos mais predominantes: o tempo como passagem e o movimento contínuo da existência como pulso. Note-se que o relógio, apesar de poder funcionar como pulso na medida em que fornece uma repetição sonora e visual em intervalos regulares, só funciona como contador do tempo a partir da inscrição dos números (ou outro sinal que os substitua) sob o movimento do ponteiro. Não é o pulso em si que transmite a sensação de passagem do tempo, mas a visão dos ponteiros se movimentando de número a número. Sob outra perspectiva, no entanto, pode-se dizer que o relógio também tem um aspecto cíclico, na medida em que ele também marca um recomeço da contagem. Talvez por isso, Dicke aproxime o relógio de movimentos da natureza:

esse delicado mecanismo mede uma coisa tão grande de imensidade misteriosa como o Infinito, **onde se reflete o relógio das fases da lua** e o silêncio cósmico que cai das alturas incomensuráveis e incógnitas e transmite as considerações de reinos que parecem abolir-se ou perpetuar-se... **onde os ponteiros magicamente perpassem sempre refeita, jamais completa, porque o homem nasce e morre e torna a nascer e torna a morrer e o relógio está sempre andando**, só necessita que mãos efêmeras e passageiras e viandantes lhe deem corda, a mesma circunavegação redonda em redor do mundo.... (1995: 153, grifos nossos).

Note-se como Dicke enfatiza ora o aspecto cíclico do relógio, ora o seu caráter de pulso que funciona sempre ao longo das reencarnações. O tempo como passagem parece constituir uma superposição a essa característica cíclica e pulsante do relógio, tanto de uma ansiedade em relação ao futuro, quanto de uma sensação de perda em relação ao passado. Disso se conclui que não é necessariamente o relógio que transmite a sensação de tempo que passa, senão que os próprios indivíduos envolvidos num certo ritmo de vida realizam uma interpretação do movimento do relógio como a contabilidade de seus próprios sentimentos em relação ao passado e ao futuro. Por isso, também, a repetição variada de ações diárias, tal como o trabalho em uma fábrica, ou em um setor de vendas de uma empresa, ou mesmo em um estabelecimento noturno, parecem não ser sentidas como partes de um movimento cíclico que acompanha o movimento do sol ou da lua, a alternância entre luz e sombra, mas apenas como repetições necessárias e fugazes numa trajetória linear que se inicia com o nascimento e conclui-se com a morte.

Se, por um lado, as repetições podem não ser percebidas ou vivenciadas de forma cíclica, por outro, tentar percebê-las sob uma perspectiva de tempo limitado entre nascimento e morte só pode levar a uma confusão, como ocorre com a memória de Saul até certo ponto do romance. Percebê-las sob a perspectiva do tempo que passa implica tentar tornar visíveis apenas as diferenças entre as repetições, o que parece ter o mesmo efeito que marcar o tempo pela diferença visível entre os números do relógio. A diferença marca a progressão, o caminho para a morte, a substituição do anterior pelo posterior, a acumulação ou a perda. A repetição e a similaridade marcam o retorno, a incidência no mesmo com variações, o que tanto sinaliza a semelhança como a diferença.

É justamente assim que a música popular ou folclórica, como o repente dos cegos, parece trabalhar. Sendo ela produzida sobre o mesmo movimento ininterrupto do pulso, a repetição da melodia, o refrão, a repetição das variações rítmicas (as células rítmicas), transmitem a sensação de movimento cíclico. No extremo, um mesmo ritmo pode suportar um número infinito de variações rítmicas e melódicas, improvisos, e ainda assim manter a impressão de uma certa unidade e repetição. Na natureza, de forma análoga, as estações, por exemplo, não se repetem completamente da mesma forma, no mesmo intervalo de tempo, com a mesma duração e com as mesmas manifestações materiais (produtividade de frutos, quantidade de chuvas etc.), mas ainda assim é possível perceber certa unidade e repetição. Os movimentos da natureza e da música se assemelham, no romance, pelo seu caráter de movimento. Assim como o movimento da natureza parece incessante, também é o da música:

Ninguém, absolutamente ninguém pode imobilizar, eternizar a música. Só os músicos de coração puro (DICKE, 1995: 69).

A eternidade no romance é sempre mencionada como uma imobilização, porque ela significa justamente uma saída do movimento ininterrupto da existência, como se fosse possível libertar-se do pulso que a natureza sugere com seus ciclos. A mesma ideia fundamenta o funcionamento dos mitos escatológicos para Vernant. Neles, a memória é um “meio de atingir o fim do tempo, de colocar um termo no ciclo das gerações” (1990: 146). Isso porque a geração só existe para comportar a encarnação dos espíritos que não conseguiram se libertar de seus vínculos materiais, seus desejos e sentimentos. Desdobramentos e reelaborações dessa ideia levam Vernant a afirmar que a “situação central concedida à memória... traduz assim uma atitude de repulsa com relação à existência temporal”. Se a memória é exaltada, ela o é como força que “realiza a saída do tempo e a volta ao divino” (1990: 155). O fato de os músicos de coração puro, como Davi e como os cegos violeiros, conseguirem imobilizar a música pode ser entendido como indício de que

esses indivíduos conseguiram superar o ciclo de encarnações. Para eles não há esquecimento, uma vez que é justamente o esquecimento que ocorre na transição entre os mundos visível e invisível, o mundo de espíritos ou sombras inconsistentes, que faz com que a alma torne a encarnar. O mesmo afirma Vernant para os adivinhos cegos gregos:

no meio das sombras inconsistentes do Hades, permanecem animados e lúcidos, não tendo esquecido lá embaixo nada da sua permanência terrestre, como souberam adquirir aqui a memória dos tempos invisíveis que pertencem ao outro mundo (1990: 145).

Para eles não há morte tampouco, uma vez que a morte significa o esquecimento da eternidade da alma. Nesse sentido, também, é possível afirmar que o esquecimento é próprio do nível material da realidade, que é perecível. Em relação ao tempo, parece claro que a ideia de reencarnação corresponde mais diretamente à experiência do tempo como tempo cíclico, o que implica uma correspondência direta com o movimento aparente da natureza: assim como esta se apresenta ciclicamente em todos os seus elementos, o homem, sua vida, como parte da natureza, também funcionaria de forma cíclica, obedecendo ao mesmo movimento ininterrupto de morte e vida. É Vernant, no entanto, quem chama atenção para uma diferença entre formas de relação, mesmo com o tempo cíclico:

Na concepção arcaica, acentuava-se a sucessão de gerações humanas, que se renovavam umas nas outras pela circulação incessante entre mortos e vivos: o tempo dos homens parecia, então, integrar-se na organização cíclica do cosmo. Quando o indivíduo se volta para sua própria vida emocional e, entregue ao momento presente, com o que ele comporta de prazer e de dor, situa, no tempo que passa, os valores aos quais está desde então ligado, ele próprio se sente levado em um fluxo móvel, cambiante, irreversível (VERNANT, 1990: 157).

A ideia de liberação da alma do ciclo de dores que se tornam as encarnações sucessivas não é a única forma de relação com o tempo cíclico e corresponde, segundo Vernant, a uma orientação da percepção para a individualidade dentro da lógica cíclica do tempo. Em Celidônio, no entanto, essa forma predomina, uma vez que sua atenção está voltada para sua história individual, assim como ocorre com Saul até o momento em que chega ao bar. Para eles, a realidade se apresenta como esse fluxo cambiante e irreversível, ainda que o tempo seja vivenciado parcialmente como cíclico, uma vez que eles não têm certeza sobre a reencarnação. Por isso, o esquecimento gera também angústia, porque ele implica a permanência da alma no ciclo material da vida que, nessa perspectiva, corresponde

a um castigo ou tempo de sofrimento.¹⁹ Note-se que, neste caso, Vernant também lança mão da ideia de tempo que passa, ainda que numa perspectiva um pouco diferente, em que a passagem se dá de forma cíclica e não linear. O esquecimento, dessa forma, não é relativo ao que se perde completamente, mas ao que está oculto e inconsciente em relação tanto à encarnação atual quanto a outras encarnações, e que também pode retornar. Já de início, Dicke sugere essa ideia, na imagem dos bois, que “passam para te fazer lembrar de coisas como que de uma outra vida em que viveste alheio de tudo...” (1995: 12). Mais adiante, uma imagem ilustra diretamente a ideia:

o esquecimento é como as águas: as que passam se esquecem. Mas tudo retorna. As águas que se vão voltam do mar em forma de chuva. E tudo retorna renovado por novos esquecimentos que se repetem infinitamente. Tudo passa e tudo retorna. E os homens também morrem e sempre voltam (DICKE, 1995: 169).

A imagem é ambígua, porque, ao mesmo tempo em que indica o esquecimento, indica a renovação. A água certamente remete ao rio Letes, que, no romance, dizem que “vem da Grécia e passa aqui por debaixo” (1995: 265). Junito Brandão, numa leitura da *Eneida*, lembra que Letes, na Grécia, era o rio do esquecimento, cujas águas as almas tinham que beber ao retornar à vida, “após se libertarem totalmente das ‘impurezas materiais’” (1986. v.1: 320). Neste caso, se por um lado, a reencarnação é vista como a passagem por um ciclo de dores e pagamento de dívidas, ela também pode ser entendida como nova oportunidade, em que o esquecimento dos feitos e vidas passadas permite que se comece de novo de forma diferente. A uma ideia de morte como fim e perda da existência, contrapõe-se a morte como final parcial e como suspensão do movimento da vida, sem que isso implique, no entanto, uma perda:

esse é apenas um pequeno, parcial final, não o final total, verdadeiro de tudo, quando tudo deixa por um momento de se suceder... (DICKE, 1995: 229, grifo nosso)

Dessa forma, a vida não deixa de existir, ela apenas se transforma ou, por um instante, pode deixar de ser sentida como movimento, sendo a morte esse momento de suspensão. Essa característica faz diferir fundamentalmente a relação com a morte daquela que funciona no imaginário bíblico com o qual Dicke também lida no romance, mas do qual subverte alguns sentidos. Na bíblia, a vida como um todo percorre uma linha entre a criação e o julgamento final das almas. A vida individual percorre uma linha entre um nascimento e uma morte. Mesmo que haja a perspectiva de vida após a morte em ambas as ideias, elas geram

¹⁹ Vários trechos ilustram essa ideia, como o de Rosaura com o porco: “nunca vi um porco sorrir, pensa ela, numa onda de bem-aventurança, como se adivinhasse o descanso no prazer da roda das transmigrações e o prazer do descanso na ilusão de tudo, a felicidade da absorção da totalidade no fim das contas...” (1995: 150).

consequências diferentes na vida material. Na bíblica, passado e futuro correspondem a relações de culpa e de expectativa de punição e salvação. A eternidade constitui toda a vida antes e após a salvação em estado de graça, antes do pecado original e depois que as almas forem julgadas, com o joio separado do trigo. A salvação se dá de uma vez e para um número definido de almas: 440 mil, segundo o Apocalipse, número também citado no romance. Levando-se em conta as ideias de Vernant acima mencionadas, em que a ciclicidade do tempo não prevê um fim absoluto na sucessão de gerações, de nascimentos e mortes, pode-se entender a eternidade como um contraponto à existência material e temporal, ou como algo que a envolve, que está além dela, mas que também é contemporânea a ela, uma vez que, enquanto estamos encarnados, haveriam almas existindo num plano não-material. Sendo assim, cada um individualmente acessaria a eternidade em momentos distintos, conforme suas próprias condições e memória. Experimentar o não-material, realizar essa “saída”, seria como experimentar a morte, passar por ela. Manuel das Velhas fala sobre o conhecimento do eterno:

E por que esse conhecimento não veio? Porque só a Morte o concede. Só a destinação final o dá àqueles que já sabem. E que sei eu? Que o segredo é eterno e incomunicável, inacessível. Ninguém o pode conhecer impunemente, se não conhecer primeiro o umbral da morte. O conhecimento supremo é saber como esperar o momento inscrito na Eternidade (DICKE, 1995: 88).

O som, a música, como expressão que aparenta imaterialidade, dirigindo-se mais à alma que ao corpo, parece funcionar, no romance, como um meio que conduz a esse conhecimento, um meio para se desligar do tempo humano e experimentar a eternidade, o que aqui implica em experimentar a morte. Pelo seu aspecto cíclico, pode sugerir também a experiência dessa forma de tempo no interior mesmo da experiência do tempo como passagem. Festas, apresentações, ou mesmo uma simples audição, parecem constituir-se como momentos de pausa na passagem do tempo, ou, como sugere Pierre Nora, são “testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade... rituais de uma sociedade sem ritual” (1981: 13). É possível ver alguns aspectos semelhantes em considerações feitas por Benjamin para a narrativa oral. Ele diz que a assimilação profunda de uma narrativa oral precisa de um estado de distensão que é cada vez mais raro. Para ele, em seu tempo, esse estado já havia se extinguido nas cidades e estava em vias de extinção no campo, porque está ligado ao trabalho manual:

Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.... Ela se perde porque

ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las (BENJAMIN, 1994: 205).

Notem-se aí aspectos recorrentes no que diz respeito à relação pelo som: a repetição como característica da memória narrativa; o esquecimento de si mesmo no ritmo do trabalho manual, o que sugere a experiência de suspensão do tempo. Em Benjamin, não por acaso, o espaço mais relacionado à narrativa oral, ou o espaço onde ela ainda poderia ser encontrada em sua época, é o campo. Obviamente está se falando do campo ainda não dominado pela tecnologia. É nele que, se considerarmos as ideias de Elias para o romance de Dicke, as relações intersubjetivas e as atividades ainda não estão completamente reguladas pela noção de tempo como passagem. Onde o relógio, supostamente, é menos eficiente ou menos útil do que a observação dos movimentos da natureza. Não por acaso também, no romance, o limite entre cidade e campo, onde a história se desenrola, é o lugar em que se pensa no tempo:

Por que se pensa no tempo que passa, apenas chegada a gente a esta fundura da cidade, a este lugar como um exílio onde tudo tende a abaixar-se de tom? (DICKE, 1995: 36).

Pensa-se no tempo que passa, justamente, porque nesse lugar não há tanta necessidade das restrições requeridas pelo tempo que passa no ambiente urbano. Por isso, também, é possível dizer que a proximidade com a natureza, correspondente à saída do ambiente urbano ou do enclave espaço-temporal dos ambientes que funcionam como ele, faz experimentar o tempo de outra forma. No mínimo, sente-se o tempo passando mais devagar. Ao extremo, pode-se vislumbrar a relação entre o movimento cíclico natural e o movimento cíclico das encarnações. A ideia de que “a natureza não cria nem morre: tudo é transformação. Transmutação: a palavra perdida” (DICKE, 1995: 254), é perfeitamente admissível para caracterizar a reencarnação. Essa ideia é reforçada por outras, como quando Celidônio lembra que “na língua guarani e na língua cigana não existe a palavra morte... Só nos países civilizados existe a palavra morte” (DICKE, 1995: 245). Veja-se aí sempre a sugestão de que a ideia de morte como fim está necessariamente vinculada à experiência do tempo como passagem, característica de grupos que vivem um distanciamento em relação à natureza, conforme os descreveu Norbert Elias (1998: 93). No romance, a proximidade com a natureza, ou um distanciamento em relação ao ambiente urbano, está representada pelo sertão:

Restam poucos lugares para quem ama a paz para onde se fugir: coisas estranhas e monstruosas estão constantemente invadindo o coração do mundo, devorando as cidades, apertando os lugares. O mundo está cada vez

mais pequeno. Só sobra o espaço do coração. Lá é o sertão (DICKE, 1995: 107).

O que poderia parecer novamente um lamento pela perda da ligação com a natureza, traduz-se, no entanto, em imagem de resistência. O sertão torna-se, para além do próprio espaço-tempo cada vez menor que resta fora do enclave espaço-temporal da civilização urbanizada e tecnologicizada, uma atitude de superar as regulações do tempo experimentado como passagem. Por sua vez, a resistência não está ligada à mente, racional e racionalizante, mas ao coração, afetivo, pulsante, rítmico, que age mais intensamente no que muitas vezes está oculto, no que passa despercebido ou negligenciado pelo olhar nublado por uma estrutura cultural pré-estabelecida: a falta de liberdade, a opressão, a repressão, a injustiça. Enquanto os olhos miram os números nos relógios, o coração continua pulsando e lembrando o corpo de seu vínculo com o movimento da vida além do enclave. Fora da cidade, homem e natureza não se distinguem da mesma forma:

certidão de nascimento nunca teve nem nunca terá, no sertão essas coisas não existem, nada existe que possa enumerar um homem nascido de Deus e da natureza, nem atestado de vida nem de morte... **no sertão cada um é um pouco da terra, diferente dos da cidade, que parecem ser de papel, que somente pisam na terra quando obrigados, para eles a terra só serve para pisar, nada mais...** (DICKE, 1995: 229, grifo nosso).

Aqui quem fala é o Catrumano, o andarilho e vagabundo. Ele vem do sertão e vê a cidade de fora, numa espécie de inversão de discurso, em que aqui é o homem do sertão que fala da vida na cidade e não o contrário. A quantidade de cães e gatos mortos na estrada pelos carros é sinal, para o Catrumano, de um profundo desequilíbrio entre homem e natureza, uma vez que sua morte é produto da pressa e não de um processo natural. O trecho também faz referência ao Gênesis e à criação do homem a partir da terra, fato que mais uma vez indica como Dicke lida com as referências religiosas. Se o livro bíblico é o ponto inicial de uma história de desobediência e culpa, em que a terra simboliza o início e o fim do corpo, no romance, apesar de também indicar fragilidade, a terra e o barro são elementos que ligam o homem à natureza:

ninguém é de supino ferro, somos todos da mais comum argila, do mesmo simples sopro de barro sigiloso de oleiro com que se fazem os adobos destas casas e destes tijolos queimados pelo fogo dos fornos, do mesmo barro que pisam nossos pés, do mesmo barro onde repousam os dorsos das águas dos rios, do mesmo barro que se desfaz com o tempo tão lento e poroso... (DICKE, 1995: 239).

Note-se aí, também, a referência à idade grega do ferro e a sugestão do barro como imagem representativa de mais uma idade da humanidade, ainda mais frágil e degradada. Há,

no entanto, um sentido positivo de ligação com a natureza, perdido no discurso que incide sobre a culpa e o pecado e reforça a imagem do barro como representação tanto da fragilidade como da inferioridade insuperáveis do homem. Assim, ao mesmo tempo em que Dicke procura subverter esse sentido, quando sugere a possibilidade de que o ser alcance a eternidade, que é o estado divino, ele reinterpreta outros trechos bíblicos reaproximando os fatos novamente do movimento da natureza. O momento da “Noite da Predestinação”, momento em que o novo “Rei do mundo” (1995: 259) nascerá da união de dois ciganos, é relacionado ao nascimento de Jesus: “estamos em dezembro. Antes do Natal, altos dezembros, equinócio de verão. Eternidade sob as pálpebras” (1995: 224). Novamente, é Norbert Elias quem lembra das relações estreitas entre a narrativa bíblica e os movimentos da natureza, que foram esquecidas com o desenvolvimento da síntese do tempo como passagem:

Hoje em dia, excetuados os especialistas, pouquíssimas pessoas se dão conta de que nosso ano se relaciona com os movimentos do Sol, e nosso mês, com os da Lua. Os homens que vivem em regiões onde a Páscoa, a festa da ressurreição de Cristo, não coincide com a primavera, com o despontar dos novos brotos verdes saídos da escuridão do solo, ou onde o Natal coincide com as chuvas da primavera, não se preocupam com isso (ELIAS, 1998: 156).

Outra alteração importante de uma referência religiosa diz respeito à própria “Noite da Predestinação”. O nome é uma referência a Maomé, como aparece no próprio romance: “esta será a noite da predestinação, como dizia o profeta Maomé?” (DICKE, 1995: 145). No Alcorão, a noite do Qadr, palavra entendida e traduzida também como “decreto” ou “revelação”,²⁰ é “melhor que mil meses... Paz é ela, até o nascer da aurora” (Alcorão, 97:3). Dicke repete as mesmas palavras: “a noite da predestinação é melhor que mil meses, é paz até a aurora” (1995: 263). Note-se, no entanto, a proporção abrangente que adquirem essas afirmações quando tomadas a partir dos fatos no romance. Aquilo que seria uma dimensão qualitativa da noite (melhor que mil meses), é transformada em dimensão quantitativa: “estamos no âmbito da noite dos anos e dos séculos e dos milênios em direção não se sabe de onde” (1995: 102), em que se nota também a ideia de uma suspensão temporal. Por isso, a partir de certo ponto do ritual, nele também há paz, uma vez que a suspensão do tempo implica a saída do ciclo de sofrimento e dores, que é a vida encarnada.

²⁰ Diz Nasr, o tradutor da versão em português utilizada aqui, em nota de rodapé: “Al Qadr: substantivo derivado de *qadara*, magnificar e refere-se à magnífica noite da Revelação. Essa palavra aparece nos versículos 1, 2 e 3 e nomeia a sura, onde se magnifica o Alcorão e a noite em que ele desceu ao primeiro céu, a qual corresponde à vigésima sétima noite do mês de Ramadã, a partir de quando o Alcorão começou a ser revelado a Muhammad” (NASR, sd.:1406).

A noite, no romance, não deixa de ser o prenúncio de uma nova era para a humanidade, assim como foi a noite do Qadr para os muçulmanos: “esta é a noite da predestinação, a noite da preparação de uma nova grande prece que será criada e que erguerá as fundações do mundo e decifrarão o segredo em que jaz tudo adormecido...” (DICKE, 1995: 172). Nessa perspectiva, a noite e a escuridão tornam-se parte do início de uma nova era, sentido que repercute, mais uma vez, outros já conhecidos que situam a noite ou a escuridão como elemento primordial. Na bíblia, ela é anterior à criação: antes do primeiro ato divino que criou a luz, as trevas pairavam sobre o abismo (GENESIS, 1:2). Na mitologia grega, a noite está também entre os primeiros elementos. Em Dicke, “a escuridão é primogênita, eterna, sob os postes que iluminam ao longo do caminho...” (DICKE, 1995: 88). A diferença é que, aqui, a noite é tomada não como início, mas como reinício, como momento de indiferenciação temporal, cujo resultado consiste na relativização de valores constituídos historicamente pela sociedade caracterizada pelo progresso tecnológico. A noite representa uma diluição das diferenças, um retorno ao aspecto elementar da existência antes de se constituírem as formas de organização e discriminação humanas. Representa, conseqüentemente, a possibilidade de uma nova organização, de um novo começo.

Esse retorno, como uma distensão necessária para refletir sobre a sociedade que se autorrefere como civilizada, está representado no romance pela referência a outros modelos de cultura e conhecimento, que implicam outras formas de relação com o tempo e outras formas de intersubjetividade. A religião, o misticismo e o mito, ao invés de serem tomados como elementos de uma fase anterior, mais primitiva e menos complexa do conhecimento humano, constituem um contraponto que serve tanto para uma crítica social, quanto para uma transformação das relações interpessoais. A diferença é que esses elementos não aparecem sob a forma de doutrina condenatória, cujo objetivo é julgar as condutas para punição dos errados e apologia e salvação dos corretos. O que Dicke faz é evidenciar uma diferença de fundamentos temporais e de relação com a morte entre eles e a organização social que quer criticar. A partir disso, tornam-se mais nítidas as conseqüências do progresso, entendidas não como atuação de um Mal no mundo, senão como conseqüências das escolhas do próprio ser humano. Isso não significa dizer que se estabelece uma escala de valores, em que as culturas desprivilegiadas são eleitas como modelo de perfeição e equilíbrio com a natureza e entre os homens. A importância maior da confrontação entre ideias distintas é, por fim, o crescimento e amadurecimento do indivíduo particular, no caso, de Celidônio. Somente para ele, só em relação a sua trajetória de vida, só para que ganhe mais consciência de suas escolhas e dos

problemas que permanecem esquecidos, para que eles tomem forma mais nítida e possam ser superados, é que cada elemento é colocado. Essa é a habilidade do narrador, é sua sabedoria.

Esse é o recorte que permite que a leitura do romance não se converta numa vertigem de citações aleatórias ou que remetam apenas a si mesmas, como é a primeira impressão de Saul em relação a suas leituras. As referências míticas, místicas e religiosas compõem, dessa forma, a mesma narrativa a respeito do pai e do desejo por uma mulher proibida. Ao falar de Leonora, por exemplo, Celidônio faz menção ao *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, em que Zeus cobriu o mundo com nuvens escuras para que Hera não o visse cortejando Io, a filha de Argos. Pensamentos e desejos inconfessos de Celidônio tomam forma na narrativa. A própria ideia de uma saída do tempo pode corresponder ao desejo de escapar de uma lógica de punição e culpa que tomou o imaginário bíblico no ocidente.

Saturno é outra imagem fundamental para aquele recorte. No romance, ele está relacionado explicitamente a Saul. Na caverna da necromante, as flamas iluminam suas faces de “cinza saturniana” (1995: 118). Ao chegar ao bar, Celidônio o identifica: “É Saturno – pensaste” (1995: 194). Se recuperarmos o mito de Saturno, o Crono grego, veremos nele a mesma problemática ligada à imagem do pai.²¹ O mito é bem conhecido: Urano, o céu, ao nascerem os filhos, os Titãs, devolve-os imediatamente ao ventre da mãe, Geia, a terra, porque temia ser destronado por um deles. Geia decide libertar os filhos, solicitando a eles que se vinguem de Urano e a libertem dele. O único a aceitar o pedido é o caçula Crono, que odiava o pai. Para realizar a tarefa, Geia entrega-lhe uma foice com que Crono corta os testículos de Urano. Crono, então, liberta os irmãos e a mãe, tomando o lugar de Urano como governante do mundo. Crono casa-se com Reia, sua irmã, e converte-se num tirano pior que seu pai. Urano e Geia predisseram-lhe que seria destronado por um dos filhos. Crono, então, passou a engoli-los conforme nasciam. De todos, escapou o caçula, Zeus. Estando grávida dele, Reia fugiu para a ilha de Creta e deu à luz ali secretamente. Geia esconde Zeus “nas profundezas de um antro inacessível” no monte Egéon e, para enganar Crono, Reia envolve uma pedra em panos de linho, logo engolida pelo marido. Zeus, após crescer, consegue derrotar o pai, aprisionando-o no mundo subterrâneo.

Os mitos de Crono e Zeus, com ascensão e consolidação deste último como vitorioso e Pai dos deuses, inserem-se numa sequência frequentemente tomada como representante da vitória da ordem sobre o caos, ou mesmo da luz sobre a escuridão, porque não tratam somente da genealogia dos deuses, mas da própria cosmogonia, a organização do mundo. É Junito

²¹ As referências aos mitos gregos aqui são uma paráfrase a partir do texto de Junito Brandão, em BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. v.1, 2 e 3. Sobre Zeus, conferir v.1, p. 332.

Brandão quem afirma, a partir da leitura de um trecho de Hesíodo, que “o poeta faz o deslocamento do *Kháos* (Caos), da *rudis indigestaque moles*, da massa informe e confusa, como diz Ovídio, para *Zeus*, isto é, das trevas para a luz” (BRANDÃO, 1986, v.1: 161). São flagrantes algumas das transições apontadas por Brandão: das trevas para a luz, do matriarcado para o patriarcado, da promiscuidade erótica para a razão, para o *logos*.

Note-se como os aspectos trabalhados no romance encontram ressonância nas relações estabelecidas entre esses elementos, sendo conduzidos pelo tema central que é a relação entre pai e filho. Tomando a imagem de Crono, a atitude violenta de seu pai gera ódio e vingança, do que decorre a atitude violenta contra o pai e sua substituição. Crono, no entanto, repete e amplia a personalidade violenta e autoritária do pai. As atitudes de ambos são movidas pelo receio de perder a posição prestígio. O conflito passa, ainda, pelo aspecto sexual: a superação do pai se dá pela sua castração, a ação contra seu domínio sexual, representando também a interrupção da geração (ainda que, no caso de Urano, houve geração a partir de seu sangue e seus testículos). Há ainda a figura materna como apoio à superação do pai. Não é difícil perceber similaridades com outras narrativas, como a de Édipo e a da horda primeva freudiana (esta, no entanto, reserva uma imagem diferente para a mulher). Pensando na relação entre Celidônio e Saul, considerando-os filho e pai respectivamente, pode-se dizer que há, de início, uma identificação, tanto pelo aspecto da violência quanto pelo aspecto sexual. Saul é o pai fabuloso, que fez filhos em todas as mulheres e para o qual os filhos levam sempre mais mulheres. Ele também foi aprisionado pelos filhos, como Crono foi aprisionado por Zeus. Sua queda em relação a Davi também foi prenunciada, como a de Crono por Zeus, como a de Laio por Édipo, que também toma o lugar do pai como rei. Apesar de variarem em certos detalhes, é possível perceber a repetição do tema da relação conflituosa do filho com o pai em todas essas histórias. Não por acaso, a sensibilidade de Freud conseguiu capturar essa relação como um aspecto fundamental da formação psíquica do indivíduo masculino no Ocidente e lhe deu uma forma mais perceptível no âmbito de uma visão racionalista, como que a traduzir as mesmas relações sugeridas pelos mitos em termos não míticos. O mesmo se pode dizer para Hannah Arendt, que conseguiu vislumbrar as determinações familiares gregas na produção do pensamento a respeito da autoridade, estreitamente associada à imagem do pai como *primus inter pares* (primeiro entre iguais) no âmbito familiar, concepção certamente conectada com a estruturação das relações entre aqueles deuses no âmbito da mitologia grega. Em relação a esse aspecto religioso, é Freud quem afirma, em relação ao totemismo, considerando-o como um “pacto com o pai” (1996, v.XIII: 107), que “todas as religiões posteriores são vistas como

tentativas de solucionar o mesmo problema”, no qual estão compreendidas “expressões de remorso e tentativas de expiação, mas também servia como recordação do triunfo sobre o pai” (1996, v.XIII: 108). Zeus, como filho, não comporta essa ambiguidade, porque ele mesmo, na verdade, constitui-se como um novo e fabuloso Pai, dessa vez absolutamente indestrutível, que conquistou seu lugar por meio da violência, caracterizando-se também pela promiscuidade. A relação conflituosa entrevista no mito da horda primeva se mantém.

O romance caminha, no entanto, para uma transformação da imagem do pai, como se viu. É Celidônio quem diz: “Pai: sombras dos imortais superiores que transitam entre nós” (1995: 225). Nesse aspecto, a relação com a mãe toma uma disposição inversa no romance, uma vez que, ao invés de incitar o filho contra o pai, a mãe é auxiliar no processo de conciliação. A superação, por sua vez, se dá de forma pacífica, quando se pensa na imagem de Davi superando Saul não apenas pela força, mas pela sabedoria, o que remete certamente a Zeus, conhecido como justo, em relação a Crono. Zeus, após consolidado o seu poder, retira Crono do cativeiro e lhe concede a Ilha dos Bem-aventurados, para onde iam os heróis que não conheceram a morte, o que sugere “uma espécie de recuperação da *idade de ouro*, sob o reinado de Crono” (BRANDÃO, 1986, v.1: 340). Se, no romance, o Pai passa a estar “na mente da chuva” (1995: 224), como a significar fecundidade, Crono, ou Saturno, em sua assimilação pela cultura latina, torna-se um deus de abundância:

Saturnus provém do adjetivo *satur*, -a, -um, "cheio, farto, nutrido" e este do verbo *saturāre*, saciar, fartar, "saturar", tudo muito de acordo com sua função: um deus da abundância (BRANDÃO, 1986, v.1: 340).

Essa sequência de associações faz retornar ao romance para se perceber a nova imagem de Saul como aquele que traz a água primordial à cerimônia que antecede um novo tempo na humanidade, também uma espécie de nova *idade de ouro*, de bem-aventurança. Dá-se, por assim dizer, no romance, um “retorno de Saturno”, termo muito conhecido de outra área de conhecimento relegada ao campo das superstições e misticismos: a astrologia. A imagem de Saturno, para a astrologia, segue mais ou menos o mesmo padrão de significação que a da mitologia, em seus aspectos positivos e negativos. A astrologia também é um conhecimento que se orienta não apenas ao entendimento do movimento dos astros, mas também à relação desse movimento com a vida humana. Pode-se dizer, sobre ela, que, de forma semelhante ao sugerido por Elias, seu intuito não é apenas conhecer os fenômenos naturais, mas tentar de alguma forma estabelecer um vínculo entre eles e a vida humana até o nível da individualidade. Ela também orienta seus trabalhos por ciclos, uma vez que este é o

aspecto do movimento dos astros no céu, o que também a aproxima de outros aspectos já trabalhados aqui, como a música e a reencarnação.

Saturno representa aí a mesma imagem de pai tirânico e controlador,²² e a associação com o pai, com frequência, significa problemas com ele. Gutmann e Johnson ainda afirmam que os gnósticos e os primeiros cabalistas associam Saturno ao deus do Velho Testamento, visto como “um pai tirânico, obcecado pelo cumprimento rígido da lei” (2005: 168). Embora atribuam a origem do nome Crono (Saturno) a Chronos (Tempo), que a princípio não teriam relação entre si para além da semelhança fonética, as observações feitas sobre as características de Saturno não deixam de ter validade, no que se refere à sua aplicação na leitura do romance. Mesmo Junito Brandão, no entanto, aponta uma semelhança entre Crono e Chronos, afirmando que:

se, na realidade, *Krónos*, Crono, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o Tempo, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida: Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Réia (BRANDÃO, 1986, v.1: 198).

Chronos, o Tempo, pode ser entendido como agente de regulação, o que marca o movimento da natureza, no interior da qual as coisas existem e se movem. A presença de Saturno dominando o momento do nascimento pode indicar um pai controlador “que tenta moldar seus filhos segundo sua própria imagem e forçá-los a viver de acordo com seus padrões” (GUTMANN; JOHNSON, 2005: 170). A trajetória de Crono, entre ocupar o lugar de pai autoritário, decair a um estado de escuridão e aprisionamento, para enfim alcançar prestígio como regente da Ilha dos Bem-aventurados, serve também de modelo para interpretar as dificuldades atravessadas pelo indivíduo, que pode não conseguir sair do estágio de escuridão e aprisionamento. Se Saul consegue cumprir essa trajetória e chegar ao final como elemento chave da “Noite da Predestinação”, Celidônio se mantém na obscuridade, representada pela noite que não passa, ainda que sinalize, como se viu no primeiro capítulo, uma possível superação futura desse estado. Dicke usa muito adequadamente as referências astrológicas para constituir, enfim, a exata dimensão do momento atravessado por Celidônio:

Quando tentamos transformar Saturno de tirano em mentor, encontramos todas as nossas limitações, tanto materiais quanto psicológicas. Nossos instintos reprimidos, os recônditos escuros de nossa alma, tudo vem à tona (GUTTMAN; JOHNSON, 2005: 172).

²² As descrições e sentidos relativos à astrologia são parafraseados aqui a partir do texto de Ariel Guttmann e Kenneth Johnson, em GUTTMANN, A.; JOHNSON, K. *Astrologia e mitologia: seus arquétipos e a linguagem dos símbolos*. São Paulo: Madras, 2005 il.

A transformação da imagem de Saul ao longo do romance, de pai violento a guia,²³ sugere, se aceitarmos as afirmações de Gutmann e Johnson, o estado de Celidônio na investigação de sua própria consciência. Retornamos, dessa forma, à ideia de esquecimento como ocultação ou repressão de questões problemáticas para o indivíduo. Todas essas indicações fazem apenas afirmar a relação problemática de Celidônio com o pai como o tema central do romance, assim como indicam também que a trajetória percorrida pelo personagem diz respeito a seu amadurecimento, à superação de sua condição de filho. Um momento limite, segundo a astrologia, para que isso ocorra, é justamente o “retorno de Saturno”, período que o planeta leva para dar uma volta completa em torno do Sol, de aproximadamente 29 anos:

Os períodos mais típicos para que essa realização se manifeste são durante as "Revoluções de Saturno", algo com que a maioria dos astrólogos e seus clientes estão familiarizados... O primeiro retorno, aos 29, normalmente implica um período de sensatez — o indivíduo aceita que a maturidade e a responsabilidade devem vir no lugar do abandono da juventude (GUTTMAN; JOHNSON, 2005: 176).

Saul, como Saturno, também retorna no romance, como também retorna a imagem do pai. O tempo que o planeta leva em sua órbita em torno do sol é aproximadamente o mesmo do salto temporal ocorrido no romance no ritual na casa do ferreiro: 28 anos:

sei que passaram 28 anos, segundo o relógio do príncipe estamos em 2011... Um salto de 1983 até Aqui/Agora. **Esse é o tempo necessário para haver aprendido todos os preceitos e apaziguado o coração**, muita coisa são 28 anos (1995: 273, grifo nosso).

O salto representa um gesto quase conclusivo em relação à trajetória de Celidônio no romance. Na verdade, a cerimônia como um todo condensa os sentidos trabalhados em detalhe anteriormente. Se o salto de 28 anos representa as transformações de Celidônio em relação a seu pai, outro elemento representa o gesto significativo da morte ou também da saída do tempo: a entrada no espelho, que ocorre antes do salto temporal. O grupo reunido na casa do ferreiro entra, após beber a água trazida por Saul, num espelho gigantesco: “como que entramos no interior da terra, depois por mundos e mundos, outras estrelas, demorou pouco e de novo estávamos de volta à varanda...” (1995: 273). Uma série de outros elementos recorrentes do texto podem ser evocados nesse momento. O principal é o referente à sigla latina V.I.T.R.I.O.L, que significa “*Visita Interiorem Terrae, Rectificandoque, Invenies Occultum Lapidem*” (Visita o interior da Terra, retificando-te, encontrarás a pedra oculta),

²³ Saul, inclusive, é mencionado como cigano, assim como os outros guias da cerimônia.

traduzida no romance como “Desce às entranhas da terra, destilando tu acharás a pedra da obra” (1995: 99). Saul ainda observa:

essas coisas não sei traduzir em linguagem lúcida. Sei que não são para mim. Como traduzir uma coisa que não é para nós? Em vez de **sepultado no sono**, exilado insone na madrugada da minha infinita solidão... (1995: 99, grifo nosso).

Saul assimila o sentido sem entendê-lo conscientemente. A Pedra é a Pedra Filosofal dos alquimistas, que dá o poder de transformar outros metais em ouro, fornece a cura de todas as doenças e o elixir da longa vida (POWELL, 1976: 11), elementos em que se podem ver repetidas as imagens da idade de ouro, da superação dos males sociais e individuais e a vitória contra o tempo. A busca da pedra é também a busca do autoconhecimento e a pedra pode significar o próprio ser humano. Jung diz que, “mediante o estudo dos filósofos, o homem consegue os conhecimentos necessários para alcançar essa pedra. E a pedra é, por sua vez, o ser humano” (1989: 178). A entrada no interior da terra é um gesto que certamente simboliza a morte, como um sepultamento, como um retorno à terra de antes da criação do homem, mas que também permite o ressurgimento, a renovação. Junito Brandão chama atenção para um sentido de Tânatos, que é a personificação da morte para os gregos: “libertadora dos sofrimentos e preocupações, a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a vida verdadeira: *mors ianua uitae*, a morte é a porta da vida” (BRANDÃO, 1986, v.1: 227). A morte permite a superação dos males e a purificação. Antes de entrarem no espelho, “alguém que parecia o negrinho Apolo gritou: Thanatos!” (DICKE, 1995: 268). Os participantes vivem a experiência da morte, necessária para fazer repensar a própria vida e o tempo. Experimentar a morte implica, também, experimentar a imobilização do tempo:

coração do Tempo com caminhos que mudavam, mas centro do Tempo imutável: todo o mutável girava em torno de um eixo imutável: retornavam ao Tempo imóvel, o senso fundamental do equilíbrio do tempo e do Espaço, eles o sentiam no fundo do sangue como um ímã imóvel mas vibratório que pulsava sedento, mas faminto, se alimentando da duração dos seus corações e permaneciam dentro de si silenciosos, mas acreditavam duramente, proibidos de sair fora do centro do Círculo e conversavam acerca de todos os assuntos incessantemente, como incessante era a memória giratória do Tempo imobilizado (DICKE, 1995: 274).

Por mais que a imagem de um centro espaço-temporal imutável localizado no interior da terra possa remeter ao geocentrismo característico do cristianismo medieval, o sentido mais próprio aqui é o de uma relação de magnetismo, em que se alimentam retroativamente o que é imóvel e imutável e o que é móvel e mutável. Associam-se as noções de centro da terra e

tempo imóvel e imutável com a interioridade do ser. O estado de equilíbrio fundamental entre Tempo e Espaço implica a permanência silenciosa dentro de si. Mutabilidade e mobilidade, por sua vez, podem estar associadas à variedade característica dos atos humanos, seus dispositivos e suas memórias. Se o tempo, em certa perspectiva, for considerado como passagem e como medida do movimento, apenas os aspectos de mutabilidade e mobilidade serão assimilados como sinais de vida. Decorre disso que só o abandono intuitivo da vida, só uma intuição da morte, faz superar o efeito dos atos, dispositivos e memórias sob os quais se mantém, por exemplo, a ilusão do controle sobre a natureza e sobre o tempo. Dentre os dispositivos, como afirma Agamben, estão “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia... e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o dispositivo mais antigo” (2009: 41). Nesse sentido, pensando num jogo com as ideias de Bakhtin, a escapatória intuitiva do tempo (BAKHTIN, 2006: 100), que implica necessariamente uma escapatória do eu em relação a si mesmo, permitiria a percepção do imutável de forma mais efetiva, fato que pode modificar toda a relação com o mutável e com o que se considera como verdade a partir dele.

V.I.T.R.I.O.L é, ainda, a inscrição gravada numa tabuleta de mármore na entrada do solar de dom Saul, como uma lápide, colocada por seus antepassados templários (1995:99). Isso remete, ainda, a outra imagem importante: a imagem da gruta. Viu-se que Zeus foi, até o momento de estar pronto para enfrentar o pai, criado e alimentado numa gruta. No romance de Dicke, Saul está preso num quarto, como num “antro de Tofrônio”, como Crono preso por Zeus. A casa do ferreiro, onde ocorre o ritual, é como uma “gruta que se fende na rocha viva” (DICKE, 1995: 174). Todas essas referências apontam para o mesmo sentido de preparação para um novo momento, a saída da escuridão para a luz, sentido conservado ainda nas diversas referências à caverna, mostradas aqui na página 77, que está repercutido na saída de Saul da caverna da necromante e do quarto, bem como na entrada e saída do interior da terra por Celidônio e outros participantes do ritual.

Significativa é a experiência da morte associada à entrada num espelho, porque faz pensar na experiência da morte como uma entrada em si mesmo, percorrendo-se as próprias obscuridades, os sentidos velados, esquecidos, encobertos. Diversos são os momentos que se interligam pela imagem do espelho. Quando pensava em seus antepassados, Saul sentia que “patriarcas extintos, os antepassados das encarnações fugidias espreitavam-no pelos seus olhos” (DICKE, 1995: 17). O espelho é parte da herança que Celidônio recebe do pai. É com ele que a mãe do professor ensina uma simpatia para conquistar Leonora:

Neste espelho tens de reproduzir a tua morte e passar por ela. Vai tomar banho de madrugada em poço fundo de rio e leva este sal grosso e este

sabonete, que ninguém te veja... Reconhecerás o Pai-de-Mel, um cavalo (DICKE, 1995: 257).

As imagens novamente se condensam na passagem: a simpatia remete à ação de entrar no espelho durante o ritual, no qual Celidônio como que “reproduz a própria morte”. Só assim ele conseguirá Leonora, ao mesmo tempo em que a imagem do pai se torna doce. Novamente, os dois conflitos de Celidônio estão conjugados. A saída do tempo, correlata de uma experiência da morte, libera Celidônio das restrições que o impedem de alcançar Leonora, ao mesmo tempo em que o liberam dos sentimentos degradantes em relação pai. A “entrada no espelho” ainda possui uma contraparte formal, na medida em que, considerando a relação entre Saul e Celidônio como representativa da relação entre pai e filho, a inserção de uma linha entre parêntesis (centrada em Celidônio) numa linha entre aspas (centrada em Saul) sugere que atravessar o espelho é a atravessar a imagem do próprio pai. Reitera-se aqui o lugar do pai como espelho do filho, aquele de quem o filho tende a assimilar parte da personalidade na formação de seu próprio caráter, o que implica que Celidônio deve atravessar seus próprios conflitos interiores, suas lembranças ruins, seus traumas e desgostos, suas frustrações, para enfim apaziguar o coração. A paz é o estado de pureza final, já intuída por Saul: “eu sei que aqui no fundo tenho uma perpétua e secreta certeza, fora isso de fúria e furor... nas profundidades do meu coração: onde eu sonho, calma e sossego: aqui sou eu, apenas eu: e eu quero paz” (DICKE, 1995: 32).

Esse estado é sinalizado em outra referência à cultura grega: a relação entre Apolo e Dionísio. Junito Brandão demonstra a extrema complexidade de formação de ambos os deuses, cujas imagens e representações atravessaram diversas adaptações, apropriações e traduções, até alcançarem os sentidos mais gerais pelos quais são mais conhecidos e que fazem com que sejam sempre relacionados antiteticamente. Apolo é, ao fim, um “Deus da luz, vencedor das forças ctônicas, Apolo é o Brilhante, o Sol” (BRANDÃO, 1986, v.2: 86). Brandão claramente tenta evitar uma antítese exagerada entre Apolo e Dionísio, enfatizando no primeiro um caráter “realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos”, que “não visava a suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva” (1986, v.2: 85). Quando, no entanto, fala de Dionísio e do gradativo distanciamento da tragédia de seus primeiros laços com o deus do vinho, afirma:

"Desdionizada" em seu conteúdo, "punida" em sua essência e exorcizada por Apolo, a tragédia se tornou mais apolínea que dionisiaca. Despindo-se de Dioniso e revestindo-se da indumentária solar e patriarcal de Apolo, pôde ser tranqüilamente agasalhada como liturgia (BRANDÃO, 1986, v.2: 133).

Aqui, mais uma vez, repetem-se os vínculos admitidos entre a luz, o pai e a punição. Um dado importante que Brandão traz em toda sua reflexão é a definição de Dionísio como um deus essencialmente agrário, da vegetação e das potências geradoras, enquanto as cidades, dominadas pelos Eupátridas – os bem nascidos, os nobres – eram regidas e protegidas pelos deuses olímpicos e patriarcais (1986, v.2: 124). Dionísio só consegue ganhar relevo na *polis* quando há um enfraquecimento do poder dos Eupátridas, em razão da qual ocorre, no século VI a.C, a abertura a direitos e à participação do povo. Ainda assim, Dionísio não se torna um deus representativo e protetor de nenhuma cidade e suas manifestações e rituais não se constituem como políticas, por sua própria natureza:

Mas essa mesma sede de imortalidade, preconizada por mitos naturalistas de divindades da vegetação, que morrem e ressuscitam (Dioniso sobretudo), essencialmente populares, chocava-se violentamente, e ver-se-á por que, com a religião oficial e aristocrática da pólis: os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também (BRANDÃO, 1986, v.2: 125).

Dionísio representa, por seu vínculo com as forças naturais e pelo êxtase e entusiasmo que infunde em seus seguidores, o rompimento de toda forma de ordem que implique uma intermediação entre o ser humano e a natureza ou os deuses, no sentido de uma organização política que pré-estabeleça lugares para cada classe social ou de uma autoridade sobre a manifestação religiosa. Dionísio é a expressão maior da liberdade nesse sentido, principalmente quando a ordem implica a repressão advinda da desigualdade entre os indivíduos e classes no contexto social. Brandão chama atenção para o caráter de metamorfose do deus: “a *metamórfosis* foi exatamente a escada que permitiu ao homem penetrar no mundo dos deuses. Os mortais, através do êxtase e do entusiasmo, aceitaram de bom grado “alienar-se” na esperança de uma transfiguração” (1986, v.2: 140). Por isso, Dionísio só “entra” no universo oficializado da *polis* quando a tragédia perde seu próprio caráter Dionisíaco, que é o exagero, a pulsão produtiva da natureza que nivela os seres por baixo, no sentido que lhe dá Bakhtin, colocando em risco qualquer ordem social constituída.

No romance *Cerimônias do Esquecimento*, Dicke, a princípio, recupera esse elemento dionisíaco que permanece velado na cidade, lugar que inicialmente pode se considerar como de organização e oficialidade. Baco Dyonisios é o nome do Ancião cigano, líder da cerimônia, extremamente carregada de teor sexual e de êxtase induzido pela bebida, da qual participam indivíduos ligados a classes desprivilegiadas. Contra a oficialidade do espaço urbano controlador e normatizador, opõe-se a imagem do sertão, último reduto de liberdade. Contra a intermediação necessária de uma autoridade interposta entre homem e deus, sugere-se que a experiência da divindade e da eternidade, bem como a saída do tempo, possam ser realizadas

por cada um. Dicke, no entanto, não promove a supremacia de Dionísio sobre Apolo. A ênfase que dá a esses elementos “dionisíacos” se deve ao desejo de realizar uma crítica à hipocrisia constituinte de autoridades que, adotando um discurso “apolíneo”, agem contrariando os próprios preceitos de equilíbrio e ordem, de justiça e moderação, que deveriam seguir, mas não o fazem. Não é possível dizer que há equilíbrio entre as forças e tendências representadas por Dionísio e Apolo, quando na prática o que ocorre é um ocultamento das tendências dionisíacas e uma falsa realização das apolíneas. Esse quadro, no entanto, parece não ter solução no âmbito de uma tradição em que a imagem do pai cristalizou-se como autoritária, violenta e repressora. Nesse contexto, Dionísio representará sempre

a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques... as forças de dissolução da personalidade: a regressão às forças caóticas e primordiais da vida, provocadas pela orgia e a submersão da consciência no magma do inconsciente (BRANDÃO, 1986, v.2: 140).

Num movimento ininterrupto, quanto mais pesar a mão repressora, mais a reação contra ela reforçará a imagem da liberdade como o oposto da ordem, sugerindo o exagero e a dissolução dos sentidos e do sujeito como as alternativas mais nítidas contra o falso equilíbrio e a falsa virtude. Dicke, no entanto, vai sugerindo a superação dessa falsa antítese:

Entre Apolo e Dyonisios, qual é o sagrado e qual o profano? Aqui Agora é o Omphallos de Deus, movendo-se em luz, criando (1995: 261).
- Somos iguais em um lugar chamado Jamais Visto, jamais tocado... / - A harmonia é isto: Apolo falando, Dyonisios escutando. Dyonisios falando, Apolo escutando. Palavra e ouvido (1995: 275).

O “umbigo do mundo”, o *Omphalos*, no centro da terra (o que remete novamente à imagem da caverna, assim como a entrada no espelho), está relacionado ao famoso Oráculo de Delfos, regido por Apolo. “Na Grécia o centro do mundo era marcado pelo *omphalós* de Delfos” (BRANDÃO, 1986, v.2: 60). Outras aproximações entre Apolo e Dionísio são sugeridas, como o fato de ambos serem músicos e influenciarem os seres humanos por meio do entusiasmo e do êxtase. Sobre este último aspecto, é ainda Brandão quem sugere, ao tratar da Pitonisa, a sacerdotisa apolínea do oráculo de Delfos

como uma espécie de conciliação ctônio-dionisíaco-apolínea. Seja como for, acreditando-se que a Pítia entrasse em êxtase e entusiasmo, a "técnica" seria dionisíaca, mas o "efeito" era apolíneo (BRANDÃO, 1986, v.2: 100).

Apolo também agia por intermédio do êxtase e do entusiasmo em sua sacerdotisa, a pitonisa, evocada no romance pela personagem Rosaura, cujas ligações com aspectos dionisíacos já se mostraram evidentes. A harmonia é o jamais visto justamente porque parece

não ter havido um real equilíbrio, uma articulação satisfatória, entre a necessidade de organização dos grupos humanos e a espontaneidade dos impulsos ligados à natureza, o que se vê de forma mais nítida nos grupos que experimentam o enclave temporal descrito por Elias. No romance, se Dionísio está presente na ênfase dada ao oculto e reprimido, assim como no sexo e na bebida que leva ao transe e ao êxtase, permitindo a saída do tempo como passagem e a experiência da imobilidade do tempo, Celidônio também solicita a Apolo a mesma cessação do movimento e a experiência da eternidade:

Dai-me sandálias aladas, Apolo, para que eu possa vibrar no espaço como uma maçã viva dependurada dos galhos, das Hespérides: só assim cessará todo movimento em mim, eterno eu verei, eterno eu beberei desta água maravilhosa... (DICKE, 1995: 193).

Dessa forma, Dicke vai relativizando também o aspecto antitético da relação entre Apolo e Dionísio, que repercute nas relações entre Saul e Davi, Abel e Caim, Saul e Celidônio. Essa relativização se dá na medida em que as imagens representativas de cada tendência são ancoradas na personalidade de Celidônio, realizam-se nele em maior ou menor grau. Essa articulação tem por efeito a percepção e a denúncia, por um lado, da hipocrisia constitutiva de uma pretensão à perfeição e, por outro, da repressão violenta das inclinações e manifestações dos desejos impulsivos. Note-se que não se trata, no entanto, de uma oposição. Trata-se de evidenciar que, no âmbito do humano, há outros fatores que interferem na realização e interpretação dos atos dos sujeitos em relação a conceitos abstratos. Esses fatores não estão ligados apenas aos conceitos em si mesmos – de valor, verdade, justiça, virtude e seus opostos – mas à forma com que os sujeitos se organizam e interagem, aproximando-se ou distanciando-se desses princípios pensados para regulamentar a vida em grupo. Certas formas de organização tornam impossível a correspondência dos atos com certos valores. Numa sociedade cuja sobrevivência associa-se ao dinheiro, cuja existência se sustenta pela lógica do lucro, que, por sua vez, só existe porque há desnível na distribuição dos recursos necessários para a vida, as ideias de igualdade e fraternidade aparecem, na maioria das vezes, como meras ilusões. Existem como utopia, como reminiscência de outros tempos, ou ocorrerem em contextos restritos em que entram outros fatores alheios à sobrevivência pela competição: o amor familiar, a amizade etc.; mas nunca serão plenamente compatíveis com aquela forma de organização. Opor simplesmente tendências apolíneas a dionísicas, o certo ao errado, o bem ao mal, torna-se uma reflexão completamente infrutífera quando se negligenciam a relação entre ideia e ato e o esquecimento das diferenças e conflitos que se dão sob a aparência da normalidade.

Por isso, talvez, Dicke dê, em seu romance, tanta ênfase a uma saída do tempo, a uma imobilização do movimento da existência. No romance, o efeito simbólico mais aparente desse ato é o de se desvincular das determinações de uma vida regida pela competição e pelo lucro, ou ainda pelas relações de força que se dão no interior de uma mesma sociedade. Há uma influência recíproca entre essas relações e a forma de experimentar o tempo e a memória. Mesmo em contextos como a Grécia arcaica, por exemplo, a diferença de classes implicou, certamente, o privilégio de certos personagens em detrimento de outros. No entanto, é possível, por vezes, entrever os traços de elementos “esquecidos” ou “reelaborados” na memória dos que conseguiram impor seus valores nas relações de poder ao longo do tempo. Há pelo menos duas formas de realizar esse exercício. Uma é “sair do tempo”, “experimentar a morte”, o que implica conseguir distanciar-se suficientemente da realidade a ponto de fazê-la aparecer em sua forma mais crua, percebendo enfim as profundas contradições entre discursos e práticas. A outra é “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994: 225), como bem sugere Benjamin em suas observações sobre a forma de realizar a pesquisa histórica. Pode-se fazer isso revelando-se diferenças e descontinuidades onde parece haver apenas homogeneidade, mas também revelando-se semelhanças e repetições, onde parece haver apenas diferença e substituição.

Ambas as formas estão ligadas no romance por um aspecto comum: a relação entre escrita e oralidade. A saída do tempo pode ser vista em um vínculo estreito com o som, seja da música ou da voz. A oralidade remete a grupos e contextos que, ou estão fora da experiência do tempo como passagem, ou interagem de forma desprestigiada com a sociedade que se baseia nessa experiência. Enfatizando culturas predominantemente orais, como a cigana, a indígena (na figura dos cegos Manuéis), assim como os marginalizados, vagabundos, loucos e prostitutas, Dicke incide sobre aspectos que, ao mesmo tempo em que sugerem uma visão de fora sobre a sociedade tecnológica e progressista, revelam as fraturas dos discursos homogeneizantes que persistem nela. Isso só pode ser afirmado se considerarmos a escrita como a expressão estruturalmente correspondente à sociedade que se organiza sob a experiência do tempo como passagem. Essa é uma questão que está apenas sugerida no ensaio de Benjamin sobre o narrador. Só é possível admiti-la quando se considera que a degradação da experiência é própria da sociedade caracterizada por certa ideia de progresso, também elucidada por Benjamin em suas “teses sobre história”, e que este progresso está, por sua vez, ligado a uma ideia de tempo como passagem. Decorre daí, ainda, a correlação entre memória e oralidade, bem como entre história e escrita. No tempo entendido como passagem, a

memória é entendida como memória do passado e tende a ser traduzida como registro do passado, o que leva Pierre Nora a afirmar que “o que hoje é chamado de memória não é, portanto, memória, mas já história” (1981: 14), porque para ele é a história que consiste na “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (1981: 13). A essa tentativa de reconstrução de algo passado corresponde a escrita como modalidade que aparentemente garantiria o registro da informação ao longo do tempo que passa.

O problema maior que se apresenta ao lidar com as relações entre escrita e oralidade é, portanto, o fato de que elas aparentemente corresponderiam a formas distintas de relação com o tempo, que se manifestam, para efeito desse trabalho, sob as formas de memória e história. A memória, por ser “fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1981: 9), tem por pressuposto a presença, tanto do tema quanto dos interlocutores. Sendo oral, ela é curta, maleável, incompleta, mas esses aspectos lhe dão justamente seu caráter produtivo, porque a presença será sempre necessária para manter os elos afetivos que unem os interlocutores pela narrativa. A história, sendo escrita, prescinde da presença. A localização do tema no passado é seu aspecto elementar e os atos de leitura e escrita são atos fundamentalmente solitários. Se o tema é presente e atual, ele se torna informação e não objeto da história, como se pode depreender também do ensaio de Benjamin, segundo o qual a informação “só tem valor no momento em que é nova” (1994: 204).

Considerar as coisas por esse prisma, no entanto, pode dar à reflexão um caráter extremamente pessimista e melancólico, no sentido de que o universo equilibrado e harmonioso de uma memória oral, de uma cultura humana completamente harmonizada internamente e com a natureza, parece ser um mundo perdido para sempre ou do qual cada vez nos distanciamos mais. Essa é, no entanto, apenas a primeira impressão dada pelas primeiras linhas do ensaio de Benjamin. Se parece óbvio para ele que a sabedoria é mais evidente numa sociedade que exerce a memória oral (expressão que seria, a essa altura, uma redundância), uma questão importante para Benjamin, e para este trabalho, é mostrar como a sabedoria pode persistir em um contexto pouco propício a ela, intenção que se traduz em mostrar como a sabedoria pode ser percebida no contexto da produção escrita na sociedade do progresso que vive o tempo como passagem. A dificuldade está em fazer isso sem incidir em ingenuidade e sem que o discurso se torne um discurso moralista e conservador, já que o tema da sabedoria aparece frequentemente, por exemplo, ligado ao discurso religioso, como o próprio romance mostra. Dicke, no entanto, ao trazer ao romance referências bibliográficas explícitas desse discurso, o faz justamente como exercício de pensar a relação do sujeito com

a escrita e o tempo, naquilo que ela comporta de memória ou de história. Em outras palavras, na forma com que, pela escrita, se dá a relação com o presente e com o passado, o que implica pensar sobre de que forma a memória pode ser entrevista na escrita, ainda que para essa modalidade predomine a história como forma de relação com o passado.

3.3 Alegoria, morte e ressurreição

Já de início é preciso lembrar que Dicke não trata da memória oral nem como aspecto de um passado perdido, nem tampouco como aspecto de uma evolução futura. As formas de relação com o tempo e certa predominância de uma ou outra modalidade da linguagem alternam-se, dialogam, contrastam entre si ou se assemelham conforme o andamento do romance, os personagens em evidência ou a relevância para a experiência de Celidônio. Há momentos, no entanto, em que são sugeridas imagens que sintetizam as modalidades e as formas de experimentar tempo, mesmo que por meio de aspectos distintos. É o caso de Manuel das Velhas, ao falar sobre como ficou cego e do conhecimento que adquiriu a partir de então:

dentro de mim se me queimavam em letras de fogo a verdade dos livros proféticos que nem sequer eu conhecia neste vasto mundo, nos grandes tempos (DICKE, 1995: 63).

A imagem sugere que o “conteúdo de verdade” é o mesmo, independentemente da modalidade mediante a qual ele é transmitido: se os cegos cantam, seu canto transmite as mesmas verdades de livros como a Bíblia e o Alcorão. Ainda em relação aos cegos, outra analogia é sugerida: ambos “leem o futuro para depois contá-lo” (1995: 49); a adivinhação, vinculada inicialmente ao contexto oral do adivinho, é referida por uma palavra que remete a um ato visual. “Ler o futuro”, certamente, remete também à prática cigana de leitura de mãos. Não são poucas as inter-relações entre oralidade e escrita no campo do misticismo e da religião. A cabala, a astrologia, a alquimia, a numerologia, são todas ciências que atribuem valor a alguma forma de escrita. A metáfora se desdobra no romance. João Bergantim diz que “o esquecimento nos devora, letra a letra” (1995: 130), enquanto Celidônio compara a história do velho a um “pergaminho enrolado que vai se desenrolando à medida que se vai lendo, como a Torah e o El Zohar antigos” (1995: 143). Saul, por sua vez, sonha com seu futuro “que ia se desenrolando ante meus olhos como um pergaminho enrolado dos Templos Sagrados (1995: 158). Note-se que, se no caso dos cegos a analogia com a escrita confere a

ela atributos ligados aos intuitos da adivinhação, no caso de Bergantim, a letra representa linearmente o tempo que passa, devorado pelo esquecimento a cada momento. Em Celidônio, a história oral do velho ganha uma imagem visual, que sugere que a narrativa já possui um fim previsto – uma vez que os textos sagrados já estão concluídos –, uma espécie de destino traçado, que vai se deixando desvendar à medida que fatos e narrativa vão acontecendo. O mesmo sentido pode-se ver em Saul.

Considerando-se que a adivinhação do futuro, em muitos casos, deu-se por meio da “leitura” de sinais, como as entranhas de pássaros, cartas, a posição dos astros, o efod hebreu onde se jogavam as pedras da sorte Urim e Tumim etc., as analogias sugeridas no romance não fariam mais do que reforçar essa imagem já conhecida. Se nos detivermos nessa constatação, estaríamos apenas admitindo, novamente, o texto de Dicke como uma reprodução do conteúdo transmitido por ciências ocultistas. O que se quer, aqui, no entanto, é mostrar como esses aspectos tornam-se mais complexos e reveladores de uma situação degradada da experiência quando lembramos que a escrita está relacionada com a experiência do tempo como passagem. Essa experiência com a escrita está muito distante daquela à qual as analogias do romance remetem.

Em outra via, é importante lembrar, também, que percebe-se uma tendência em estabelecer uma indiferenciação entre a narrativa oral do velho e a escrita do romance, uma vez que uma se transforma na outra e, ao fim, tem-se a impressão de que o velho continua a contar a história. Apesar disso, o fato é que o romance é um texto escrito. A análise poderia parar por aí, uma vez que, por mais que possa se dizer que a narrativa do velho é oral, ela está representada e fala-se dela a partir da escrita e, portanto, o texto se submeteria definitiva e integralmente a uma abordagem de seu caráter escrito. A aceitação dessa ideia como fato não impede, no entanto, de pensar a relação entre a oralidade e escrita, como já foi sugerido, como uma reflexão sobre a própria relação com o tempo e a memória. Nesse sentido, a ideia aqui é relativizar a antítese, a partir da qual a oralidade e todo o seu contexto situam-se no âmbito de um passado perdido, ou remete a uma situação ideal de intersubjetividade cada vez mais distante, ao mesmo tempo em que a escrita é definida como metáfora para o funcionamento da linguagem. Para tanto, é preciso lembrar uma história.

Sócrates e Fedro tiveram um diálogo sobre a beleza, o qual aparece no texto *Fedro*, de Platão. Trata-se de um dos textos mais antigos no Ocidente que procura discutir as vantagens e desvantagens da escrita para o ser humano. A partir de um dado momento do diálogo, Sócrates e Fedro passam a tratar da escrita de discursos, pontuando duas opiniões que divergem a respeito do tema. Fedro afirma que certos homens poderosos e eminentes receiam

escrever discursos “por causa das críticas a que a posteridade os pode submeter, e até mesmo com receio de serem alcunhados como sofistas” (PLATÃO, 2000: 81). Sócrates lhe interpõe que os políticos mais vaidosos são aqueles que se dedicam à logografia (produção exagerada de escrita), “ansiosos de deixarem os seus escritos para posteridade” (2000: 82). Os discursos desses políticos caracterizam-se pelo elogio a si mesmos e a aduladores. Já de início, é importante notar que Sócrates e Fedro falam, primeiramente, da oratória e da retórica, discursos originalmente orais. Aquilo que dizem, portanto, até determinado ponto, não é necessariamente aplicado só à escrita, mas principalmente à persuasão pelo discurso, independentemente de sua modalidade. É assim que Fedro, por exemplo, dá a opinião de que aquele que quer se tornar orador consumado, não precisa ter conhecimento do justo, do bom e do belo, porque a persuasão se consegue “não com a verdade, mas com o que aparenta ser verdade” (2000: 87). No fim, antes de passarem à lenda da criação da escrita pelo deus egípcio *Thoth*, Sócrates lembra novamente o objetivo de ambos a respeito da escrita: a distinção entre retórica e a “outra arte”,²⁴ “embora ainda não tenhamos procurado saber o que convém e o que não convém escrever” (2000:119). O problema da escrita, a princípio, não gira em torno da modalidade em si, mas de seu objeto: o *quê* da escrita, o que se deve ou não escrever, o que convém ou não convém escrever.

Segundo a lenda, o deus *Thoth*, apresentando suas descobertas para *Tamuz*, um deus maior,²⁵ afirma que uma delas, a escrita, é um remédio para a memória, para que os homens jamais se esqueçam do que foi dito ou pensado. A escrita seria capaz de reter esse objeto em sua integridade, auxiliando, assim, a memória humana. *Tamuz*, em resposta, diz que a escrita pode tornar os homens esquecidos, pois se lembrarão dos assuntos por força exterior dos sinais e não pelos assuntos em si mesmos. *Tamuz* emenda, ainda, que *Thoth* transmitiria a seus alunos

não a sabedoria em si mesma, mas apenas uma aparência de sabedoria, pois passarão a receber uma grande soma de informações sem a respectiva educação! Hão de parecer-se homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, em vez de sábios verdadeiros (PLATÃO, 2000: 121).

Obviamente, as palavras não deixam de remeter ou reverberar diversas outras já conhecidas do pensamento platônico. Esta última oposição sugerida por *Tamuz*, entre sábios imaginários e sábios verdadeiros,²⁶ é o ponto de reflexão de Sócrates posteriormente. Ele usa

²⁴ Que, ao fim, será definida como a filosofia.

²⁵ Segundo a leitura de Derrida, é o pai de *Thoth*, um deus superior.

²⁶ Derrida traduz o trecho com as expressões “aparência de homens instruídos (*doxósophoi*)” e “homens instruídos (*anti sophon*)” (2005: 49).

para isso argumentos similares aos que usou para falar da persuasão na retórica, mas de maneira mais concisa. Sócrates, no entanto, quer chegar ao mesmo ponto: a diferença está no sujeito que escreve, mais do que propriamente na escrita em si. É assim que, para ele, se por um lado há discursos que não são capazes de se defender a si mesmos sozinhos, há também os que são capazes de fazê-lo. A diferença está em que uns são escritos por sábios e outros não. Os sábios produzem o “discurso conscienciosamente escrito, com a sabedoria da alma” (2000: 123) e só escrevem o necessário para lembrar o que já sabem.

A complicação da questão talvez se dê na forma da escrita escolhida por Sócrates como a mais útil ao discurso do sábio: notas de rememoração, como bem havia indicado *Tamuz*, ao invés da “expressão sólida de uma doutrina valiosa” (2000: 122). Em que esse “gênero” difere dos demais? No fato de que ele não é escrito vaidosamente visando à posteridade e à fama, mas é apenas um tesouro que o sábio acumula, ou para seu próprio uso na velhice, “pois os velhos esquecem de tudo”, ou “para os que seguem no seu caminho” (2000: 125). A realização do sábio não está em angariar para si a fama presente e futura por suas ideias, como o querem os logógrafos acusados por Sócrates, mas está em fecundar outras almas para que também estas sejam felizes como ele é.

Uma contradição se insinua nesta resposta de Sócrates à lenda contada. Se, por um lado, a escrita prosaica, por assim dizer, não concisa, não é autossuficiente e precisa de seu autor para que tenha sentido, as notas de rememoração, aparentemente, precisariam mais ainda da presença de seu autor, dado o seu aspecto de nota, fragmentário, conciso. A diferença está no fato de que o sábio não escreve, assim como não fala, para a posteridade. Não porque talvez tenha receio, como disse Fedro (e não Sócrates), de que suas palavras sejam criticadas ou tomadas como as de sofistas, mas porque sua intenção é pedagógica e visa dar conselhos ao invés de receber elogios. A escrita, nesse sentido, só é válida se reitera aquilo que já está no próprio sujeito. Os que seguem o sábio supostamente também já trazem em si aquilo que não precisam guardar externamente, ou pelo menos se recordam dos ensinamentos de seu mestre e precisam apenas de notas para lembrarem-se deles. Há um sentido de educação e cumplicidade na relação entre o que escreve – e que, a princípio, escreve só para si mesmo – e o que lê.

Desde o início do diálogo, Platão naturalmente prepara sua recepção em favor da memória do sujeito, ao invés de valorizar a memória pela escrita. A incapacidade de Fedro de decorar palavra por palavra o texto longo de Lísias, somada ao fato de que a informação contida nele é completamente refutada por Sócrates, já sugere, dentre outras coisas, que escrever tanto pode não ser tão útil. Sugere também que a escrita não é algo que favoreça a

memória, senão é algo que, inclusive, denuncia a limitação humana nesse aspecto. Enquanto Fedro se coloca como indigno de repetir de cor, à altura de Lísias, o que “o mais hábil dos escritores contemporâneos, escreveu em tanto tempo e com tanta paciência” (2000: 11), Sócrates prefere que ele recite o discurso como sabe, pouco importando “a maneira boa, ou má, como fale” (2000: 13).

A conclusão a que Sócrates chega ao final do diálogo está certamente relacionada à prerrogativa, recorrente em praticamente todos os diálogos platônicos, da superioridade da alma em relação ao corpo, do imaterial em relação ao material e do divino em relação ao humano. É a prerrogativa, enfim, da superioridade do mundo das essências em relação ao mundo das aparências. Há, porém, uma outra imagem que serviria para ilustrar a concepção de escrita subjacente à argumentação de Sócrates, mas que não está no final do diálogo. Está na refutação que faz ao texto de Lísias sobre o tema do amor. Quando Sócrates se dispõe a falar do amor, ele fala da imortalidade da alma. Vale a pena citar:

a alma é imortal, pois o que se move a si mesmo é imortal, ao passo que, naquilo que move alguma coisa, mas, por sua vez, é também movido por outra, a cessação do movimento corresponde ao fim da existência. Somente o que se move a si mesmo não deixará de mover-se e, sendo assim, constitui também fonte de movimento para as outras coisas que se movem. Ora, um princípio constitui algo inato, pois é a partir de um princípio que necessariamente assume existência tudo aquilo que existe, ao passo que o princípio não provém de coisa alguma, pois se começasse a ser partindo de qualquer outra fonte, não seria princípio. Por outro lado, como não proveio de uma geração, não se encontra sujeito à corrupção, pois é evidente que, uma vez o princípio anulado, jamais poderia gerar-se nele, porque ele é o princípio e tudo provém necessariamente desse princípio... (2000: 57).

Após essa primeira explanação, Sócrates faz uma longa digressão sobre como as almas contemplam a verdade antes de encarnarem e de como sua encarnação está diretamente associada à incapacidade das almas em se manterem nos círculos superiores da Verdade. A alma perfeita e alada “paira nos céus e governa o universo”, ao passo que, quando perde suas asas, precipita-se no espaço, “tombando em qualquer corpo sólido” (2000: 59), um corpo de terra. Ele faz uma longa digressão para mostrar a verdadeira memória ou a memória que realmente importa: a memória das realidades superiores, da Verdade, “a realidade que realmente não tem cor, nem rosto, e se mantém intangível; aquela cuja visão só é proporcionada ao condutor da alma pelo intelecto” (2000: 61). É possível ver, no romance de Dicke, traços dessa mesma ideia:

e olhos que enxergam bruma, me falando em minha memória que não cessa, apesar das torrentes de esquecimento que vêm dos sem fins de toda teimosia

do tempo, me contando monotonamente essa história que vai devagar se tornando realidade. **Vou ouvindo e nos ouvidos essas sombras de reis e harpistas vão se tornando baixos-relevos que se movem e respiram o ar da vida.** De onde vêm eles, apenas da voz fatigada do velho pai da noiva, esse homem de olhos de neblina, com sua voz de palha velha? (DICKE, 1995: 123, grifo nosso).

Os personagens da narrativa oral de Abbas vão se tornando vivos para Celidônio, imagem que pode se referir à encarnação da alma no corpo, mas também ambigualmente à encarnação da ideia na escrita, pois na expressão “baixo relevo” está implicada uma ideia de inscrição. Se essa perspectiva, ou esse imaginário, são perdidos, dificilmente se percebe uma outra imagem evidente: a analogia entre escrita e corpo. O corpo para Sócrates é terra, objeto inanimado, movido pela alma. Da mesma forma, a escrita é corpo, inanimado, movido pelo sentido, que seria sua alma. Se é a alma que lhe dá sentido, é a alma sábia que lhe dará o sentido mais exato, mais verdadeiro e mais útil. Quando a alma se libera do corpo, ao tornar a encarnar não retorna ao mesmo corpo. O corpo anterior é material decomposto que, se conservado, dá apenas parte do que foi aquela unidade viva anterior, formada por corpo e alma. Se a alma é eterna, é princípio, e ocupa sucessivamente vários corpos, obviamente a memória deve ser buscada na alma e não no corpo, pois este é uma espécie de roupa temporariamente válida. Se fosse possível marcar a eternidade da alma por meio dos corpos que ela ocupou, esta seria ainda apenas uma história de seus rastros, de suas ruínas. A imagem do corpo como rastro é recorrente no romance, nas imagens dos gatos e cães mortos nas estradas:

os lugares perdidos deste vasto mundo, onde longinquamente ladram cachorros, cujos ecos vêm de silêncio descompassado como um coração em disritmia como manchas de óleo neste chão como sombras molhadas de água onde passa tanto carro e **se misturam tantos rastros anônimos por nada, rastros que se perdem nos rastros, que a noite mescla com uma espécie de maldição desconhecida desencadeada pelo esquecimento dos que procuram rumo sem nenhuma verdade nem verdadeira justiça na procura dos caminhos, nenhuma grande e última finalidade tanto misturar de rastros** e vestígios de pés que passam e passam sempre e de rodas de carro levando tanto comércio que atenta contra a justiça do que foi e que não será nunca mais... **cai uma maldição silenciosa e fica um eco rumorejando e lembranças de transmigrações onde fomos bois e cães e gatos em outras vidas inferiores se nos vão apagando na memória onde ecoa o horizonte do esquecimento que nos vai engolindo com sua baba de Oblivion...** (DICKE, 1995: 83, grifos nossos).

O rastro, por si só, é anônimo e os rastros se perdem em outros rastros. A imagem recorrente dos carros que vão esmagando corpos sobre corpos, fazendo com que eles se tornem uma massa informe, um rastro de sangue indicando uma vida que se perdeu sem

necessidade, é importante para pensar o romance e a relação com o tempo e a memória por meio da escrita. Neste caso, o problema específico consiste na relação com a memória como memória do passado. No nível individual, na perspectiva da reencarnação, não há nenhum elemento, além da própria alma, que ligue as diversas histórias individuais das encarnações ao longo dos sucessivos ciclos. Diversos fatores, além do esquecimento na transição entre as vidas, colaboram para que pareça quase impossível a recordação de si mesmo em outras vidas, a não ser que houvesse garantias de que se pudesse nascer novamente, por exemplo, dentro da mesma cultura, na mesma família e com a mesma língua. Ainda assim, somente a recordação pelo próprio indivíduo faria com que efetivamente a lembrança não parecesse alheia. Sendo assim, qualquer forma de abordagem da memória e do tempo que não seja provida da certeza da permanência da alma após a morte, só pode lidar com ela a partir de uma condição de incompletude.

Esse aspecto de incompletude também se nota no nível da memória coletiva, já que, segundo as indicações de Halbwachs, ela se dá na sincronia ou dessincronia das lembranças individuais dentro de um grupo e, ainda que muitas lembranças sejam compartilhadas e confirmadas nele, elas têm peso diferente para cada membro. Pesa, ainda, o fato de que elas funcionam como lembrança efetiva do passado apenas dentro do grupo e não para outros grupos. Por isso, mesmo em Benjamin, a memória do narrador é curta e sua verdade se baseia menos na comprovação da informação do que na confiança entre os interlocutores. Por isso, para Nora, a memória será sempre incompleta, “inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações” (1981: 9). A história, por sua vez, por pretender atuar na maioria das vezes fora do âmbito da memória de um grupo específico será uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1981: 9). A história pretendida de uma nação, por exemplo, fatalmente incorre na supressão da heterogeneidade dos grupos que a constituem e, portanto, na supressão total ou parcial de suas memórias. Sendo, assim, pode-se dizer que, ainda que guardem diferenças significativas entre si, as reflexões sobre memória e história, consideradas em sua relação com o passado, estão sempre calcadas numa característica comum: a impossibilidade de garantir o sentido ou a representação exata do passado que querem evocar. Nas reflexões de Benjamin e Nora, a memória é, por isso, um aspecto vinculado ao presente, e a história revela-se como uma tentativa infrutífera de constituir uma imagem representativa do passado.

A mesma percepção de impossibilidade de garantia da verdade em relação ao passado pode ser vista na crítica de Derrida à metafísica, uma vez que estamos lidando com uma analogia entre escrita e corpo e que, na lenda Socrática, a escrita é condenada justamente por

não poder garantir a reprodução (ou registro) fiel do sentido ao qual remete sem o apoio de seu autor. Se aceitarmos a proposição de que escrita e leitura são atos solitários, todo ato de leitura é necessariamente o contato com algo passado, uma vez que o ato que gerou o texto já se extinguiu no tempo. A escrita possui, assim, uma face voltada ao ato da produção, do autor, e ao ato de leitura, atos que se dão em momentos distintos. O que Derrida critica é justamente a exigência da presença do autor para que o texto tenha sentido. A presença do autor se desdobra em outras presenças: da ideia, do sentido, do *logos*; algo que seria sempre anterior à própria escrita e que seria imprescindível para sua interpretação correta e verdadeira. Negando a anterioridade, Derrida assume a escrita como um rastro sem origem, ou assume o próprio rastro como origem:

o rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo (DERRIDA, 1973: 79).

Se as reflexões sobre memória e história como relação com o passado enfrentam a aporia da presença do ausente, como mostrou Ricoeur, porque se baseiam na impossibilidade de uma evocação exata do passado ou da anterioridade, Derrida assume essa impossibilidade como fator produtivo da escrita, que toma como metáfora para definir o funcionamento da própria linguagem. Se, no romance, os rastros se perdem nos rastros e essa dinâmica indica a ausência de uma grande e última finalidade, o que Derrida faz é assumir essa ausência, tanto de uma origem quanto de uma finalidade última, como característica definidora da linguagem. Uma vez que o rastro é, inicialmente, uma marca deixada por algo ou por alguém, o gesto que permite a interpretação de Derrida pode ser entendido como uma aceitação da impossibilidade de se recuperar a presença que teria marcado o “primeiro rastro”. Nisso, ele não difere de outras teorias que se baseiam na mesma impossibilidade, mas que não o fazem como uma escolha tão clara quanto ele o faz.

Uma outra face dos posicionamentos de Derrida, feita na *Gramatologia*, que reforça a mesma crítica, é justamente a da relação entre escrita e voz. Derrida mostra muito claramente como a ideia aristotélica básica de que “os sons são o símbolo da alma e as palavras escritas o símbolo das palavras emitidas pela voz...” (1973: 13) é um engodo. Ele vai dando exemplos, que passam por Rousseau e Saussure, analisando como na história do pensamento ocidental se valorizou o som em detrimento da escrita, relegando esta a uma função secundária: a de representação da fala. No entanto, ao invés de analisar este fato como um equívoco da própria

tradição que, valorizando a fala, na verdade exerceu todo o seu pensamento por meio da escrita, ele opta por situar a escrita numa posição anterior ao próprio *logos*. Ao associar fala e *logos*, a partir do que é feito na tradição metafísica, Derrida passa a opor não fala e escrita, mas *logos* e escrita, o que também é um equívoco, pois o *logos* não está necessariamente atrelado a uma modalidade. A associação entre *logos* e fala, pelo que se pode constatar por suas reflexões, foi um longo equívoco da tradição filosófica ocidental que Derrida intuiu.

A chave da questão está na escrita fonética que, diferentemente de outras formas, tende a fazer crer que é uma simples e direta representação da fala: “é no sistema de língua associado à escritura fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença” (DERRIDA, 1973: 53). Em contrapartida, recupera a opinião de Hegel, que “resumiu a totalidade da filosofia do *logos*” (1973: 30), sobre o aspecto hieroglífico da escrita como aquela que não precisa da mediação dos sons. Esse é o funcionamento mais apropriado para a escritura em Derrida:

A escritura não-fonética quebra o nome. Ela descreve relações e não denominações. O nome e a palavra, estas unidades do sopro e do conceito, apagam-se na escritura pura (1973: 31).

Ocorre que Dicke usa como referência importante para a escrita de seu romance por nós examinado a cabala, que tem por característica não só a representação fonética. As letras possuem também um valor numérico, combinatório e místico. Além disso, fora do âmbito do misticismo, no Talmud, a cabala também possui uma dupla função, é entendida em dois sentidos, um ligado à escrita e outro à oralidade:

O primeiro refere-se aos profetas e à Hagiografia como uma forma diferente, e em contraste com, o Pentateuco. O outro, especialmente em sua forma verbal *mekubbelani* (“Eu recebi a *Kabbalha*”), é usado para indicar tradições orais transmitidas de professor a discípulo, ou como parte de uma tradição familiar (SKOLNIK; BERENBAUM, 2007: 585).

A cabala considera, além do sopro divino, que “o alfabeto desempenha um papel na criação do mundo” (2007: 728). Para além de uma representação dos sons da fala, “cada letra no alfabeto ganha um sentido simbólico pelo Talmud... Mesmo a forma com que as letras são escritas tem significância (2007: 729). A escrita atua, assim, de forma ambivalente, em que um caráter simbólico é concomitante com um caráter de representatividade fonética e com um jogo combinatório, descrevendo não só os sons, mas também relações e denominações, para usar as expressões de Derrida. Mesmo na afirmação de que “as letras, como escritas na Torah, são reflexos das letras celestiais” (2007: 729), pode-se ver uma relação de equidade entre escrita e fala, uma vez que as letras não seriam elementos concernentes apenas ao âmbito

material. A letra não está subordinada, como forma secundária, a ser uma simples representação da fala correspondente ao âmbito abstrato e ideal, senão que divide com ela a relação direta com o divino, assim como, sendo matéria, comporta também um aspecto sagrado.

Entre a crítica a uma anterioridade presente como definidora do sentido e a crítica ao papel secundário relegado à escrita como representativa da fala no contexto da metafísica, Derrida investe em algo que, mantendo a dinâmica da significação como autorreferenciação entre os significantes, ressalta o movimento ininterrupto da significação em contraposição à produção de um sentido transcendente cujo efeito seria o de frear aquele movimento, procurando garantir que um mesmo sentido permanecesse ao longo do tempo. Qualquer abstração pretenderia causar a imobilização desse movimento. As reflexões radicais de Derrida, apesar de não permitirem sob nenhuma hipótese a construção de uma significação estática que se pretende manter através do tempo, têm o mérito de fazer perceber, nos sentidos já construídos historicamente, a dinâmica da significação, no jogo de apropriações, releituras, traduções que ocorrem entre épocas e grupos distintos. A revelação de uma ligação entre teorias que vão, pelo menos, de Platão a Saussure, passando por uma inserção no contexto judaico-cristão, aproximadas pelo elemento comum de uma exterioridade que visa funcionar como um referente à qual toda linguagem remete como significação, é um exemplo de como certas significações podem permanecer, ainda que transformadas, ao longo do tempo. Nesse sentido, o texto de Vernant traz uma percepção interessante, em que destaca a permanência de traços da doutrina da reencarnação na teoria do conhecimento platônica:

Os mitos de memória são, desse modo, em Platão, integrados em uma teoria geral do conhecimento. **Mas o elo que conservam, até em sua filosofia, com a crença nas reencarnações**, leva a supor que eles tiveram na origem uma relação mais direta com os avatares da alma no decurso das suas existências anteriores. **A confrontação de diversos textos que conservam o traço dessas lendas confirma essa hipótese** (VERNANT, 1990: 148, grifos nossos).

Essas constatações são extremamente importantes para perceber que, no processo de elaboração de teorias e críticas sobre a produção do conhecimento e, mais especificamente, da memória e da linguagem, ao mesmo tempo em que são estabelecidas diferenciações em relação ao passado, muito dele se conserva sob outra aparência. Como pretendemos demonstrar a seguir, Derrida, Arendt, Vernant e Benjamin mostram que é possível percorrer, pela produção escrita deixada, alguns dos caminhos trilhados por uma ideia. Mesmo que essa não seja uma proposta assumida de Derrida, sua forma de conduzir as reflexões aproximando conceitos como Deus, *logos*, *eidos*, *energeia* e outros (2002: 231), revela as diversas faces de

um mesmo tipo de relação que o ser humano manteve com a linguagem e com o mundo ao longo de um determinado intervalo de tempo. Defendendo o contínuo e inapreensível jogo da significação na linguagem, ele acaba por mostrar também como certos elementos permanecem na linguagem ao longo do tempo, ainda que transformados. Em outras palavras, quando Derrida traduz pelo nome de Deus uma variedade de termos, acaba por evidenciar também certo esquecimento histórico dos vínculos entre significantes aparentemente distintos que, pelo menos para ele, baseiam-se num tipo semelhante de expectativa do homem em relação ao sentido: a necessidade de estabelecimento de um centro, que constitui-se como uma origem fixa, “a presença plena, o fundamento tranquilizado, a origem e o fim do jogo” (2002: 249).

É Walter Benjamin quem realiza assumidamente um exercício de revelar a presença transformada de elementos que foram objeto de supressão, a partir da percepção da escrita alegórica no drama barroca alemão. Para tanto, ele estabelece uma estreita e complexa ligação entre a escrita e a configuração do histórico, por intermédio do conceito de alegoria. Tratando da distinção entre símbolo e alegoria para os românticos, baseada numa distinção entre natureza e história,²⁷ Benjamin destaca, como critério fundamental para a distinção entre ambos, a categoria do tempo, a partir do qual a alegoria pode ser vista como o elemento da linguagem que exprime o aspecto transitório do humano. Por isso a experiência da morte está no cerne da visão alegórica:

Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica (BENJAMIN, 1984: 188).

Se, por um lado, Benjamin está tratando especificamente do drama barroco alemão, por outro não deixa de sugerir que o barroco é a expressão que, sob forma de alegoria, representa o homem na sua sensação de perda pela transitoriedade da natureza (*physis*), de sua impotência em vencer o tempo e a morte. Por isso, a imagem de uma caveira exprime, para Benjamin, de modo altamente expressivo, tanto a existência humana em geral como a história biográfica de um indivíduo particular: porque, não sendo mais humana em seu aspecto vivo,

²⁷ Benjamin trata da afirmação de Creuzer: “Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento” (Apud BENJAMIN, 1984: 187).

mas ainda assim remetendo ao humano, encerra em si justamente a imagem da transitoriedade do que é histórico, “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (1984: 188). A escrita pode ser entendida como correlata a essa imagem alegórica, se entendida também como a protopaisagem petrificada do discurso vivo, oral e transitório. É possível ver aí, novamente, uma certa analogia entre escrita e corpo, com a diferença de que, liberado o espírito, “o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos” (1984: 241), o que significa que o corpo, por sua vez, está disponível à manipulação não determinada pelo espírito anterior que o ocupou. Essa manipulação é o procedimento alegórico. Para Benjamin, no entanto, é justamente aquela disponibilidade que permite a permanência daquilo que, sem a manipulação alegórica, cairia no esquecimento:

Por outro lado, além das vestes e dos emblemas, sobrevivem as palavras e os nomes, que originam, à medida que vão sendo destacados dos seus contextos vitais, conceitos nos quais essas palavras adquirem um novo conteúdo, adaptável à representação alegórica, como *Fortuna*, *Venus* (como Dama-Mundo) e outros. A extinção das figuras e a abstração dos conceitos constituem assim os pressupostos para a transformação alegórica do *Pantheon* num mundo de criaturas mágico-conceituais (BENJAMIN, 1984: 249).

Por isso Benjamin conclui que “o antigo mundo dos deuses deveria ter se extinguido, e, no entanto, ele foi salvo justamente pela alegoria. Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” (1984: 246). O intuito de salvar as coisas da morte, aliado à sensação de impossibilidade de se manter a presença daquilo que se foi, direciona as energias para o único elemento que resta materialmente daquela unidade. O corpo é a única coisa concreta a que a vontade de resistir à morte e ao esquecimento ainda pode se apegar e, no entanto, ele já não comporta a unidade que se quer conservar. O exemplo principal de Benjamin ainda revela outra complexidade: a tentativa da Igreja em estigmatizar negativamente os deuses da antiguidade, pelo rebaixamento de seus corpos, foi justamente o ato que permitiu sua sobrevivência. Há uma certa ironia no processo, propiciado pelo caráter material do corpo: se, por um lado, o corpo e a imagem dos deuses antigos se prestaram à alegorização para significar o mal e o baixo, por outro ele remete, ainda que como ruína, como rastro, à seu contexto vital extinto. É a partir desse vínculo apagado com o passado que Benjamin pode afirmar a sobrevivência, no caso, dos deuses da Antiguidade.

A alegoria, entendida dessa forma, aparece no romance de Dicke de diversas maneiras, já descritas anteriormente. O baixo, o corporal, o sexual, estigmatizados como inferiores em relação ao espírito, aparecem como necessários à perpetuação da vida humana, o que se

representa pelas cerimônias, tanto do casamento da filha de Abbas quanto da união entre os jovens ciganos. No baixo está encarnado o signo de Caim, e é justamente pela permanência da referência a sua imagem como antítese do bem e do alto, do espírito desapegado das coisas mundanas, que ele sobrevive, porque é associado alegoricamente a outras imagens: os pobres, os loucos, as prostitutas, os vagabundos. Rosaura, seu corpo e sua função, são ruína das pitonisas de Apolo, assim como de Astarté, deusa da sexualidade e da fertilidade, ambas referências mencionadas no romance. Os violeiros cegos indicam a permanência da adivinhação, assim como a astrologia, o tarot e a cabala. Em última instância, todo elemento material fabricado pelo homem está impregnado do que foi alegorizado como mal.

É importante dizer, a esta altura, que o romance de Dicke é, ao fim, uma investigação sobre a transitoriedade da vida, a partir da transformação de significados percebidos na linguagem, e sobre como isso afeta o indivíduo. Celidônio é, no caso, aquele que representa particularmente essa afecção. A relação com a morte vai da crença na reencarnação, passando pela crença numa existência material única até a descrença na eternidade da alma. Em todos estes casos, no entanto, de alguma forma, como se viu, tenta-se resistir à morte, seja na convicção de que a alma é eterna, seja no investimento na perpetuação de uma lembrança. Como que atravessando essas variações da relação com a morte, é possível perceber, como Arendt, como a imagem da estrutura familiar grega permanece transformada em ideias sobre a autoridade como controle e violência no ocidente, e como essas relações aparecem na imagem de Jeovah Sabbaoth – recorrente no romance – como pai punidor e autoritário, assim como o foram Urano e Cronos na Grécia arcaica e assim como Darwin (apud Freud, v.XIII, 1996) imaginou o pai da horda primeva nos fins do século XIX. É possível perceber, ainda, como o mal, a culpa e o arrependimento estão associados ao filho, devido a sua desobediência e rebeldia, enquanto o pai carrega o estigma da repressão e da autoridade.

A memória como recordação de outras vidas traduziu-se, num contexto não reencarnacionista, em uma memória oral curta ou em história escrita volumosa e, ainda assim, insuficiente. É preciso lembrar, no entanto, que mesmo esses sentidos se restringem, nas reflexões de Benjamin, ao contexto da tradição ocidental. É na percepção de uma forma de se relacionar com o passado – a alegoria como aspecto da escrita e da história –, que ele consegue demonstrar as possibilidades de permanência daquilo que, ambigualmente, por um lado, se quis inferiorizar e mesmo extinguir e, por outro, se quis manter. No caso do romance, o que se obtém de todo processo é a difícil e incerta conclusão de que, sendo a imagem do ser humano associada a pecado, fraqueza, incompletude, persiste nela a ideia de um vínculo com o sagrado, de sua condição divina. Segundo João Ferragem, Deus “vai se tornando homem,

lentamente em carne e ossos e fragilidade latente e vai deixando de ser Deus” (DICKE, 1995: 109). A perspectiva inferiorizada da reencarnação, para a qual o próprio sagrado, ao deixar de sê-lo, “tomba num corpo sólido”, permanece na imagem da criação do homem pelo corpo de terra, moldado pelo gesto exterior divino.

Essa percepção torna-se importante quando as ideias de pecado e fraqueza servem a intuítos de dominação no contexto das relações de poder, entre grupos ou entre indivíduos. Tentar entender e desvelar os sentidos ocultos, esquecidos, distorcidos ou traduzidos no jogo incessante das alegorizações, das variações que elas operam no elemento material, é tarefa árdua e muitas vezes impossível. Há o risco de se perder em meio às significações, como ocorre a homens como João Bergantim: “que indagam tanto que acabam se emaranhando nos labirintos de onde não podem sair” (1995: 248). Não por acaso, a leitura do romance dá a impressão da repetição, de que elementos aparentemente distintos são semelhantes, porque são, na verdade, variações do mesmo: a relação com a morte, o passado, o pai, o corpo, o sexo, o desejo, o sagrado, a natureza etc. Foi esse exercício de percepção que se tentou realizar nas duas seções anteriores, ainda que de forma separada.

Um aspecto que merece destaque é o esquecimento do vínculo entre sociedade e natureza, tratado por Norbert Elias. Se, em seu exemplo conclusivo, Elias diz que, para os não-especialistas, as relações de eventos sociais – como a Páscoa e o nascimento de Jesus – com os movimentos da natureza foram perdidas, em Dicke é possível novamente ver sugerida a recuperação desse vínculo: o nascimento do novo rei no equinócio de verão, época de chuvas em Mato Grosso, que é tempo de renovação e fertilidade da terra. Outros aspectos ligam a cerimônia ao nascimento de Jesus: o príncipe aparece como o rei Baltasar (1995: 192); os bois rondam o bar e a casa do ferreiro, assim como rondaram a manjedoura no nascimento de Jesus. O dia é um domingo, primeiro dia da criação no Gênesis, em que se fez a luz. Em contrapartida ao nascimento de uma virgem, Dicke, no entanto, oferece o nascimento pela relação sexual, como a sugerir novamente a eliminação da distância entre homem e Deus. Tanto o vínculo com a natureza, quanto a humanização do divino, cuja contrapartida é a sacralização do humano, a possibilidade humana de ser deus, são elementos que se perderam no jogo das alegorias e que Dicke recupera.

É preciso lembrar, ainda, que o romance refere-se a tradições orais, como a cultura cigana. Em meio a todo acúmulo de conhecimento gerado ao longo do tempo pela escrita, a escolha dos ciganos parece não ser aleatória. Por ser uma cultura oral, não oferece material para a alegorização, uma vez que, ainda que possam ocorrer transformações, apropriações e traduções de sentido, não há matéria sobre a qual a intenção alegórica possa trabalhar. Como

não há registro das transformações, os sentidos depreendidos da linguagem são sempre atuais. A presença de uma cultura oral frente a todo o arcabouço bibliográfico do romance estabelece um contraponto ao caráter cumulativo da história e ao elemento que a liga à escrita: a matéria, o rastro, a ruína. A oralidade não deixa rastros. Mais curioso, ainda, é pensar na possibilidade de certos elementos que se perpetuaram ao longo da história sem deixar suas próprias marcas:

Tudo se passa como se esses seres transcendentais tão somente projetassem sua sombra na história, sem que essa sombra possa ser localizada no espaço e no tempo (o mesmo se diga quanto a Jesus, entretanto é uma outra história...) (DICKE, 1995: 256).

Dois casos são exemplares nesse sentido: Jesus e Sócrates. Nenhum dos dois escreveu de próprio punho – o que faz com que paira sobre eles a dúvida sobre sua existência real – mas todo um universo de escrita foi desenvolvido a partir deles. Mais importante do que a comprovação de sua existência concreta é, no entanto, pensar a problemática relação entre oralidade e escrita que esses personagens sugerem se tivessem realmente existido. Parece funcionar, neste caso, a mesma lógica da escrita como alegoria: em vista da perda – da presença, da relevância do que foi dito – os discípulos trataram de se debruçar sobre a única forma de registro possível a seu tempo. O registro, no entanto, não só não garante a preservação do que foi, como, com a passagem do tempo, presta-se ao jogo da alegoria. Se Sócrates e Jesus existiram, podem ser entrevistados, então, pelo menos duas razões para não escrever: a consciência de que seus escritos seriam capturados no jogo da alegoria e se perderiam; a falta de medo em relação à morte. É como se, em relação ao tempo, ambos se voltassem para o futuro e não para o passado, mas de forma diferente. Pensam na posteridade sem o desejo de permanência, no passado sem culpa e na morte sem ansiedade. Suas ações podem, dessa forma, se voltar para o presente, sem que se traduzam na ânsia de aproveitar a vida curta que passa e se extingue.

A opção pela oralidade torna-se uma atuação contra os efeitos da alegorização. Uma ambiguidade se insinua nesse processo: a hipótese de que, na falta de confiança em outro tipo de memória que pudesse garantir a recordação, os ensinamentos e palavras de ambos só tenham permanecido justamente por causa do registro. Admitir essa hipótese implica tanto admitir a condição de impossibilidade do humano e material em manter um registro exato do passado, quanto, por outro lado, admitir que algo desse passado pode, sim, permanecer. O filtro que permite depreender um conteúdo verdadeiro consiste justamente no elemento base das reflexões trazidas por Jesus e Sócrates: o contraponto entre o material e o imaterial; o sensível e o inteligível; o reino deste mundo e o reino dos céus. Mais do que promessa futura que

implica castigo ou recompensa, brilho extinto do passado, ou autêntico lugar da verdade, o imaterial sugere um distanciamento intuitivo em relação às possíveis coerções e determinações do contexto que nos envolve. Por isso, talvez, a morte seja o evento em que esse deslocamento seja percebido mais nitidamente. É nela que, devido à sua proximidade com a imaterialidade, muitas convicções podem ser revistas e transformadas.

Benjamin ainda sugere uma leitura mais surpreendente da alegoria, quando usa dos sentidos sugeridos pela narrativa bíblica do pecado original para reinterpretar o sentido do demônio e do Mal. Lúcifer é, para ele, a figura proto-alegórica (KLEIN apud BENJAMIN, 1984: 251). No romance, Anhangá, elemento indígena que também foi alvo de alegorização, toma “outros aspectos diferentes para não ser reconhecido” (DICKE, 1995: 217), disfarçando-se no cão, no porco e no jovem cigano. Lúcifer, por sua vez, é o que disfarça, o que desvia atenção daquele que busca a verdade:

se a meditação é movida menos pela busca paciente da verdade que pelo desejo de aceder, sob a forma da contemplação imediata, incondicional e compulsiva, ao conhecimento absoluto, as coisas em sua simples essência se esquivam a esse conhecimento, e aparecem como pó, como um feixe de referências alegóricas. **A intenção alegórica é tão oposta à voltada para a verdade, que nela se manifesta com incomparável clareza a unidade de uma pura curiosidade, visando um mero saber,** com o arrogante isolamento do homem (1984: 252, grifo nosso).

É impossível não se lembrar da crítica socrática aos sofistas, quando se lê na passagem as expressões “contemplação imediata, incondicional e compulsiva” e “pura curiosidade, visando um mero saber”. O mero saber seria aquele que apenas alimenta a vaidade e a arrogância do homem, como bem sugere Sócrates a respeito da escrita de doutrinas e tratados. Benjamin, de maneira similar à oposição entre essência e aparência, opõe verdade e ilusão, para desenrolar um novelo talvez muito mais complexo dos que os que Sócrates se propôs a desenrolar. Ele é mais complexo porque já traz em si o acúmulo dos processos alegóricos que o cristianismo realizou na apropriação e reelaboração das imagens desde a Antiguidade, legado no qual se insere, inclusive, a doutrina socrática. Na alegorização do mal como aspecto da matéria, Benjamin vê a atuação astuciosa do próprio Lúcifer em disfarçar a verdadeira ligação, que é a que existe entre o mal e o saber. Com isso, ele chama atenção para um aspecto importante do pecado original: ele consistiu no desejo pelo saber. Este é um momento de difícil abordagem do texto de Benjamin, pois é um ponto em que ele dá vazão a uma linguagem figurativa extremamente difícil de traduzir em uma linguagem acadêmica sem que isso tome muitas páginas.

Benjamin traduz o saber que é objeto do pecado como mero saber especulativo, buscado por uma consciência que, para ele, já é o produto de uma promessa satânica de uma espiritualidade sem Deus, associada à matéria como sua contrapartida. Como entender isso? Benjamin diz que o luto é o estado de espírito predominante e que dele derivam “três promessas satânicas originais, todas de natureza espiritual”:

O que seduz, é a ilusão da liberdade, na investigação do proibido; a ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a ilusão do infinito, no abismo vazio do Mal. Pois é próprio da Virtude ter um fim à sua frente, um modelo, isto é, Deus; e é próprio de toda depravação mover-se numa jornada infinita, no interior do abismo (1984: 253).

Parece que ele ironicamente retorna à perspectiva Socrática. A existência do modelo, do ideal, que aqui será Deus, existe como perspectiva, como objetivo futuro. Sem que haja essa perspectiva, a busca pelo saber pode esbarrar em ilusões. Essas ilusões não são, no entanto, materiais, mas sim espirituais, imateriais, como Benjamin fez questão de frisar. Elas não dizem respeito aos objetos sensíveis, aos corpos materiais e às ruínas, essa interpretação talvez rasteira do mundo socrático das aparências. Elas se referem à forma com que um indivíduo pode se relacionar com o seu próprio processo investigativo, do que resulta que Benjamin faz uma espécie de crítica de certas tendências que se apresentam no âmbito da investigação leiga, usando as próprias alegorias bíblicas. Não faz isso para resguardar a imagem sagrada da religião, mas para mostrar que qualquer busca por conhecimento está sujeita a ser improdutiva se não tiver outro objetivo além da simples erudição, do saber pelo saber e não porque isso pode, de alguma forma, transformar ser humano e sociedade. Benjamin faz, assim, ressalvas contra aspectos fundamentais que caracterizam a investigação leiga. A investigação do proibido, gesto adâmico, como oposição a uma obediência cega às determinações morais dada pela religião, não necessariamente implica liberdade de pensamento. Consequentemente, segregar-se da comunidade dos crentes não implica autonomia. A crença na produtividade infinita de significação pela linguagem pode ser ilusão, na medida em que a alegoria faz o mesmo parecer diferente.

Nessa perspectiva, a referência feita no romance a textos religiosos em igual condição à referência a textos filosóficos traz uma reflexão semelhante. Entre o conhecimento dos livros e o conhecimento trazido por tradições orais, o que deve ser observado é como esses conhecimentos são orientados para uma transformação interna que implica superação de conflitos, ampliação da capacidade de julgamento e da capacidade para o amor e o perdão, processo representado por Celidônio, no romance de Dicke. A contrapartida desses resultados se apresenta nas imagens do desenvolvimento tecnológico, também produto de investigação e

busca pelo conhecimento, mas cujas consequências sinalizam resultados opostos. As mortes injustificáveis, a pressa, a opressão, a ganância são sinais evidentes de que o conhecimento produzido está desprovido de preocupações relativas à convivência pacífica e à amenização de conflitos. Por isso, também, seu resultado acaba por se direcionar à materialidade: o acúmulo de riqueza, a ampliação da capacidade para o consumo, o conforto etc. Esses elementos são, muitas vezes, vistos como ideais de vida ou justificativas para as ações humanas, o que se dá devido a uma inversão que sempre busca responsabilizar o material pelos atos que são dos sujeitos.

A vaidade é um aspecto chave da crítica de Benjamin à alegoria. Ele postula que buscar o conhecimento de forma compulsiva, ansiosa, sem a paciência necessária, pode levar à ilusão de que já se alcançou a verdade sobre as coisas. Esse resultado consiste, obviamente, na vaidade, esta sim, origem de todo pecado. Por isso, para ele, os dados assim produzidos pelo saber especulativo e pela meditação “são incapazes de ordenar-se em configurações filosóficas. Por isso, eles jazem como simples estoques de objetos destinados à ostentação da pompa, nos livros emblemáticos do Barroco” (BENJAMIN, 1984: 254). Vale lembrar que essa é a mesma crítica feita por Sócrates aos logógrafos, que escrevem pela vaidade de terem seus nomes ostentados na posteridade.

O drama barroco revela, inversamente, a alegoria da ressurreição, em que a própria transitoriedade oferece-se como material para significação. Os objetos nos quais se apoiava a alegoria também se tornaram alegorias e já não oferecem suporte para novas significações. Nela, a alegoria perde tudo que era seu: o saber secreto e privilegiado, a autocracia no reino das coisas mortas, a imaginária infinitude de um mundo vazio de esperança (BENJAMIN, 1984: 255). Certamente, porque a ressurreição representa a permanência da ligação entre corpo e espírito e, por isso, a ausência de marcas. O esvaziamento da alegoria é o esvaziamento do Mal que é o esvaziamento do próprio saber. Desse esvaziamento decorre a revelação última de que o Mal está no saber e não na matéria demonizada. Como objeto, como ruína, como suporte, a escrita é matéria e, portanto, não é nela que está o Mal ou mesmo o Bem. Ela é, “por natureza, um porta-marcas (*ekmageion*) para todas as coisas” (PLATÃO apud DERRIDA, 2005: 115). A falsidade não é, portanto, aspecto da alegoria em si, mas da intenção alegórica do sujeito, de sua vontade de saber por mera curiosidade, pecado original:

Não existe o Mal no mundo. Ele surge no próprio homem, com a vontade de saber, ou antes, no julgamento. O saber do Bem, como saber, é secundário. Ele resulta da prática. O saber do Mal, como saber, é primário. Ele resulta da contemplação. O saber do Bem e do Mal contrasta portanto com todo saber objetivo. No fundo, na perspectiva da subjetividade última, há apenas saber do Mal: uma "tagarelice", na formulação profunda de Kierkegaard. Como

triunfo da subjetividade e irrupção da ditadura sobre as coisas, esse saber é a origem de toda contemplação alegórica... **O alegorista vive na abstração e está em seu elemento no pecado original, enquanto abstração e enquanto faculdade do próprio espírito linguístico** (BENJAMIN, 1984: 256, grifo nosso).

A tagarelice é uma imagem irônica e crua para indicar a profusão de significações suscitada pela intenção alegórica em torno do que é material, corpo e escrita. Por um lado, ela é motivada pela impossibilidade de evocar a totalidade da unidade característica do material animado pelo espírito ou significado. Por outro, ela é motivada pela vaidade e pelo desejo de permanência na posteridade. Ao extremo, o oposto da tagarelice é, certamente, o silêncio. “O silêncio é a linguagem do infinito” (DICKE, 1995: 117). O silêncio de antes da criação e da nomeação das coisas, mas também o silêncio que representa a paciência, o falar pouco, conciso. “Viver na abstração” não consiste aí num distanciamento produtivo em relação às influências do contexto imediato, que se dá para que se possa novamente voltar os olhos à realidade e enxergá-la de forma diferente. A abstração criticada por Benjamin é aquela que tem por objetivo apenas a constituição de um território de saber ou a satisfação de um desejo particular, em que as significações valem por si mesmas e não pela utilidade e necessidade que possam representar em relação à vida e à intersubjetividade.

Para Benjamin, é necessário ter um fim à frente, que para ele é o bem, ainda que este caminho não esteja totalmente determinado e que não haja apenas uma forma de alcançá-lo. Em oposição a uma aceitação da “jornada infinita” suscitada pela alegoria, é na visão de futuro que ele situa a redenção contra a ilusão. A relação com esse futuro não é necessariamente de adivinhação, mas de perspectiva. Deus, ou o nome que se quiser dar a ele, *eidos*, *arquê*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito), *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem etc. (DERRIDA, 2002: 231), é, para Benjamin, um fim à frente. Mesmo sendo um modelo, é um modelo à frente. O devir é, por sua natureza, aberto e flexível, e da mesma forma que ele se presta a projeções vaidosas, ele também se presta a intuições humildes, ao desejo de paz, embora conceber a paz seja algo cada vez mais difícil num mundo de ruínas. É das ruínas, no entanto, que Benjamin ainda procura extrair sabedoria, porque toda sua percepção do drama barroco alemão não teve como objetivo apenas observar a permanência do *pantheon* antigo na matéria demonizada das alegorias do mundo cristão. A percepção do alegórico também revela ruínas de outra natureza. Sobre o narrador, diz Benjamin:

Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como

uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro (BENJAMIN, 1994: 220).

Se é certo que os traços da narrativa podem ser vistos em contos e talvez em romances, curiosamente Benjamin escolhe o provérbio para ilustrar sua ruína. O provérbio, cuja extensão e intenção, concisa, objetiva, lembra em tudo as notas recomendadas por Sócrates, cujo objetivo será apenas o de rememorar um saber que já está inscrito na alma e cuja verdade dificilmente se questiona. O conselho do provérbio visa ao futuro: serve mais a quem recebe do que a quem dá. Por isso, em geral, ele é anônimo, como anônima é a lenda contada por Sócrates a Fedro. Perante a dúvida sobre a veracidade da lenda, Sócrates repreende Fedro, dizendo: “para ti talvez interesse saber quem disse determinada coisa e de que terra é natural, pois não te basta verificar se essa coisa é verdadeira ou falsa!” (PLATÃO, 2000: 122). Sócrates, nesse instante, se coloca no lugar do sábio. A lenda anônima que conta é experiência alheia incorporada à sua própria sabedoria. Ele pode, portanto, falar por si mesmo, como sábio, como justo, como bom pai, e aumentar, como autor, o sentido da lenda e a própria experiência. Dessa forma ele reconhece o passado, sem dever a ele, e visa ao bem futuro. No texto sobre o narrador, é justamente a ruína dessa imagem que Benjamin quer captar, no corpo das narrativas escritas e, certamente, nos próprios escritores, numa breve gesto de esperança em relação ao ser humano. É Dicke, por sua vez, quem diz: “milênar palavra que não morrerá em nenhuma língua é a esperança” (1995: 121).

A esperança, como impulso direcionado ao futuro, não deve ser, no entanto, ingênua. Dicke não dá uma solução para nenhum dos conflitos que apresenta, não conclui o romance com o dia seguinte à cerimônia, que seria o primeiro dia da nova era. As imagens de paz, de animais pastando livremente e do sol, se desvanecem logo em seguida ao momento em que são vistas, quando os personagens retornam ao bar. As incertezas sobre a verdade, representada pela luz, permanecem: “vi o sol alguma vez em minha vida?” (1995: 284). A incerteza sobre o pai ainda permanece. O início da narrativa do velho aparece, enfim:

- Era uma vez na Judeia um rei usurpador e perseguidor chamado Saul... Rei David cujos dedos longos, brancos e finos desferem acordes sinuosos na harpa... E sete lanças para me encravar na parede (DICKE, 1995: 286).

Nela, como se vê, Abbas também usa a primeira pessoa, como se fosse Davi, estabelecendo-se uma relação insuspeitada até o momento. Mencionada somente ao final do romance, essa relação só faz confirmar a posição daquele como sábio, para quem a verdade “é a sabedoria de um pai que a passa para um filho” (DICKE, 1995: 208). O intuito de Abbas

não é obter reconhecimento para si nem obter crédito pela autoria, mas transmitir a Celidônio sua própria experiência, oferecendo a narrativa como conselho gratuito, inclusive, como apoio na compreensão das leituras místicas e filosóficas. É possível que Abbas esteja falando de si, de sua própria vida, mas seu objetivo não é chamar atenção para si mesmo. Em contrapartida, frente à impossibilidade de se ter certeza sobre a informação que chega por intermédio da escrita, o critério mais sensato, talvez o único possível, seja a confiança depositada em quem escreve. Talvez por isso, Celidônio ainda permaneça na dúvida, porque não deposita confiança suficiente em Abbas, por não conhecê-lo muito bem. A confiança, por sua vez, não está calcada numa justificativa abstrata, num elemento exterior à própria vida que determina o escolhido, mas na coerência entre ideia e prática, que só a presença pode garantir. Não a presença como lembrança, ou espírito, ou mesmo a presença apagada no cadáver, mas a presença no corpo vivo de quem se dispõe a emitir qualquer juízo sobre a existência.

4 Dicke e o autoritarismo

Afasta de mim esse cálice, Pai
Chico Buarque

Percorridos alguns aspectos centrais da composição de *Cerimônias do Esquecimento*, resta ainda sugerir algumas de suas implicações históricas. O tema da autoridade repressora vinculada à imagem do pai, bem como os desdobramentos desse tema desenvolvidos até aqui, permitem pensar a produção de Ricardo Guilherme Dicke em relação a aspectos ideológicos do regime militar no Brasil. *Cerimônias do Esquecimento* é publicado em 1995, mas o ano em que se dá a cerimônia no bar é 1983, período em que o Brasil ainda se encontrava sob o governo militar. É significativo o fato de que parte importante da produção de Dicke se dá sob aquele regime, uma vez que ele escreve desde 1968 (*Deus de Caim*). São desse período suas produções premiadas em concursos nacionais: *Deus de Caim* (1968), *Caieira* (1978) e *Madona dos Páramos* (1982). Outras produções que podem ser lidas à luz das mesmas questões são *Rio Abaixo dos Vaqueiros* e *O Salário dos Poetas*, ambos de 2001.

A relação com a autoridade violenta e repressiva, até aqui considerada mais longamente sob a forma da relação com o pai, em seus aspectos psicológico e mítico, pode ser apontada também nas relações políticas e ideológicas que se dão no contexto em que Dicke viveu a maior parte de sua vida produtiva. As ideias de Arendt e Agamben já nos permitiram adiantar reflexões relativas a relações dessa natureza sob o aspecto teórico. Resta, aqui, tentar mostrar a complexidade com que essas relações se realizaram no Brasil e em Mato Grosso e como Dicke responde a elas em sua literatura. Para tanto, é preciso considerar um jogo intrincado de ideologias e práticas que concorrem para a constituição da imagem da autoridade no período ditatorial, contexto no qual certos elementos estão arbitrariamente associados pelo discurso oficial do regime, no intuito claro de justificar a tomada do governo democrático, com a consequente manutenção da ditadura militar que trata, posteriormente, de controlar a produção da memória e da história sobre os fatos. Como se tentará demonstrar a seguir, esses elementos estão compreendidos na associação entre capitalismo, cristianismo, liberdade e desenvolvimento, em oposição a comunismo, ateísmo, repressão e atraso.

No jogo dessas relações, insere-se ainda o tema do nacionalismo, defendido como uma espécie de índole do povo, de um conjunto de tendências naturais, de homogeneidade cultural caracterizada com os aspectos próprios do lado capitalista da polaridade colocada acima. O regionalismo, por sua vez, se dá sob os mesmos moldes, como diferenciação interna possível no interior dos limites estabelecidos pelo nacional. A escrita de Dicke atravessa esses aspectos,

na medida em que não se presta a ser instrumento capaz de reforçar os discursos nacionalista e regionalista, que dão suporte à ideologia e à política autoritária do regime. Em outro nível, é possível dizer que também não se presta à defesa de nenhum dos outros aspectos envolvidos na polaridade forjada pelo discurso “oficial”. Ao invés disso, trabalha desvendando sentidos apagados ou reelaborados ao longo do tempo, insistindo, por outro lado, na permanência de certas relações subjacentes a essas mudanças aparentes: por trás dos diferentes regimes de governo e configurações políticas, econômicas e ideológicas, revelam-se o interesse em estabelecer o domínio sobre o outro ou as consequências de um regime que, propagando a ideia de progresso e desenvolvimento, baseia-se na concentração de poder, riqueza e informação.

O elemento central é, em toda essa reflexão, novamente a relação com a autoridade. Os romances de Dicke respondem ao discurso “oficial” evidenciando suas falhas, as brechas pelas quais se podem entrever a injustiça que escondem, a massa de elementos inferiorizados sobre as quais se constroem os discursos homogeneizadores da cultura, da religião, da identidade e da verdade sobre o presente e o passado. O conjunto desses campos discursivos sustenta a prática persuasiva e violenta do regime autoritário e Dicke, estando à margem dos grandes centros efervescentes de cultura e política na maior parte do tempo em que escreveu, não deixou de estar atento às repercussões dessa efervescência, conseguindo ver a relação direta entre grandes eixos dominantes das relações de poder à época – como a disputa mundial entre capitalismo e socialismo – e a realização aparentemente ambígua dessas relações até o nível do seu próprio lugar, que é Mato Grosso.

4.1 Segurança Nacional, Catolicismo Tradicional e Dependência

O tom da ideologia do regime autoritário no Brasil é dado pela doutrina da Segurança Nacional, sistematizada pelo General Golbery do Couto e Silva a partir de aulas e artigos produzidos ao longo dos anos 50, sob o efeito nítido da Guerra Fria, coletados em livros, dentre os quais está *Geopolítica do Brasil*. A Guerra Fria foi, em linhas gerais, um período de tensão, posterior à Segunda Guerra Mundial, em que duas grandes potências – Estados Unidos e a extinta União Soviética –, representando sistemas de organização econômica e social distintas – o capitalismo e o socialismo – disputavam zonas de influência política e econômica ao redor do globo. No Brasil, a disputa entre comunismo e capitalismo remonta, de forma mais explícita, pelo menos à década de 30. No contexto da Guerra Fria, no entanto, um

aspecto importante é manipulado oficialmente em favor das disputas ideológicas entre EUA e URSS, países hegemônicos que visavam, então, estabelecer territórios de influência no mundo: o nacionalismo. Até o fim da Guerra Fria, “a produção cultural e sua crítica davam suporte à identidade nacional como uma unidade, mesmo que as relações no campo do progresso tecnológico e da transnacionalização da economia já sinalizassem a superação das fronteiras nítidas entre o nacional e o global” (BARBOSA, 2011: 126). Mais que um descompasso, no entanto, entre o desenvolvimento das relações econômicas transnacionais e a visão sobre a cultura nacional, pode-se dizer que o nacionalismo serviu como ferramenta para a persuasão política interna dos países. Não é difícil ver isso nas ideias de Couto e Silva. Se há, na *Geopolítica do Brasil*, uma definição para o que seja 'nacional', ela se dá no momento em que ele define o que chama de 'poder nacional': “recursos físicos e humanos... toda sua capacidade espiritual e material, da totalidade de meios econômicos, políticos, psicossociais e militares que possa reunir para a luta...” (COUTO E SILVA, 1967: 13). Em outro momento, define a nação como um polo superior (em relação a outros grupos menores, como a família, a cidade etc.) ao qual adere o indivíduo de forma leal. Decorre que o nacionalismo é, então, uma 'vontade coletiva, vontade consciente, vontade criadora de engrandecer cada vez mais a nação' (COUTO E SILVA, 1967: 101).

A ideia do que seja nacional é dada, em diversos momentos, como algo natural e apelando-se ao inconsciente. Ela vem, por isso, carregada de sentidos que se insinuam ao longo dos artigos, como a admissão de que uma elite dirigente possa ser responsável por identificar as necessidades da massa, ou a ideia de Estado como um organismo supra-individual que, no nível das relações internacionais, se comporta como indivíduo, submetido às mesmas relações regidas pelo medo e pela insegurança. Por mais que Couto e Silva faça a ressalva de que o mundo é vário e, portanto, o que se faz (com a geopolítica, por exemplo) é emprestar uma força unificadora e classificadora à realidade cambiante (1967: 97), é inegável que certos aspectos são transmitidos como sendo 'naturais', como é a própria ideia de nação.

Esse fato se revela em sentidos mais velados. É neles que se apresenta a ideia não declarada do que seja o nacional e, sendo não declarada, transmite-se com a impressão de naturalidade, de fatuidade. Dentre os “Objetivos Nacionais Permanentes”, que devem traduzir os interesses de “toda coletividade”, aparece a “fundamentação nos princípios da justiça social e da moral cristã” (COUTO E SILVA, 1967: 77). A moral cristã é dada como pré-requisito, princípio que, apesar de não discutível e não refletido, é o pilar fundamental da definição de “nacional”. Decorre daí uma série de interpretações baseadas, muitas vezes, em argumentos e antagonismos um tanto falhos, mas altamente persuasivos e que já estão declarados desde o

início da coletânea de artigos. O principal, pelo menos para efeito deste trabalho, é o que se pode ver na afirmativa inicial de que “o antagonismo entre o Ocidente Cristão e o Oriente Comunista domina ainda a conjuntura mundial” (COUTO E SILVA, 1967: 4).

É assim que o comunismo aparece em contraposição ao cristianismo, o que por si só já é uma oposição inaplicável, no sentido de que ela subtrai do discurso a referência ao capitalismo. O cristianismo é, ainda, o ponto de aproximação “natural” com os Estados Unidos, com quem o Brasil possui laços tradicionais de amizade e coincide na defesa do cristianismo contra o comunismo. O comunismo é referido também sob o aspecto de doença, quando Couto e Silva, ao falar das relações do Brasil com o mundo, diz que devemos “cooperar na imunização também dos jovens países africanos à infecção fatal do comunismo” (1967: 141). O autor, embora em muitos momentos tenha a intenção de parecer imparcial em relação à análise (como quando fala de projeção pacífica para o exterior), revela todo seu preconceito político em relação à perspectiva da luta de classes e das ideias comunistas, tratando-as, no entanto, não de forma imparcial, mas dando a elas caráter de doença, de perdição, de terrível ameaça ao bem comum e à humanidade, de “infecção fatal” (1967: 141). O “antagonismo maior” que vigorava no mundo naquele momento, aglutinou-se em torno da disputa entre Estados Unidos e União Soviética, “polarizando todo o conflito, de profundas raízes ideológicas, entre a civilização cristã do Ocidente e o materialismo comunista do Oriente” (1967: 192).

Outro desdobramento dessa argumentação passa a relacionar a liberdade e a democracia também com o cristianismo, quando Couto e Silva menciona as “instituições democráticas e livres e o estilo de vida cristão pelos quais sempre optamos” (1967: 199), ou quando argumenta que “impõe-se prevenir as elites, fortalecer as massas desprevenidas e inermes, ao calor desta sábia e nobre cultura cristã que é a nossa” (1967: 200). Couto e Silva tenta justificar essa opção historicamente, recuperando as relações com a Europa, do que conclui que o Brasil é “nascido sob o signo da cristandade; produto de uma transplantação feliz dessa cultura do Ocidente europeu para terras quase desertas e virgens” (1967: 233), em que novamente incide na negação das divergências internas. Condenar, portanto, o comunismo como “desmoralizador das virtudes cristãs” (1967: 253) é estabelecer definitivamente a imagem do inimigo a ser combatido. É importante notar essa construção para perceber, mais adiante, a oposição, também dada como natural, entre “ocidente democrata” e “oriente comunista” (1967: 214), em que o ideólogo emprega novamente outro antagonismo inaplicável, entre democracia e comunismo.

É interessante perceber como Couto e Silva oculta o termo capitalismo na oposição entre comunismo e capitalismo. Essa escolha substitui, no discurso, as relações econômicas pelas relações ideológicas e identitárias. A diferença, que deveria se pautar pela comparação entre formas de organização política e econômica, toma caráter religioso e cultural, apelando ao inconsciente. As tendências sinalizadas por João Goulart, de pensar o problema da Reforma Agrária e outras ações que favoreciam movimentos populares da época, pareceram aos olhos dos militares e dos norte-americanos como “filiações comunistas”.²⁸ A famosa “Marcha da família com Deus pela Liberdade”, série de manifestações realizadas em 1964 por setores conservadores, nas quais principalmente as mulheres estavam presentes, levantou-se contra João Goulart e contra o “Imperialismo comunista” (PARKER, 1977: 90), por ocasião de seu discurso de 13 de março de 1964. Certamente as intenções apresentadas no discurso, que compreendiam, dentre outras coisas, a realização da reforma agrária, não poderiam ser combatidas com a defesa da desigualdade social e da concentração de renda, senão com o discurso da livre iniciativa, vinculado ao apelo religioso. A autonomia e a soberania culturais, identificadoras da nação, constituídas pelas características de ser cristã, democrática e livre, camuflam no discurso a fatal dependência econômica que se seguiria após o golpe. A crítica de Couto e Silva aos dirigentes de estados comunistas poderia, paradoxalmente, ser aplicada ao próprio governo militar no Brasil, sobretudo quando tal ideólogo afirma que, muitas vezes, uma minoria consegue fazer com que seus interesses se apresentem “como interesses e aspirações da coletividade”, “sob disfarces de maior ou menor consistência” (1967: 11). No caso do governo militar, pode-se dizer que esse “disfarce” durou até a publicação do AI-5, quando o governo assume oficialmente uma posição autoritária. Neste caso, os elementos do disfarce não deixam de se evidenciar na própria argumentação de Couto e Silva contra o comunismo.

Não só Couto e Silva compara os regimes sob aspectos inaplicáveis (comparação à luz da relação entre democracia e autoritarismo e, principalmente, entre cristianismo e ateísmo), como, para solucionar o risco da “ameaça viral” comunista, propõe que se ofereça desenvolvimento material aos países subdesenvolvidos como sedução para que não se rendam ao comunismo (1967: 255). Insinuam-se aí as ideias de desenvolvimento atrelado ao capitalismo e à dependência, sem que haja, obviamente, problematização e crítica, no que se refere à igualdade social e à distribuição de riquezas. Na leitura geopolítica que define a

²⁸ “Filiações comunistas” é o título de uma sessão do livro de Phyllis Parker, em que detalhadamente mostra as articulações entre os militares brasileiros e o governo norte-americano, por intermédio, principalmente, da figura de Lincoln Gordon, o embaixador dos EUA no Brasil à época. Ver PARKER, Phyllis R. 1964: o papel dos Estados Unidos no Golpe de Estado de 31 de março. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

relação de dependência entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, já estão implicadas as relações de força que têm como pressuposto o desenvolvimento tecnológico e o progresso material como “soluções” para os problemas dos países pobres. Note-se, no entanto, que o desenvolvimento material é uma “sedução” e não um apoio efetivo ao tratamento dos problemas desses países.

A argumentação de Couto e Silva baseia-se na lógica de uma relação entre fortes e fracos, em que certamente não há espaço para a igualdade. É assim que critica, por exemplo, os sonhos de paz mundial, “argumento dos fracos contra os fortes”, a renúncia à guerra, a Liga das Nações como tendo nascido moribunda. Com respeito à ONU, ataca seu paternalismo político (1967: 22). Para ele, são ilusões, ingenuidade, ideais distantes da realidade. Nesse jogo, Couto e Silva situa o Brasil na condição de país fraco, sugerindo que um Estado observe a cena mundial e se coloque apoiando a nação maior que mais tem chances de garantir a soberania nacional: “para traçar sua Estratégia, um Estado qualquer, por mais fraco que seja, precisa olhar, assim, o mundo ao largo, em sua totalidade global... captar-lhes a intensidade, sentir-lhes a evolução e prever-lhes o desfecho” (1967: 163). Este é um argumento favorável à sua decisão de apoiar os Estados Unidos (1967: 163). Na relação entre fortes e fracos, não há lugar para isolamentos, não há como delimitarem-se precisamente os limites entre a política interna e a política externa. A Estratégia transborda sobre a Política, penetrando-a toda e “a guerra invade a paz, afigurando-se-nos hoje condição humana de caráter permanente e normal” (1967: 148). Por isso, para ele, o comunismo não é a defesa da igualdade de condições entre os indivíduos, senão a expressão dos interesses de uma classe específica e de um país específico. A chave ideológica de sua crítica é, novamente, a nação: o comunismo defenderia os interesses de uma classe e não os da nação (1967: 102), que deve suplantar os interesses particulares. O nacionalismo é, assim, ferramenta ideológica útil, que dissimula a opção pelo capitalismo, pela dependência econômica e pelos interesses de uma classe específica, ainda que não declarada no texto.

Octavio Ianni, no livro *Ditadura e Agricultura*, faz uma crítica dura a tais posicionamentos, ao afirmar que “foi a ditadura da burguesia que se instalou no Brasil em 1964” (1979: 24), devido à opção do governo por desenvolver uma economia “aberta” e dependente (1979: 26). Se, por um lado, a classe média urbana constituiu o cerne do mercado interno, a outra faceta da dependência se deu nas políticas para a Amazônia, e este é o tema central de Ianni em seu livro. Ele menciona um histórico dos empreendimentos realizados a partir de 1942, dando ênfase àqueles estabelecidos depois do golpe: na década de 60, SUDAM, BASA e SUFRAMA; na década de 70, o Plano de Integração Nacional, o INCRA e

o PROTERRA.²⁹ Além disso, há destaque para a abertura das rodovias, na década de 70: Transamazônica, Perimetral Norte, Cuiabá-Santarém, Manaus-Caracará; assim como dois Planos Nacionais de Desenvolvimento (de 71 a 74 e 75 a 79). O segundo PND foi formulado a partir do pretexto de que a vocação do Brasil era produzir alimentos para outros países (1979: 69), o que o coloca em plano secundário no plano do desenvolvimento material nas relações de poder internacional. Todos os empreendimentos fizeram parte, para Ianni, da mesma política de desenvolver no Brasil o modelo de capitalismo dependente. Essa crítica é reforçada pela menção à venda de terras da Amazônia, principalmente para estrangeiros. A aquisição de terras por estrangeiros se deu por meio de compradores intermediários nacionais (1979: 103) e, em muitos casos, com a intermediação de funcionários do Estado (1979: 104). Aparentemente, tudo ocorria à revelia da vontade do governo, que instaurou mesmo uma CPI para investigar o problema, já em 1968. Apesar disso, Ianni, escrevendo em 1979, aponta que, só em Mato Grosso, com informações ainda incompletas, “até o momento 2000000ha já haviam sido vendidos a estrangeiros” (1979: 107).

Ianni faz uma importante crítica à atuação da FUNAI, a Fundação Nacional do Índio, criada em 1967, como braço da ditadura na lida com a questão indígena. Para ele, a FUNAI atuava para “reduzir e 'descer' os índios, para que eles não se tornassem nem obstáculo ao 'progresso', nem campo de atuação política adversa aos interesses econômicos e políticos representados pela ditadura” (1979: 182). A política de demarcação de terras indígenas limitava a ocupação indígena, restringindo cada vez mais o espaço reservado às suas populações. Ianni cita um depoimento do responsável pela FUNAI em 77, Gal. Ismarth de Araújo Oliveira, em que diz que “se compete à FUNAI, cumprindo a Lei, evitar que as terras indígenas sejam invadidas, também competirá evitar que o índio saia de sua área para invadir terras que não lhe pertencem” (1979: 179). Ianni chama atenção para o fato de que a FUNAI coloca a questão da terra de forma equívoca, porque se detém na relação do indígena com a terra e não na expropriação das comunidades por parte do latifúndio, “sem levar em conta a 'racionalidade' do empreendimento econômico capitalista” (1979: 177). Dessa forma, chama atenção para uma lógica semelhante à da argumentação de Couto e Silva, que dissimula as questões econômicas em outras, sugerindo, ainda, que esse processo não teve início com o golpe, mas que, na verdade, o golpe foi um movimento que garantiu às elites a manutenção do

²⁹ Respectivamente: Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia, Banco da Amazônia SA, Superintendência da Zona Franca de Manaus, Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, Programa de Redistribuição de Terras e Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste.

estabelecimento do capitalismo no Brasil e suas consequências em relação à exploração dos recursos naturais e humanos:

Tanto na preparação do Golpe de Estado de 31 de março de 1964, quanto na consolidação e desenvolvimento da ditadura, os latifundiários e empresários rurais desempenham um papel decisivo. Foi essa burguesia agrária que alimentou uma vasta campanha contra a ideia e as medidas de reforma agrária que estavam sendo cogitadas pelo governo do Presidente João Goulart, nos anos 1961-64 (IANNI, 1979: 243).

Trabalhos anteriores já trataram dessas questões na produção de Ricardo Guilherme Dicke, chamando atenção para o fato de que o escritor é sensível à situação dos grupos marginalizados no processo de ocupação da Amazônia pelo grande empreendimento agrário, predominantemente financiado por capital estrangeiro. Hilda Magalhães, Gilvone Miguel e Everton Barbosa coincidem nos apontamentos de que, em seus romances, Dicke constata as moléstias locais (Magalhães, 2002: 125), denuncia os desmandos do progresso (MIGUEL, 2007: 123), ou evidencia os conflitos entre uma cultura modernizadora e culturas tradicionais locais (BARBOSA, 2006: 62). Barbosa e Miguel, por sua vez, coincidem na opinião de que Dicke realiza uma espécie de punição em relação aos elementos que representam a opressão:

À exceção de *Madona dos Páramos*, em todos os outros há a punição – pelo fogo em *Deus de Caim*, pelo ataque mítico da natureza em *Caieira* e pela bala de prata em *O salário dos poetas*. Em *Cerimônias do Esquecimento*, ela se dá pelo próprio esquecimento – do elemento modernizador, aquele que transfigura a realidade para algo decadente ou se mostra como grande ameaça à sobrevivência da cultura local (BARBOSA, 2006: 74).

Miguel, por sua vez, conclui que, “nesta solução que ganhou forma nos imaginários dos romances, fica simbolizado o desejo profundo do homem local, subjogado pelo poder do capital estrangeiro, de se libertar e transformar a realidade” (MIGUEL, 2007: 145). Para o caso de *Madona dos Páramos*, ela diz que “o projeto imaginário de alcançar o novo lugar não se realiza, pois tem o caráter do inatingível próprio do mito, contudo, permanecem a crença e a esperança” (2007: 156).

Há, no entanto, uma outra possibilidade de leitura, que não anula essas conclusões, mas que está ligada ao tema específico da ideia de dependência. Essa leitura se volta não para a percepção da sensibilidade de Dicke para com os marginalizados, mas para a percepção de sua resposta a uma espécie de tendência à dependência, que já vem sendo sinalizada desde o início do capítulo. A opção pela dependência econômica, sugerida por Ianni, e o “esquecimento” do termo “capitalismo” no discurso formador da doutrina da Segurança

Nacional, são elementos chaves para entender essa questão. Aqui, especificamente, será levado em conta um terceiro elemento que se soma aos anteriores (o capitalismo de dependência e a doutrina da Segurança Nacional): a forma como a Igreja Católica interage com a política e como isso interferiu nas relações de poder em jogo no Brasil.

Pedro Ribeiro de Oliveira, no livro *Religião de dominação de classe*, faz um histórico da trajetória da Igreja Católica no Brasil, entre Colônia, Império e República, dando ênfase a uma abordagem do catolicismo popular, cujas práticas, para ele, baseiam-se na mesma lógica da relação entre fortes e fracos. Oliveira estabelece uma analogia entre a relação com Deus e os santos e a relação com aqueles que ocupam um lugar “superior” na hierarquia social:

(...) assim como o camponês se submete ao senhor, que ele representa como seu aliado e protetor, ele se submete ao santo protetor do céu. As relações de dependência/proteção que ligam o camponês ao senhor são o modelo objetivo das relações imaginárias entre o devoto e o santo: as relações entre o homem impotente e os santos poderosos do céu correspondem às relações entre o camponês e o senhor. Tal correspondência estrutural não é uma mera coincidência; ela deriva da experiência vivida de que é pela submissão pessoal que o fraco recebe a proteção dos poderosos: os santos no céu, os senhores na Terra (OLIVEIRA, 1985: 127).

Em sua argumentação, Oliveira parte do conceito de hegemonia de Gramsci, como um “acordo espontâneo” (1985: 107) em que os dominados, as classes subalternas, consentem na dominação, cujas práticas sociais aparecem não como imposição, “mas como atos voluntários ou deveres morais” (1985: 108). Na opinião de Oliveira, essa aceitação é conseguida, em grande parte, pelo código ideológico fornecido pela Igreja e reinterpretado pelos camponeses. Durante o Império, essa função eclesial era ainda mais efetiva, uma vez que a Igreja era a religião oficial do Estado.

O que quero defender aqui é que, como Oliveira mesmo sugere, se esse aspecto específico de uma relação de subordinação, de subserviência, baseada num modelo de dependência do fraco em relação ao mais forte, vigorou de forma aparentemente natural na Colônia e no Império, muitos de seus elementos se mantiveram, como ele mesmo diz, “até os nossos dias inclusive” (1985: 66). Ele não deixou de se apresentar, de maneira transformada, em discursos posteriores, como bem se pode ver pelas ideias de Couto e Silva, em que se veem conjugados a aceitação da condição inferior do Brasil e o discurso religioso. Embora valores cristãos estejam associados à liberdade, no discurso de Couto e Silva, eles servem como um apelativo para aceitação da ação militar como necessária para manter a ordem, sujeita ao risco iminente da ameaça comunista ateuista. O governo militar se coloca,

justificando-se em princípios cristãos, como protetor da democracia, reiterando um modelo de sociedade muito semelhante ao que Oliveira aponta em seus estudos: “aquela que se estrutura sobre a aliança entre fracos e poderosos, entre dependentes e protetores” (1985: 128). A relação dos governados para com os governantes deve ser, nessa perspectiva, muito semelhante à que estabelece relação entre os governados e Deus:

(...) ensinem a todos o respeito devido aos poderes constituídos, **como depositários que são da autoridade de Deus**, pois que dele dimana todo o poder; **inculquem o dever da obediência e submissão aos que governam, como representantes de Deus**, tanto na sociedade civil, como na religiosa e doméstica; de modo que todos os católicos, vendo no poder público uma certa imagem e aparência da majestade divina, **o venerem e obedeçam fielmente, não levados pelo medo ou temor do castigo, mas em consciência**, em todas as coisas que não se opõem claramente à eterna lei de Deus, à religião e aos direitos da Igreja³⁰ (OLIVEIRA, 1985: 304, grifos nossos).

Veja-se aí a mesma justificativa sobrenatural, abstrata, que Hannah Arendt definiu como sendo aquela que dá suporte à autoridade como violência e persuasão. Ainda que o documento afirme que a obediência não deva se dar por temor ou castigo, a condição de proximidade com o divino, atribuída ao governante, facilmente o distancia da condição humana comum, situação que costuma tender ao autoritarismo e à opressão mais do que ao contrário. O discurso religioso, apelando ao fator sobrenatural, reforça um sentido de obediência inconsciente à autoridade como representante de Deus, ao mesmo tempo em que pode justificar atos autoritários como sendo necessários, uma vez que esses atos seriam também correspondentes à vontade divina. A referência a Deus e aos valores cristãos foi frequente nos discursos dos presidentes durante o governo militar³¹, mas foi a atuação de certas facções conservadoras da Igreja um dos grandes fatores que deram suporte ao regime. É a opinião de Márcio Moreira Alves, no livro *A igreja e a política no Brasil*:

São os ideólogos católicos dessa facção [a extrema-direita católica] que fornecem aos militares no poder modelos e justificações. Defendem o corporativismo e o autoritarismo como instrumentos apropriados, se não únicos, para se alcançar o bem comum. Erigem o individualismo em virtude social, aplaudem o *status quo* sócio-político, fazem o elogio do capitalismo e

³⁰ art. 1568 do documento da Pastoral Coletiva, de 1915

³¹ Os títulos dos discurso do presidente Médici, talvez o mais autoritário de todos os presidentes militares, retirados do corpo das mensagens, atestam essa afirmação: “Voltei-me para Deus”, “A grande família do meu povo”, “Deus ainda tem esperança”, “Sob o signo da fé”... Os discursos estão disponíveis no site da Biblioteca da Presidência da República: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/emilio-medici/discursos-1>.

denunciam os socialistas e os “socializantes”, categoria vasta e elástica à qual incorporam desde os democratas cristãos e os liberais até as correntes verdadeiramente de esquerda, no país e fora dele (ALVES, 1979: 226).

Dentre as instituições de extrema direita, Alves destaca a “Sociedade Brasileira para Tradição, Família e Propriedade”, criada por Plínio Correia de Oliveira em 1960. Segundo Alves, a TFP tem papel fundamental na política brasileira, patrocinando manifestos e campanhas apoiados por autoridades militares e civis, tendo espaço de expressão garantido num dos mais influentes jornais de São Paulo, com seus militantes gozando de privilégios com a polícia (1979: 230). A TFP foi influente na opinião contra a reforma agrária e contra a divulgação das ideias comunistas no Brasil. Baseia-se ela no fato de que a hierarquia é uma determinação divina. Deus “imprimiu um cunho hierárquico em toda a criação” (OLIVEIRA, 1998: 21), do que decorre que a revolta contra a autoridade e a desigualdade é fruto do orgulho e das paixões desregradadas, que fazem a pessoa odiar “o jugo que em concreto pesa sobre ela” (1998: 19) e despertam “ódio a qualquer freio e qualquer lei” (1998: 22). O texto *A igreja ante a escalada comunista*, de Plínio de Oliveira, começa com uma crítica à figura de Pedro Casaldáliga para, posteriormente, criticar a infiltração do comunismo no interior da própria Igreja no Brasil. A partir de referências a Leão XIII e Pio XII³², ele afirma que “a Igreja propugna pela coexistência harmônica e proporcionada de classes sociais e econômicas desiguais” (OLIVEIRA, sd.: 7).

Nas muitas críticas feitas pelo fundador da TFP a princípios básicos do comunismo e ao alinhamento dos setores progressistas da Igreja com essa ideologia, justificam-se a desigualdade e a hierarquia com base em argumentos religiosos, como que reiterando a mesma relação entre fortes e fracos, entre superiores e inferiores, predominante nas relações da Igreja com a política no Brasil desde o período colonial, como mostra Pedro de Oliveira. Essa forma de entender as relações políticas e sociais como espelho de relações divinas conserva diversos aspectos do sentido comum de autoridade constituído ao longo da história do Ocidente, o que se viu com Arendt e Agamben: o universo privado grego como referente para se pensar as relações entre governantes e governados, em que o pai é o elemento superior na hierarquia; a apropriação e reelaboração desse referente feitas pelos romanos, com o acréscimo da noção de “fundação”, realizada pelos “pais fundadores”, entendida como origem [identitária] superior a ser preservada e louvada, e do imaginário cristão, legitimando a autoridade ao fornecer elementos sobrenaturais de julgamento ou recompensa após a morte.

³² As referências são a encíclica *Rerum Novarum*, de 15/05/1890, e de uma Radiomensagem de Natal de 1944, respectivamente.

Somem-se a isso o patriarcalismo do regime senhorial no Brasil e pode-se aceitar a possibilidade de permanência desses traços durante o governo militar, ao se ver a estreita relação, no âmbito oficial, entre a autoridade repressiva e o discurso religioso utilizado.

Em relação à produção de Dicke frente a essa tradição, a crítica à autoridade violenta e repressiva expressa pela imagem do ditador punido, central em *O Salário dos Poetas*, livro de 2001, já pode ser entrevista em *Cerimônias do Esquecimento*, de 1995, de maneira profunda, na medida em que, neste romance, apesar de a crítica direta a regimes autoritários não estar explícita, revelam-se os próprios fundamentos de tais regimes, marcados na relação de desigualdade hierárquica entre fortes e fracos, que pode ser vista nas relações entre pai e filho, sacerdote e devoto, governante e governado, líderes e seguidores, em que os segundos estão sempre na condição de inferioridade, de “dependentes e incapazes”, devendo ser controlados com violência ou persuasão pelos primeiros. Ao mesmo tempo, mais do que punição, Dicke sugere a transformação dessa relação, em que o filho ganha autonomia sem, no entanto, se transformar em novo pai autoritário. Neste caso, *Cerimônias do Esquecimento* não incide numa punição dos opressores, como se vê mais nitidamente em outros romances do autor. A transformação que se dá no nível psicológico individual, em Celidônio, não se dá, no nível coletivo, uma vez que o romance não se conclui com a chegada da nova era de paz e prosperidade. A visão de um mundo futuro sem conflitos vale, no entanto, como perspectiva que possibilita enxergar os problemas atuais sob outro ângulo, na medida em que reforça imageticamente a percepção das bases dos problemas vividos no presente, dentre as quais estão a relação problemática com o pai e a autoridade como instância repressora.

Pode-se dizer, assim, que há um vínculo explícito entre o romance e as questões ligadas ao autoritarismo no Brasil, mas que elas são discretas e se dão principalmente pela via da reflexão sobre a religião. É pensando sobre as relações entre filosofia e religião e o modelo de autoridade que lhe fornece esta última, particularmente ligado à imagem do pai severo e punidor do Antigo Testamento bíblico, que Dicke faz o seu contraponto ao modelo de relações de poder que ainda vigoram até os dias de hoje, como se defenderá mais adiante. Nas notícias lidas por João Bergantim – personagem do romance de Dicke – no jornal trazido pelo Catrumano, em que as previsões dos cegos violeiros se confirmam, aparece a menção à TFP. A notícia fala de uma bomba no estádio de futebol de Cuiabá:

havendo o povo se declarado em estado de terror, imaginando nos seus mais intrincados bestuntos coletivos que seria obra magna de renomados terroristas internacionais palestinos ou colombianos, entre os quais se achava o Temível Carlos, o Chacal, ou mesmo Yacir Arafat ou talvez Menahen Begin,

procurando com isso solapar e minar o ardente patriotismo, ardor da moral da nossa família social, digna preservadora das mais expressões tradicionais da Família e da Propriedade... (1995: 251, grifo nosso).

Ao simular a linguagem sensacionalista com que se elaboram as notícias no discurso jornalístico, em que associar terroristas internacionais a uma bomba em uma cidade como Cuiabá parece exagero, o romance faz pensar, na verdade, em como se podem ver as relações entre o internacional, o nacional e o local, não pelo viés da identidade cultural, mas pelas relações políticas e econômicas, que estão por trás das disputas ideológicas entre comunismo e capitalismo, nas quais se inserem ainda as relações entre Igreja, algumas de suas facções leigas e o Estado. O trecho citado diz: a “nossa família social” é preservadora das “expressões tradicionais da Família e Propriedade”, para quem o patriotismo é um “ardor moral”. Certamente, é possível ver aí a recorrência das associações arbitrárias de Couto e Silva entre nacionalismo e cristianismo. A fé cristã define, nessa associação, o ser nacional e patriota, defendido contra o “terrorismo internacional” que, neste caso, pelas personalidades citadas, sugere a oposição ao capitalismo. O mesmo trecho diz ainda que os habitantes locais têm uma “naturalidade apostólica dos costumes” e uma “prodigalidade mental de índole tão naturalmente pacífica” (DICKE, 1995: 251), sugerindo a passividade da população local, em consonância com a imagem do governado passivo e incapaz. A sequência do trecho é mais explícita no que diz respeito ao elemento subversivo e à crítica à TFP:

(...) irresponsabilidade ética aliada a uma grosseira visão dos pormenores e minúcias e detalhes do conjunto grandiloquente originada pela discórdia dominante presente nestes atos de vandalismos comuns a delíquios de delinquentes subversivos já visados pela lei, vândalos e críticos da sociedade, pela ordem competitiva e efetivamente compatível com as tradições da Ordem e do Progresso além da Tradição, Família e Propriedade em cujo nome regem tão desabocanhados atos proporcionados pelo **vandalismo internacional que impera nos grandes centros e que começa a invadir nosso mercado interno...** (1995: 251, grifo nosso).

É preciso lembrar que o ano ao qual o romance se refere é 1983, tempo em que o país ainda estava sob o comando dos militares. Os vândalos são os “subversivos já visados pela lei”, mas também são “críticos da sociedade” (DICKE, 1995: 252), sentenças que, estando na mesma sequência, fazem entender a crítica social como subversão e, portanto, associada ao grupo que faz oposição ao governo autoritário. A menção à TFP, por sua vez, vem seguida de um trecho ambíguo que dá a impressão de que os atos de “vandalismo internacional” feitos em seu nome sejam entendidos não como atos de terrorismo anticapitalista, mas como atos do próprio capitalismo, que impera nos grandes centros e invade o mercado interno. O uso da

palavra “mercado” aí não é acidental. Neste momento, sugere-se a crítica às consequências da desigualdade promovida pelo capitalismo, evidenciada no romance, dentre outras coisas, pela imagem recorrente da morte de cães e gatos inocentes devido à modernização que invade o sertão de Mato Grosso:

Cães e gatos mortos pelos homens na sua pressa absurda: eles se estendem em humildes posições para a morte, como se não pensassem em nada, como se fossem nuvens ou águas, esperando o abraço do Eterno em pulsações de amor na abjeção do chão... Com os índios, os pobres índios, meus irmãos – pensa o Catrumano parando para olhar um pobre cachorro que estremece em agonia... Eles os querem exterminar, como exterminam os índios, parece essa sua vontade que passa por cima de tudo... (DICKE, 1995: 233).

Disso decorre uma outra percepção: enquanto o regionalismo em Mato Grosso tendeu a investir em uma imagem de diferenciação em relação ao nacional, em certa competição com ele, no âmbito dos aspectos culturais e identitários, aproveitando-se de uma ideia de isolamento cultural e geográfico; nos âmbitos econômico e político, a prática foi de alinhamento e subordinação. Lylia Galleti (2000: 321) fala do mito do isolamento “como esteio de constituição de uma singularidade mato-grossense no cenário nacional”. Lenine Póvoas, conhecido historiador e político ligado às elites matogrossenses, no texto *História da cultura matogrossense*, de 1982, evoca um passado brilhante do desenvolvimento cultural em Mato Grosso, antes do período de intensa modernização após os anos 60, quando o Estado permanecia “mais isolado” dos grandes centros. Mário Cezar Leite, no texto *Literatura, Regionalismo e Identidade: cartografia mato-grossense*, de 2005, mostra a construção de um discurso identitário regional que, iniciando-se com a fundação de órgãos conservadores, como a Academia Mato Grossense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico, permanece mesmo nas obras de autores declaradamente modernistas, como Silva Freire, um grande ícone local. José de Mesquita, talvez o escritor local mais louvado e elogiado ao longo do tempo, é alvo das observações de Yasmin Nadaf (2002), Franceli Mello e Neuzanil Silva (2008), que mostram sua resistência conservadora à inserção do modernismo na arte do Estado. Para Mello e Silva, intelectuais como Mesquita alinharam-se com “o ideário estadonovista saudando-o como o período glorioso do Brasil, e registrando todas as ações positivas da administração dos interventores em Mato Grosso” (MELLO; SILVA, 2008, p.4). O mesmo indica Juliano Carvalho, ao afirmar que os “modernos tardios”, como Silva Freire, “só fizeram repetir em novo formato a mesma atitude de dar seguimento à construção de uma literatura regionalista proposta por Dom Aquino Corrêa” (2005: 112), a partir do que sugere que Ricardo Dicke e Wladimir Dias Pino sejam, talvez, os únicos escritores a romperem com o programa identitário regionalista no Estado, pelo menos até os anos 90.

No âmbito da política, apesar do ainda pouco material de referência que diga respeito ao período ditatorial em Mato Grosso, o trabalho de Márcia Bonfim Arruda, *Engrenagens da cidade*, revela um pouco do alinhamento entre a política local e a nacional, quando trata das transformações em Cuiabá com vistas a alçá-la como importante ligação entre o sudeste desenvolvido e a Amazônia. Arruda se debruça sobre a questão da preservação do centro histórico de Cuiabá, nesse processo, como maneira de disciplinar e controlar a população (2002: 6). O sentido, aqui, é o mesmo que o aplicável à literatura, mas talvez mais explícito:

Foi na década de 70 que se constituiu o discurso que ganhou a mídia escrita, referindo-se à criação do Patrimônio de Mato Grosso. Discurso que vinha a partir de determinações do Governo Federal para que os estados cuidassem da preservação do Patrimônio nacional e regional (2002: 7).

A preservação do patrimônio histórico, sugerida num momento de modernização da cidade, funciona como estratégia de domínio social, que lança mão do regionalismo como política de manutenção do *status quo*, uma vez que apela, no nível oficial, para o sentimento de pertencimento, de identidade e de origem, em que estão implicados também os elementos cristãos e capitalistas adotados pelo governo nacional. Arruda flagra, nas palavras do governador José Fragelli e do prefeito José Villanova esses mesmos elementos:

[Fala de Fragelli:] Cuiabá e seu povo resistiram quase 250 anos, vencendo o isolamento para manter aqui a bandeira da civilização; agora, a atitude não é de resistir, mas de caminhar com firmeza e com fé, para frente, para fazer da velha capital um centro irradiador daquela civilização que ela por tanto tempo sustentou (ARRUDA, 2002: 14).

[Fala de José Villanova:] Convoco os munícipes para esta **cruzada**: trabalhar para o engrandecimento de Cuiabá (ARRUDA, 2002: 15, grifo nosso).

Aqui, o mito do isolamento reitera a imagem de Cuiabá como uma cidade forte, resistente, que mesmo isolada manteve o espírito da civilização, com firmeza e fé. A religião fornece, mais uma vez, um modelo de interpretação para as ações a serem tomadas: uma cruzada, em que a luta contra a “barbárie” de um lado, e, de outro, o empenho no desenvolvimento da civilização, estiveram associados à disseminação de uma religião. Essa cruzada realiza-se, no entanto, à custa do silenciamento da heterogeneidade e das relações de opressão e desigualdade, tanto na cidade, quanto, e principalmente, no campo. O isolamento serve, também, como justificativa para o alinhamento com os projetos nacionais. A superação do isolamento vem pelo auxílio do governo nacional: “a modernização, vista como etapa de um projeto civilizatório necessário para o país afirmar-se enquanto nação, chegava a Cuiabá

como uma benesse do governo militar. O sentimento era de reintegração à nação brasileira” (ARRUDA, 2002: 15).

Como se vê, o ufanismo e o estabelecimento de valores regionais diferenciados no âmbito cultural não implicam divergências nos campos político e econômico. Dicke, nesse sentido, diferencia-se da produção local tanto por não participar da construção de um discurso identitário, quanto por tornar evidente o alinhamento das elites locais com as tendências político-econômicas nacionais que, por sua vez, se alinham com o lado capitalista-ocidental na disputa entre capitalismo e comunismo. Faz isso, principalmente, quando sinaliza a presença do elemento estrangeiro diretamente no local: o americano Mr. Filler, dono da Caieira Esperança (*Caieira*), o Homem, que não se sabe se é da África do Sul, Europa ou Estados Unidos (*Rio Abaixo dos Vaqueiros*), o ditador exilado do país imaginário Chileraguay (*Salário dos Poetas*). Em *Cerimônias do Esquecimento*, a menção se faz a partir do rádio, ligado para se “ouvir a tagarelice política do mundo...” (1995: 161), ou a partir do jornal³³. O jornal lido por Bergantim na noite do ritual dizia:

A Terra está entrando num buraco negro... E imaginava porque ele não lera a notícia mais grave: Declarada guerra entre a União Soviética e os Estados Unidos... (1995: 255).

Quando o autor opta por caracterizar como mais grave a notícia sobre a Guerra entre URSS e EUA, que seria o evento anunciado e temido durante o longo período da Guerra Fria, assinala, indiretamente, a percepção das implicações locais para tal confronto, as consequências da opção do governo militar pelo capitalismo, em associação com os EUA: a instalação da desigualdade como modo de estruturação social, o estabelecimento da exploração do trabalho e de conflitos pela terra em regiões antes habitadas por populações tradicionais, a venda de terras a estrangeiros etc. Todos esses temas estão esquecidos nas expressões mais conservadoras, ligadas às elites tradicionais locais, cuja temática se concentra na produção e manutenção da identidade cultural. Estruturalmente, entreveem-se aí as noções de “medo” e de “Guerra Total”, presentes em Couto e Silva como fundamento das relações de poder entre homens e países, nas quais o governo brasileiro se assume como fraco, condição reiterada por Mato Grosso em relação ao governo nacional.

³³ As sugestões são feitas em diversos momentos e com diversas imagens: “estes séculos em que famílias de favelados não tinham o que comer mas viam repimpadas televisões e antes de saber ler já sabiam que existia o tio Patinhas, nestes séculos em que se bebia Coca-Cola com pinga e se andava de havaianas lá onde o diabo perdeu as botas...” (DICKE, 1995: 227).

4.2 Igreja e Política no Brasil

As ideias de Couto e Silva e, conseqüentemente, os discursos presidenciais nos governos militares, ao reiterarem a fé cristã como um de seus pressupostos, poderiam fazer pensar que a Igreja esteve sempre alinhada ao governo. O período no Brasil, no entanto, foi dos mais significativos no que diz respeito à aproximação da instituição com os grupos socialmente desprivilegiados. Grande parte das referências importantes que tratam da atuação da Igreja no regime militar chama atenção para o desenvolvimento do grupo progressista que, muitas vezes, se opôs aos atos dos militares e foi mesmo perseguido por isso. Vale, aqui, a observação de Luiz Gonzaga Lima, ao criticar as análises políticas de sua época, de que a instituição não deve ser vista “como uma única unidade: a Igreja” (1979: 63). O que ele quer mostrar é que a Igreja não foi simplesmente um braço ideológico do Estado, mas teve conflitos e divergências internas que acompanharam a dinâmica social. Sua intenção é mostrar uma evolução política (este é o título do livro) das relações entre Igreja e Estado, que ele sintetiza em três fases: de “dependência orgânica (colônia e Império independente) para uma relação de autonomia (1ª e 2ª repúblicas) e, finalmente, a uma relação de conflitividade permanente (atual)” (1979: 65).

Nas referências que mencionam o suporte da Igreja ao Estado, o tema de mais fácil identificação é o anticomunismo. Ainda segundo Lima, as organizações católicas que sobreviveram ao golpe foram aquelas que “ou permaneceram inertes politicamente ou se mobilizaram contra o movimento popular, tranquilizando-se quanto a violência do regime pós-64 dispensava seus protestos” (LIMA, 1979: 49). Dentre elas, a Congregação Mariana, a TFP, Associações paroquiais etc. “Essas componentes em relação às classes dominadas tinham uma só proposta: desorganizá-las, reprimi-las, protegendo-as do comunismo” (1979: 49).

Se aceitamos que o padrão da relação entre fortes e fracos e suas implicações, bem como a constituição de autoridade que dele decorre, mantiveram-se como fundamento para ideologia e prática de governo no Brasil, o anticomunismo não deixou também de se constituir como tal desde que as primeiras manifestações a favor do comunismo se deram por aqui. Isso implica afirmar que é extremamente importante, como Dicke mesmo avisa no romance, levar em consideração as relações entre capitalismo e comunismo e suas conseqüências para o Brasil, mesmo nos tempos atuais, quando o segundo parece ser uma possibilidade cada vez mais distante e quando discurso do progresso e do crescimento econômico tendem a velar a desigualdade social. Rodrigo Motta, na publicação dos anais do

Seminário sobre 40 anos do Golpe, realizado na UFRJ em 2004, sugere uma leitura interessante sobre o imaginário anticomunista no Brasil, apontando como marco inicial a Intentona Comunista. A representação do levante visou concretizar as imagens maléficas atribuídas aos comunistas, sugerindo a realização de “atos condenáveis”, decorrentes dos ensinamentos da “ideologia malsã” (2004: 294). Para Motta, na década de 60, o mito já está cristalizado (2004: 294). As representações anticomunistas em torno do episódio da Intentona estavam ligadas à violência, traição, covardia, massacre, estupro e práticas imorais de variada espécie (2004: 297). Em nota de rodapé, Motta cita a revista *Ação Democrática*:

A expressão [lembrai-vos de 35] aparece, por exemplo, na capa da edição de novembro de 1962 (n62) da revista *Ação Democrática*: “Lembrai-vos de 35”! Comunistas assassinaram brasileiros em pleno sono. Participante da traição de 35 é secretário do presidente João Goulart (2004: 298).

O recorte de Motta se detém no anticomunismo militar, “resultado da síntese entre um anticomunismo tradicional... e novas conceituações elaboradas pelo pensamento militar no quadro da guerra fria, como Guerra Revolucionária e Doutrina de Segurança Nacional (2004: 302). Some-se a isso a atuação da ala conservadora da Igreja. Carla Rodeghero também parte de relações estabelecidas, ainda na década de 30, entre Igreja e Estado para mostrar certas relações que irão perdurar posteriormente. A Liga Eleitoral Católica, criada em 1932, em que atuou Alceu Amoroso Lima, foi um grupo cujo objetivo era ter maior influência nas relações políticas, visando “congregar o eleitorado católico, selecionar candidatos que se comprometessem com os princípios sociais católicos, candidatos estes que teriam o aval da entidade” (2002: 479). Sua atuação rendeu o fato de que “praticamente todas as propostas da LEC foram contempladas na Constituição de 34” (RODEGHERO, 2002: 479). Dentre seus princípios, estavam “a assistência religiosa às Forças Armadas”, a “defesa da propriedade” e o “combate a atividades subversivas” (RODEGHERO, 2002: 479), bandeiras semelhantes às da TFP. A Igreja influenciou ainda a questão operária, interpretada sob a lógica da “colaboração e harmonia entre as classes”, no que contribuiu com o governo para a “regulamentação das relações entre patrões e empregados” (RODEGHERO, 2002: 479).

Exemplos evidentes da perpetuação dessas relações são os bispos D. Geraldo de Proença Sigaud e, respectivamente, D. Antonio de Castro Mayer, que participaram do Concílio Vaticano II. Assim como na crítica de Plínio de Oliveira a Pedro Casaldáliga, Mayer parte de uma crítica à associação entre cristianismo e socialismo, afirmando que:

a ordem da sociedade sonhada pelos socialistas, baseada somente no amor e no progresso científico, é contra a atual disposição da Divina Providência, porque a desigualdade entre os seres humanos não constitui, de modo algum, um mal, mas manifesta do melhor modo a perfeição de Deus na presente

ordem hierárquica das coisas e dos seres humanos; tanto mais que, na absoluta igualdade de todos os seres humanos, certas virtudes cristãs, das mais necessárias para a salvação, como a humildade, a obediência, a misericórdia etc., tornam-se quase impossíveis. O peso que padecem os seres humanos por conta da desigualdade, seja considerado como pena do pecado original e como meio para que pratiquem as virtudes (BEOZZO apud CALDEIRA, 2011: 1015).

Note-se que o bispo fundamenta-se justamente na ideia de que é preciso haver diferença, que se traduz em hierarquia, para que haja “humildade” e “obediência”. Tomadas a partir do ponto de vista da tradição descrita acima, reiterada pela doutrina da Segurança Nacional, a humildade e a obediência certamente recaem sobre o fiel, o filho, a ovelha, o mais fraco, submetidos cada um à sua autoridade superior respectiva. Essa ideologia estabelece uma relação de dependência irreversível em que a diferença e a desigualdade devem ser aceitas, especialmente pelos que estão abaixo da hierarquia, como determinação divina inquestionável. O pecado original e a salvação são as chaves para conseguir nos subalternos a resignação que mantém, pela culpa, a prática da obediência e da humildade, traduzidas em subserviência.

Sigaud é, por sua vez, o autor de um catecismo anticomunista e amigo próximo de Plínio de Oliveira (CALDEIRA, 2011: 1014). Faz, segundo Caldeira, uma correlação entre a maçonaria e “judaísmo internacional”, que seriam os agentes da “Revolução” comunista (CALDEIRA, 2011: 1014). A relação entre judaísmo e comunismo se dá pelas origens ideológicas do segundo em Marx, que também era judeu. O bispo acusa o judaísmo de pregar, organizar e financiar o comunismo, tendo em vista seus próprios interesses. A correlação sugerida vai ainda mais longe:

os judeus eram tidos pelos antimodernos como um dos grandes responsáveis pelas ideologias modernas, principalmente o comunismo ateu, que perseguia e assassinava os cristãos por toda a Europa oriental e na URSS. Dessa forma, a posição tomada por eles era de estrita negação a qualquer diálogo com os judeus e seus órgãos máximos (CALDEIRA, 2011: 1018).

Mayer diz, ainda, que “os israelitas de hoje são sucessores daqueles a respeito dos quais São Pedro afirma terem entregado Jesus à morte, e São Paulo, terem desconhecido a justiça de Deus e conservado o coração endurecido” (apud CALDEIRA, 2011: 1018). Repercute, assim, um antisemitismo histórico, não muito tempo depois da segunda Guerra Mundial, associando-o a demandas do momento. O conservadorismo no Brasil segue, segundo os mesmos autores já citados, as correntes do ultramontanismo e do integristo, movimento estreitamente ligado a uma ideologia católica medieval sob diversos aspectos,

cuja inserção no Brasil foi suportada por grupos como a TFP³⁴. A ideia de um tempo ideal situado no passado que dá autoridade à Igreja e a quem ela apoia é evidente:

Para os católicos integristas, a Idade Média representou um período em que se obteve certo equilíbrio entre as forças do bem e do mal onde o pecado foi, de certa forma, controlado pelo poder de influência da Igreja -, através da consolidação de uma sociedade hierárquica e autoritária, dois ícones deste modelo de catolicismo (ZANOTTO, 2006: 6).

As reflexões realizadas em torno da relação de proximidade entre a ala conservadora da Igreja e o Estado sinalizam a outra parte necessária da revisão histórica que só recentemente vem sendo feita. Elas partem, para tanto, de notícias de jornal ou dos documentos oficiais disponíveis da própria instituição, dos quais se podem deduzir facilmente as relações ideológicas entre Igreja e Estado, como se viu. Provas cabais de um suporte mais efetivo, no entanto, ainda não vieram à tona, uma vez que só muito recentemente, com as atividades da Comissão Nacional da Verdade, iniciam-se investigações a respeito de ações de suporte da Igreja ao governo militar³⁵. O golpe em 64 foi um momento chave a partir do qual acirrou-se a cisão entre as duas tendências do catolicismo, o progressista e o conservador:

Um rascunho havia sido redigido por Dom Sigaud, que era o arcebispo de Diamantina, dizendo que agradecia a Deus pela intervenção dos militares, que haviam salvo o País do comunismo. O outro foi redigido por Dom Helder Câmara e denunciava as prisões arbitrárias, a tortura e que estavam perseguindo os militantes da Igreja, prendendo-os injustificadamente (IANKO, 1175).

Um outro dado importante sobre o anticomunismo é trazido por Rodeghero. Ela diz que, na década de 40, mesmo nos Estados Unidos, o anticomunismo não atingia o todo da população. Cita Joel Kovel, quando ele se refere a uma pesquisa feita em 1955, no auge do “medo vermelho”, por Samuel Stouffer, que concluiu que menos de um por cento dos norte-americanos estava realmente preocupado com uma tomada do poder pelos comunistas. Rodeghero faz um paralelo com uma pesquisa que ela mesma realizou no Rio Grande do Sul,

³⁴ Emilio Mignone estuda as relações entre Igreja e Estado na Argentina, e define o Integrisimo como “uma disposição do espírito que leva a preferir tudo o que vem do alto através de uma autoridade e a desconfiar do homem e dos processos que conduzem à construção da verdade com os dados da experiência...” (tradução minha). Em MIGNONE, Emilio F. *Iglesia y dictadura*. Buenos Aires: Colihue, 2006, 2ªed. Ruben Dri, em *La hegemonia de los cruzados: la iglesia catolica y la dictadura militar* (Buenos Aires: Biblos, 2011), tratando das mesmas relações, analisa a atuação conjunta das instituições sob a metáfora da cruzada. Ambas as críticas estão próximas das críticas que vêm sendo elaboradas em relação à Igreja no Brasil, ainda que os dados históricos sobre o tema sejam mais escassos que na Argentina.

³⁵ Vejam-se as notícias da primeira audiências com testemunhos de pessoas torturadas: Agência Brasil (<http://agenciabrasil.abc.com.br/noticia/2013-09-18/comissao-da-verdade-pode-convocar-religiosos-que-apoiaram-ditadura-militar>); Folha de São Paulo (<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/09/1343274-comissao-da-verdade-faz-audiencia-sobre-o-papel-da-igreja-durante-a-ditadura.shtml>); Correio Braziliense (http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/17/interna_politica,388695/depoimentos-nas-comissoes-da-verdade-apontam-apoio-de-igrejas-a-ditadura.shtml).

afirmando que a maior parte dos entrevistados “revelou dificuldades em se expressar sobre o tema, não conseguindo explicar o que era o comunismo ou lembrando de não ter clareza sobre isso no passado” (RODEGHERO, 2002: 484). Essas informações permitem pensar em como, novamente, a defesa contra o comunismo consistiu mais em uma estratégia das elites governantes para justificar as ações autoritárias do que uma real preocupação da população, para quem, além da figura de Carlos Prestes, o comunismo “parecia não ter outros representantes no País, no Estado ou nas localidades onde as pessoas moravam” (RODEGHERO, 2002: 487).

A leitura do texto de Rodeghero sugere que o anticomunismo foi mais uma estratégia discursiva que pretendia justificar o estabelecimento do capitalismo como sistema econômico no país, assim como foram o nacionalismo e a fé cristã. Esse fato não diminui, no entanto, a importância de ações como a fundação do Partido Comunista, a Guerrilha do Araguaia e as guerrilhas urbanas. A produção de Dicke, no entanto, parece percorrer um caminho alternativo ao conflito, que consiste não em assumir uma das ideologias na polaridade capitalismo/comunismo, mas a de elucidar certos aspectos presentes em ambos os polos, reinterpretando, principalmente, os fundamentos sobre os quais o regime autoritário apoia seus discursos, de forma a deslegitimá-los. Faz isso, pelo menos, de três formas: aproximando-se de fundamentos do catolicismo popular; reinterpretando a figura de Cristo e a lógica medieval da Igreja; sugerindo outra noção de autoridade, não repressiva e não violenta.

Scott Mainwaring, ao falar sobre o catolicismo popular, define-o como uma prática que prescinde da intermediação da autoridade religiosa para estabelecer uma ligação com Deus. De forma diferente de como vê Pedro Oliveira, que trata o catolicismo popular como uma prática baseada na relação hierárquica entre protetores de dependentes, fracos e poderosos, para Mainwaring, “as relações entre o indivíduo e Deus (ou um santo) são mais diretas do que mediadas por um clérigo; nesse sentido, o catolicismo popular é uma espécie de fé privada” (1986: 174). Não há, aqui, contradição com a perspectiva de Oliveira, se entendermos que as ideias deste levam em consideração as determinações de uma cultura oficial sobre os grupos submetidos a seu poder de controle, enquanto a perspectiva de Mainwaring considera as reelaborações que a cultura popular opera nas referências ideológicas com as quais toma contato. Se a relação de subordinação que Oliveira aponta no regime senhorial tende a permanecer, pelo menos na ideologia das classes dominantes, o suposto “equilíbrio” defendido no discurso não resiste à prova que dá a exploração que passam a vivenciar os pobres e, particularmente, os pobres do campo, assim como os indígenas. O rompimento desse estado, com o advento do “capitalismo agrário”, transforma,

para Oliveira, as relações entre senhor e camponês, em que o segundo vê rompidos os laços sagrados que revestiam a dominação (1985: 265). Por outro lado, Oliveira também admite que o catolicismo popular reelabora o código do catolicismo oficial, dando-lhe significação “que pode inclusive opor-se à significação que lhes é oficialmente atribuída pelos especialistas” (1985: 135).

Tendo como seu universo predominante de representação o sertão de Mato Grosso, local atingido pela expansão do latifúndio, cujas consequências são a exploração do trabalho do camponês e a opressão dos indígenas, Dicke esteve em sintonia, tanto com as formas de reelaboração da religião popular, quanto com o movimento da Igreja Católica na Amazônia, que se tornou, segundo Mainwaring (1986: 84), o contexto de maior engajamento dos religiosos progressistas no Brasil durante o regime militar. No primeiro caso, Dicke incorpora os elementos das culturas populares, suas crenças, com a adivinhação e a reencarnação funcionando como chaves para reinterpretação, por exemplo, do episódio bíblico de Saul e Davi, em destaque em *Cerimônias do Esquecimento*. No segundo caso, os romances apresentam críticas recorrentes ao latifúndio:

(...) de vez em quando cercas de arames farpados que se metem entre as árvores, que sobem barrancos e ribanceiras, que não se detêm a nada, só faltam partir árvores e essas ao meio na sua ânsia de chegar ao sem-fim (DICKE, 1995: 228).

A obra de Dicke deixa transparecer solidariedade com a luta em que se empenharam diversos religiosos pelo interior do Brasil, em especial pela Amazônia, a favor das populações prejudicadas no processo de ocupação do Estado pelos empreendimentos favorecidos pelas políticas governamentais. Hilda Magalhães, no livro *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal* (2002), já sugeriu essa ligação ao analisar, em conjunto, Dicke, Tereza Albuês (outra autora mato-grossense) e o Bispo Dom Pedro Casaldáliga, tendo sido este um dos símbolos da luta contra o latifúndio e defensor dos pobres nos conflitos de terra em Mato Grosso.

Sobre a figura de Cristo, pelo menos dois aspectos fazem repensar a lógica medieval que se entrevê nas falas de bispos como Sigaud e Mayer, bem como no discurso de Plínio de Oliveira. Dicke reelabora a narrativa natalina, aproximando Jesus, o novo escolhido, do aspecto humano, uma vez que há a sugestão de uma associação entre personagens de *Cerimônias do Esquecimento*, como o jovem cigano, o pai do novo governador do Mundo, com o cão, ou Anhangá, relação que traz implícita a imagem de Caim como símbolo do humano e do vínculo com o material, como se viu. Tal leitura, se num primeiro momento sugere a profanação da imagem de Deus, em outra perspectiva insere nela um componente de

humanidade, o que, no mínimo, dá recursos para resistir ao argumento da punição ou recompensa após a morte. O segundo aspecto, ligado ao primeiro, é o fato de que a desigualdade natural que, no plano material, seria determinação divina para os conservadores, está relativizada quando, colocando-se o nascimento do salvador entre pobres e marginalizados, desarticula uma imagem equivocada de hierarquia, ao lembrar que o nascimento do Cristo também se deu de forma simples, entre pobres. Por outro lado, faz lembrar também que, se Cristo disse que seu reino não é deste mundo, mesmo que disso possa decorrer uma lógica de punição e recompensa pós-morte, ela faz pensar em como a necessidade de manutenção de uma estrutura hierárquica, que implica relações de poder entre fortes e fracos, parece estar muito mais direcionada ao mundo material do que ao espiritual. Não há contradição real: se a legitimação da desigualdade nas relações de poder a partir de uma justificativa imaterial tem como resultado a opressão e a exploração do ser humano, pode-se deduzir que ela também está voltada não ao “céu”, mas à materialidade e aos interesses particulares. Por isso, também, se o ato de aproximar as figuras de Deus e do homem, de humanizar Deus e divinizar o homem, pode ser interpretado como profanação, pode também ser lido como ato de afirmação do ser, indicando a possibilidade de que ele alcance autonomia, deixando sua posição de fraco, dependente, submisso, escapando à lógica da hierarquia que legitima a autoridade repressiva e violenta. Divinizar o homem e humanizar Deus implica, sobretudo, eliminar o elemento intermediário sobre o qual se deposita a autoridade a respeito das coisas imateriais, sentido que se entrevê na opinião de José Comblin sobre o catolicismo popular:

(...) é claro que nós não deveríamos brutalmente destruir a religião tradicional. Nos deveríamos estabelecer um fraternal diálogo entre o catequista e o catequizador... [para Comblin a religião popular era] um signo de autonomia de um povo que não aceita uma religião pré-fabricada e importada. Além do mais é um signo de emancipação popular... A princípio, as classes populares tem uma religião não controlada pelas classes altas... As religiões populares são um signo de democratização religiosa (apud MAINWARING, 1986: 176).

Por fim, quando, em *Cerimônias do Esquecimento*, vê-se relativizada a imagem do pai autoritário, como se tentou mostrar, é possível depreender daí uma reflexão que, de uma experiência particular entre filho e pai, pode ser conduzida a outra sobre as relações de poder que se dão pela diferença entre grupos contemporâneos entre si no interior de uma nação, articulando, assim, o particular e o geral, ou o individual e o coletivo. No Brasil do governo militar, a prática governamental se dá sob a perspectiva da relação entre desiguais, em que o fraco deve se submeter ao mais forte. Essa prática se dá de forma ambígua, na medida em que,

nas relações internacionais, o governo admite uma posição fraca, enquanto internamente atua como forte, controlando à força a manifestação das diferenças. A prática se justifica no discurso religioso, que defende a hierarquia e a diferença como determinações naturais e divinas que devem ser observadas. No topo da hierarquia está o Pai, imagem que se desenvolveu de forma problemática no ocidente, como se tentou mostra a partir dos mitos gregos, da narrativa bíblica, da constituição do inconsciente descrita por Freud e da instituição da autoridade violenta e persuasiva percebida por Arendt. Todos esses eixos determinantes constituem um dos elementos básicos que parecem estar fortemente arraigados na cultura ocidental: a posição central do homem, macho e dominador.

Por isso, quando se procedeu à leitura em que a imagem do pai autoritário é superada e transformada, ao mesmo tempo em que se dá a afirmação do filho, sua transição para uma condição de autonomia, o que se pretendeu foi justamente mostrar que, ao incidir sobre o tema, Dicke acaba tocando nesse aspecto fundamental que pôde ser visto na definição e na prática das relações de governos entre si e de governos com seus respectivos povos: a autoridade como posição que resulta da relação entre fortes e fracos, em que os primeiros controlam os segundos por violência ou persuasão. Dicke atua como o narrador benjaminiano quando direciona sua narrativa no sentido da relação de Celidônio com o pai, porque ela parece sintetizar, ao longo da história ocidental, variadas relações de autoritarismo. A superação ou transformação do pai é a sugestão da superação, transformação ou restauração da ideia autoridade e de afirmação daqueles (os fracos) que estão sob o jugo da tradição que aquela imagem engendra: os grupos desprivilegiados na sociedade, os indivíduos atormentados pelas ideias de pecado e punição, aqueles que creem na autoridade sem contestá-la. A narrativa de Dicke, por um lado, exprime o desejo de justiça por parte desses grupos, dando-lhes também uma espécie de consolo, quando os coloca no centro da cena ou realiza uma punição mítica dos opressores. Por outro lado, aponta a hipocrisia e as contradições dos discursos dominantes, desenvolvendo reflexões sobre um de seus elementos fundamentais: a imagem do Pai. Apesar de fazer isso, não se pode dizer que Dicke incide inteiramente na mesma dicotomia estabelecida por esses discursos. Mesmo quando seu texto mostra uma inclinação a incorporar o ponto de vista e a voz marginal, na relação entre fortes e fracos, dominantes e dominados, líder e massa, pai e filho, a observação do elemento particular o impede de fixar identidades homogêneas, e o próprio Celidônio, como se viu, reconhece em si tendências violentas e dominadoras. O filho fraco conseguiu, neste caso, perceber em si ressonâncias daquilo que repudia no pai forte e absoluto, sugerindo que, mais do que elaborar imagens abstratas representativas de qualquer condição, seja a de opressor ou

de oprimido, é preciso lançar olhar sempre à particularidade, frequentemente atravessada de ambiguidades e contradições. Olhar a particularidade permite, por fim, rever o próprio sentido de autoridade, ao se propor a articulação entre a ideia e sua realização na prática, nos eventos particulares, como critério para perceber a verdade.

4.3 A autoridade entre o discurso e a prática

Lukács, no livro *O Realismo crítico hoje*, usa recorrentemente a ideia de “perspectiva” para tratar tanto da relação do escritor com sua produção, quanto da relação do escritor com a sociedade. O conceito consiste basicamente num princípio de seleção e hierarquização de valores. A perspectiva está fundamentada numa espécie de aprofundamento de visão, de percepção, no social e no histórico, a partir do qual o homem conseguiria vislumbrar um sentido para sua própria existência, ou para a existência da sociedade como um todo. No caso de Lukács, obviamente, este sentido é o socialismo. O conceito pressupõe também um senso de responsabilidade, uma tomada de partido frente à realidade objetiva, pois só essa tomada de partido é que faz discernir, selecionar, o que é relevante ou não na realidade.

Uma expressão adequada usada também por Lukács é “recuo crítico”, que dá a ideia de afastamento e perspectiva (LUKÁCS, 1991: 84). O mesmo raciocínio parece fundamentar o sentido que Agamben atribui à palavra “contemporâneo”, a partir de uma leitura das *Considerações intempestivas*, de Nietzsche. Ser contemporâneo, para Agamben, é ser “inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele [o sujeito] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo” (2009: 59). É justamente, nesse sentido, que são de importância cabal a não-coincidência, a diferença, a tomada de distância.

Comparando-se as perspectivas de Couto e Silva e as da ala conservadora da Igreja, que deu suporte discursivo ao regime militar, com a perspectiva da ala progressista da Igreja, nota-se que os primeiros reiteram as tendências das relações políticas internacionais, apoiadas visceralmente numa ideia de “guerra total”,³⁶ bem como das determinações da chamada Igreja Universal em relação a uma hierarquia incontestável e natural entre os homens, que prevê uma aceitação, por parte dos fracos e oprimidos, de sua condição como determinação divina. Suas ideias, ao fim, tinham por efeito a continuação das relações de desigualdade entre elites

³⁶ Couto e Silva fala da evolução tecnológica com a Guerra Fria, que amplia a sensação de insegurança e o dilema entre Liberdade e Segurança. O resultado desse processo é uma “guerra total, permanente, global, apocalíptica...” (COUTO E SILVA, 1967: 12).

nacionais e as camadas populares, relações que reiteravam as internacionais, em que os países do bloco capitalista, durante a Guerra Fria, também se relacionavam entre si a partir de suas desigualdades, nas quais pesava o fator econômico e militar. No Brasil, no entanto, a ala progressista, desde o início do acirramento do regime, manifestou-se contra o rumo tomado pela política nacional:

(...) manifesto dos bispos em 14 de julho de 66, o mais progressivo documento episcopal até aquele momento: “onde quer que o indivíduo não seja respeitado, onde quer que o bem comum seja negligenciado, onde quer que a igualdade fundamental de um povo não seja defendida, não há nem desenvolvimento nem Cristandade” (MAINWARING, 1986: 97).

É importante destacar o fato de que ambas as perspectivas se baseiam na referência ao cristianismo para fundamentar suas ideias. Levando-se em conta, no entanto, que a ala progressista da Igreja teve grande relevância na organização e luta dos movimentos populares, engajando-se na defesa dos direitos das populações desprivilegiadas, sua opinião pesa mais a este trabalho porque também chama atenção para o uso estratégico do cristianismo pelo regime militar. A ideia do que é ser “cristão” é fundamental numa crítica à ideologia do regime militar:

(...) o texto anexo “A doutrina da segurança nacional à luz da doutrina social da igreja”, de D. Cândido Padin (reunião CNBB, julho de 68), em que ele faz uma espécie de resenha sobre a situação a partir de alguns textos chaves do momento posterior ao golpe, como o decreto-lei 314, de 13-3-67 (Segurança Nacional), a aula inaugural de Castelo Branco, na escola superior de Guerra, de 13-3-67, o livro Geopolítica do Brasil, de Golbery Couto e Silva, uma observação simples e direta: a ‘civilização ocidental e cristã’ pregada pela DSN é um chavão que não resiste a um confronto sério com a mensagem evangélica (1979: 159) (LIMA, 1979: 159).

As observações de Padin demonstram bem uma ideia de “recuo crítico”, na medida em que, frente à situação que se desenhava no país, sua posição, reiterando a dos bispos progressistas, foi a de discordância, ainda que num primeiro momento a Igreja tenha apoiado o golpe de forma menos dividida, preocupada principalmente com o avanço do comunismo ateu. O distanciamento em relação às tendências oficiais se dá sob a forma de um apontamento da discordância entre discurso e prática relativa aos princípios cristãos que o regime argumenta representar. Nesse sentido, valem as palavras de Lukács, que define a verdade não a partir de uma referência abstrata e sobrenatural, mas a partir de sua relação com a prática:

[a] verdade da vida só se pode manifestar na praxis, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros

ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática (LUKÁCS, 1965: 57).

Pode-se depreender daí uma outra ideia de autoridade, na medida em que é aceitável que o que autoriza plenamente num indivíduo ou grupo a crença na verdade do outro nunca poderá ser uma ideia abstrata de verdade. Quando isso ocorre, há aí um claro índice de alienação. A contraparte dessa alienação é um elemento fundamental para a relação narrador/ouvinte, vista nas ideias de Benjamin e, com especial relevo, em *Cerimônias do Esquecimento* e também se aplica à relação com a autoridade: a confiança. Quando a palavra, portadora da ideia, se ancora em uma personalidade cujos atos concretos realizam a ideia, condensa-se, em sua imagem física particular, a verdade ideológica daquilo que diz. Esse processo gera confiança. Uma personalidade particular, ou um grupo, quando demonstram aquela coerência, estão autorizados pela confiança que nela se deposita a proferir sentenças que serão recebidas com peso de verdade. Considerada desse ponto de vista, a autoridade estaria calcada no conhecimento do particular e não apenas do geral, característica que exige, portanto, a perspectiva da vida em comunidade no sentido mais próprio do termo.

A autorização, vista desta perspectiva, nunca será institucional, no sentido de que ela não é normativa nem formal. Lugares representativos de autoridade não atribuiriam autoridade à personalidade particular que os ocupa e a suas determinações, por força apenas da estrutura estabelecida em uma dada sociedade, ou ainda, por coerção ou violência. Esta é uma falsa ideia de autoridade. Dela surgem equívocos como os de atribuir a Deus a designação de um rei que, no fim, torna-se tirano. O fascismo, nessa perspectiva, é a tentativa de manutenção de uma autorização conquistada pela má-fé sobre o desejo de auto-valorização de um cultura ou de uma nação. Nele, naturalmente, o autorizado vira autoritário. Nesse processo, nublam-se intenções e práticas que não são assumidas no discurso, como é o caso da instauração de um capitalismo dependente como forma de organização político-econômica, levada a cabo pelo governo militar no Brasil.

Interessante é notar que essa tendência não se verificou apenas em relação ao discurso militar, mas foi percebida mesmo nas ações dos religiosos no trabalho com as classes populares, ao menos até antes de 64. É Mainwaring quem faz essas observações:

muitas tensões permanecem: há muitas vezes um lapso entre discurso e prática. O discurso de permitir as classes populares de tomar suas próprias decisões é muitas vezes acompanhado de liderança e controle... muitas vezes a tradição de clericalismo é tão forte que padres dominam discussões ou líderes leigos das comunidades tornam-se mini-padres dominadores (1986: 210).

A partir disso, ele afirma que o autoritarismo “caracteriza a maior parte das instituições e relações sociais, do sistema educacional às relações entre homem e mulher e às práticas nos partidos Leninistas” (1986: 211). A mesma ideia procurei demonstrar ao longo deste trabalho, no sentido de que o autoritarismo parece ser um aspecto frequente nas relações humanas, ao menos na cultura ocidental, e que Dicke desenvolve ao extremo as implicações desse aspecto, no nível particular da relação entre Celidônio e seu pai, e no nível coletivo, nas relações de opressão que foram consequência das opções políticas e econômicas do regime militar para o interior do país, mas que reiteraram relações que vinham desde o período colonial. Os apontamentos de Mainwaring só reforçam essa ideia, uma vez que a autoridade novamente aparece como relação entre desiguais, em que o agente pastoral ou o intelectual, mais do que se tornar um membro das massas, é visto por elas como elemento diferente (1986: 214), por ter melhores condições de vida em diversos aspectos: acesso ao poder, educação formal, compreensão dos mecanismos de poder, a possibilidade de escolha entre viver ou não viver o conflito. Isso não implica que a atuação dos agentes e bispos não seja válida. Para Mainward é uma questão de saber “como essa autoridade é usada” (1986: 214).

Para mim, é uma questão de perceber também que há um lapso de entendimento na ideia de autoridade, quando se levam em consideração as questões da confiança e das relações interpessoais em sociedades complexas. Uma autoridade verdadeira, em contraposição à outra que se poderia chamar de formal, não prescindiria do elemento particular sobre o qual a confiança se instaura e a partir da qual suas ações podem surtir algum efeito. O caso do narrador benjaminiano é exatamente o mesmo. O justo é o indivíduo autorizado a dar conselhos, porque seu atributo de justo vem certamente da coerência entre palavra e prática, mas essa coerência só pode ser verificada num âmbito muito restrito, que o discurso oficial em sociedades complexas não pode suportar, porque elas possibilitam muito escassamente o grau de proximidade e intimidade necessários para que a confiança se estabeleça. Por exemplo, qualquer tentativa de unificação e homogeneização teórica – nacionalismo e latinoamericanismo, na via positiva, ou vira-latismo e dependência, na negativa –, aplicada a grandes grupos, só pode ser abstrata e imprecisa. Um líder que suporta a ideia de nacionalismo como elemento unificador de um povo consegue autoridade não por ser justo, porque é impossível que sua particularidade seja conhecida de todos para que confiem nele. Lembrando de Halbwachs, pode-se dizer que não há memória compartilhada entre eles. Essa falha é compensada pela persuasão ou pela violência, quando o grupo ou conjunto de grupos é levado a aceitar a autoridade por imposição ou persuasão daquele que está no poder. As representações identitárias de um grupo podem não funcionar como outra forma que não a de

persuasão. Se um indivíduo, numa posição de autoridade, consegue manter publicamente uma aparência de virtude, mas em momentos particulares incide em atos incoerentes com sua aparência, não há contradição aí, senão hipocrisia por sua parte e esquecimento como ocultação para aqueles que não têm acesso à sua privacidade ou à proximidade com ele para constatar sua verdadeira índole.

Pode-se depreender do ensaio sobre o narrador de Benjamin uma outra propriedade ainda. A narrativa pode remeter, como ruína, àquilo que não existe mais: heróis; reis justos que, ao caírem, levam o povo à decadência; idades de ouro; narradores justos. Por outro lado, ela pode indicar, também, o desejo por aquilo que nunca existiu realmente, ou que nunca existiu predominantemente no interior de um grupo, mas que pôde ser visto em alguns indivíduos que servem como exemplo do que, apesar de raro, é ainda possível: a sabedoria, a confiança. É Benjamin quem lembra que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (1994: 226). Ele também situa o bem no futuro e não no passado, como se viu. Essa “inversão” impede a incidência no pessimismo, se aceitarmos que este vem principalmente da sensação de perda de algo, de uma positividade do passado. O mesmo sugere Dicke, quando, no romance, escreve que a harmonia é o jamais visto (1995: 275). Essas assertivas podem ser consideradas em relação, por exemplo, às imagens de épocas de perfeição e equilíbrio que se situam num passado longínquo, ou mesmo na noção de paraíso perdido. *Cerimônias do Esquecimento* faz pensar que, no nível particular, divergências, ocultações e conflitos sempre existiram, assim como sempre existiram diferenças de classe e relações de força entre indivíduos e grupos.

Florestan Fernandes, ao apontar o autoritarismo como elemento intrínseco à sociedade liberal e “democrática”, afirma que “do micro ao macro, a sociedade capitalista contém toda uma rede de relações autoritárias, normalmente incorporada às instituições, estruturas, ideologias e processos sociais...” (1979: 13), ou que liberdade e igualdade são, na perspectiva liberal burguesa, “meramente formais”, e que o elemento autoritário é “componente estrutural e dinâmico da preservação... do ‘sistema democrático capitalista’” (1979: 7). O discurso de igualdade de direitos vela a desigualdade real necessária para que o capitalismo se sustente enquanto sistema econômico. Novamente é válido repetir que os ideais do nacionalismo, da fé cristã e da democracia, miradas de uma perspectiva não oficial, se desvelam em sua mentira e hipocrisia, mais do que em sua contradição. Importante também é escapar a uma dualidade fácil entre opressores e oprimidos, uma vez que, ao mesmo tempo, o autoritarismo é elemento de preservação de uma democracia burguesa e está incorporada na sociedade, do micro ao macro. Não se pode, no campo da luta de classes, estabelecer lados que se comportam

homogeneamente. Florestan Fernandes sugere uma oposição que atravessa essa dicotomia que é só parte da verdade:

Há uma solidariedade política em jogo, pois os setores intermediários e uma ampla parte da classe baixa estão profundamente penetrados por uma situação de interesses de classes e de valores sociais que os identificam à classe privilegiada. **A linha divisória não passa entre possuidores e despossuídos, mas entre os que são leais à ordem e os que são inconformistas.** Além disso, direitos sociais e garantias de vários tipos *disseminam interesses e valores burgueses por toda a sociedade*: não é só o cinema, o jornal, a televisão, a propaganda, a educação pré ou pós-escolar, a educação escolar, etc, que fortalecem os liames. Na superpotência... o capitalismo transformou-se em religião (1979: 27, grifo nosso).

O recuo crítico possibilita uma forma de pensar que não se deixa cair em dicotomias abstratas e estanques, impedindo a construção de discursos taxativos. Se o cristianismo foi utilizado estrategicamente como argumento em favor do estabelecimento do regime militar, foi também a fonte de argumentos para sua crítica. Se, no sistema capitalista, as elites burguesas estabelecem domínio sobre as classes baixas, o emburguesamento da classe operária (FERNANDES, 1979: 16) e a disseminação dos valores burgueses por toda a sociedade indicam que algo em comum subjaz às diferenças declaradas. Considerando o primeiro caso, podem-se evitar afirmações como a famosa definição da religião como “ópio do povo”, uma vez que, como se viu, ela também serviu como elemento libertador e de formação crítica. Nesse sentido, mesmo Fernandes incide numa afirmação taxativa e inadequada, quando define o capitalismo como uma religião, sugerindo obviamente o mesmo sentido de aceitação inconsciente de valores impostos. No segundo caso, o elemento comum, que colabora na disseminação dos valores de uma classe dominante em meios às classes dominadas, pode ser uma forma de lidar com a autoridade que se baseia ainda na relação entre fracos e fortes. Essa relação instaura ambiguidades, em que há revolta contra e admiração pelo lugar de poder do mais forte e em que os desejos daqueles que estão submetidos à autoridade são estimulados, para que o desejo pela posição de autoridade e por seus privilégios sustente o próprio lugar de privilégio, mas também reprimidos, para que o lugar de autoridade esteja sempre fora do alcance do mais fraco. A dominação e a opressão se estabelecem, nesse sentido, nos diferentes níveis, em que o fraco, ao invés de optar por caminhos distintos que não alimentem as relações autoritárias, pode apenas repetir as mesmas relações e ser um tirano em menor grau para os mais fracos que ele.

Olhar quem ocupa um patamar de poder pode gerar admiração e desejo por seus privilégios e atrativos, mas pode também revelar o que estes privilégios e atrativos escondem. Em *Cerimônias do Esquecimento*, o Catrumano presencia a cena de uma mulher da alta

sociedade saindo de seu carro. A cena chama atenção para o contraste e a mistura entre a riqueza e a podridão: “dela um suave perfume Chanel se mescla aos vapores e às emanções dos bueiros fétidos e dos animais sacrificados a Mamom e ao Bezerro de Ouro...” (1995: 241). Para tal percepção, é preciso distanciamento, recuo crítico. Esse recuo implica, também, em realizar o exercício feito por Celidônio, de reconhecer em si aspectos do próprio elemento autoritário contra o qual se revolta, desejos que coincidem com os dele, características que, estando no mais fraco, alimentam e sustentam a posição do mais forte. Sem esse reconhecimento, torna-se extremamente difícil uma transformação da autoridade violenta e persuasiva, porque seus fundamentos, estando esquecidos, transmitem-se inconscientemente. Dicke percebeu isso no contexto que talvez seja o mais propício a essas inconsciências: a relação entre pai e filho, com toda sorte de aspectos que interferem nas relações particulares: a crença, a dúvida, os sentimentos, a racionalização, as memórias e os esquecimentos. Essa percepção só é possível, no entanto, quando se articula o elemento particular com a tendência à generalização e à criação de padrões interpretativos. É do particular que se depreende a medida da realização de ideias abstratas, é nele que ganham corpo ou não ideias de liberdade, de igualdade e de justiça, cuja verdade dependerá sempre da prática e não de pressupostos discursivos. Por essa perspectiva, religião e filosofia, por exemplo, podem não se contrapor de forma tão radical, se elas concorrerem para a libertação do ser de suas amarras psicológicas e da opressão social e moral. Acredito que Ricardo Guilherme Dicke consiga transmitir isso com seu romance, tanto ficcional quanto filosoficamente.

5. Considerações finais

*Somos iguais em um lugar chamado Jamais Visto, jamais tocado...
- A harmonia é isto: Apolo falando, Dionisios escutando.
Dionisios falando, Apolo escutando. Palavra e ouvido.*

Ao longo de toda a leitura feita do romance *Cerimônias do esquecimento*, procurei não perder de vista o aspecto fundamental que tentei estabelecer como um centro de gravidade em torno do qual giraram os demais aspectos abordados: a sabedoria como conselho transmitido. Essa opção permitiu entender a experiência de Celidônio com Anelinho Abbas numa via alternativa à da degradação da experiência, aspecto mais frequente na teoria recente, por mais que ela também se mostrasse no romance. Ela é visível na descrição da sociedade do progresso e suas consequências: a morte que se dá de forma gratuita, a desvalorização do ser, a opressão do homem pelo homem, os efeitos do autoritarismo em todos os níveis das relações humanas. Aceitar a degradação como processo irrevogável seria, no entanto, admitir de uma vez por todas a desesperança, característica que não se pode afirmar completamente de Benjamin ou Dicke, mesmo que seus textos apresentem um tom algo melancólico. A diferença que aquela escolha implica é sutil, mas suas consequências podem ser muito distintas, no sentido de que, a meu ver, a opção pela sabedoria possibilitou proceder à percepção de sua permanência transformada contra e no movimento evidente de degradação da experiência, enquanto que optar pela degradação como operador teórico pode fazer incidir na sensação de perda irrevogável de algo que existiu num passado cada vez mais distante, gerando pessimismo e melancolia. Para poder tratar do romance, essa foi a lição que tentei tirar de textos como o *Narrador* e *Alegoria e drama barroco alemão*, nos quais Benjamin fornece uma espécie de “método” de percepção da continuidade do que aparentemente se perdeu no tempo.

É preciso lembrar que essa percepção é necessariamente um gesto da vontade particular, que se dá num pequeno e breve intervalo flutuante e instável entre determinações sociais, inclinações suscitadas por construções psicológicas do inconsciente, tradições, traumas, falsas informações e jogos de interesse. Sou eu, e ninguém mais, o único que, da minha posição na existência, posso tomar a iniciativa que me fará mover com certa autonomia no mundo. Num mundo de igualdade de condições, que pela experiência parece nunca ter existido de fato, essa questão não teria as proporções que adquire num mundo de desiguais, em que predomina a relação entre fortes e fracos e o autoritarismo intrínseco a essa relação. No romance estudado, procurei mostrar como a trajetória do personagem Celidônio é um exemplo da dimensão dessa

busca particular por autonomia e seus percalços: a demissão da faculdade, o problema com os remédios, as proibições da bebida e do desejo por uma mulher casada. No caso de Celidônio, o elemento em torno do qual se articulou sua trajetória em busca de sabedoria foi a relação problemática com o pai ausente, relação que rendeu outras reflexões, à medida em que não se perderam de vista as articulações entre o particular e o geral, entre o caso particular de Celidônio e certa tendência de uma relação conflituosa entre pai e filho ao longo da história do Ocidente, que procurei mostrar nos imaginários greco-latino e judaico-cristão – presentes explicitamente no romance – e nos fundamentos ideológicos da relação entre líder e povo que, tendo seus princípios apontados por Hannah Arendt na Grécia antiga, puderam ser vistos no regime ditatorial do Brasil. Tudo no mesmo intuito de indicar a permanência desse aspecto como problema que está diretamente vinculado a uma forma de entender a autoridade em sociedades complexas, que não possibilitam, no nível oficial, um grau de compartilhamento de memória suficiente para que se estabeleça confiança ou se possa verificar a coerência entre discurso e prática, o que só pode ser efetivamente realizado no nível da particularidade. É preciso conhecer, conviver, compartilhar memórias, porque a confiança também é algo que se estabelece ao longo do tempo e não em encontros esporádicos. Pensando no narrador segundo Benjamin, somente ao longo do tempo o justo se mostra inteiro em sua justiça e suas narrativas reiteram aquilo que ele mesmo é.

No caso do romance, Celidônio é antes ouvinte do que narrador, e sua busca por sabedoria e autonomia parte de seu ato de investigar sua própria vida pelo estímulo da narrativa do velho, o que pressupõe que tal busca não é necessariamente um ato solitário. A presença de Anelinho Abbas, elemento familiar (porque amigo da família) e não familiar (pela falta de intimidade maior com Celidônio) ao mesmo tempo, é fundamental para que Celidônio reelabore sua perspectiva sobre si mesmo. Insinua-se, em relação a Abbas, um jogo de ausência e presença com a imagem do pai: o pai como posição de autoridade em relação ao filho. O pai natural (e imaginário) está ausente e a memória em torno dele é conflitiva. A narrativa de Abbas suscita a transformação da memória do pai. Por isso mesmo, ao mesmo tempo, a relação entre Abbas e Celidônio repete ou substitui a relação entre pai e filho, em que Abbas ocupa a posição de pai, sem ser autoritário. Decorre daí, porque novamente se percebem as articulações entre o particular e o geral, que a visão sobre o pai natural se transforma, assim como a imagem do pai em outras instâncias, como a religião: Deus pai adquire outro aspecto. No fim, a perspectiva que se desenha é a de que Celidônio alcançaria a posição de pai que, pelas sugestões do romance, coincidiria com as de autor, narrador e deus. Todos os nomes simbolizam, nesse sentido, um estado de consciência e sabedoria alcançado.

A sabedoria pode ser vista em diversos aspectos ressaltados na leitura de *Cerimônias do Esquecimento*, o que implica afirmar o romance como uma narrativa segundo a perspectiva benjaminiana: na sugestão de distanciamento em relação à própria contemporaneidade, de experimentação da morte, de questionamento de valores supostamente inquestionáveis como o tempo como passagem, de uma auto-contemplação realizada com colaboração do outro confiável para que valores psicológicos estruturais, como a imagem de um pai autoritário, possam ser revistos. A revisão dos próprios valores não se dá no sentido de que, enfim, se estabeleça a obediência cega e a aceitação de uma hierarquia opressora, mas para que, no jogo das relações de poder entre desiguais, aquele que é supostamente mais fraco possa perceber em si mesmo, se houver, os aspectos que nega no mais forte e para que, ao fim, o indivíduo possa livrar-se de uma roda aparentemente infinita em que sentimentos ocultos como o medo, o desejo de poder, a insegurança, a necessidade de auto-afirmação são transmitidas inconscientemente ou de forma velada.

A afirmação de que o romance é uma narrativa poderia levar à afirmação de que ele foi intencionalmente pensado como conselho, mas não é necessário correr o risco de querer adivinhar as intenções do escritor. Pelas próprias indicações de Benjamin, é possível entender que, no processo de leitura, sou eu quem decido, de minha posição particular, dar peso a determinados aspectos e não a outros e com eles compor minha interpretação. Mesmo que se considerem as intenções do escritor, haverá sempre um meio caminho entre essas intenções e minha autonomia de leitura, sempre um intervalo intransponível no ato de o leitor experimentar a posição do autor, como foi sugerido por Bakhtin. Mesmo na oralidade, pode ocorrer, na transmissão da experiência, tanto a tentativa de se dar conselhos quanto a disposição em receber o que é dito/escrito como conselho. Por isso, o fator que pode determinar a escolha por tal significado não vem apenas das palavras em si, de seu conteúdo ou forma, mas também da disposição em buscar sabedoria, bem como do grau de confiança que se estabelece entre autor e leitor, ou narrador e ouvinte. Neste caso, estes pares são equivalentes, na medida em que não importa a modalidade da linguagem. No caso do texto escrito, no entanto, a escolha pesará mais ao leitor, uma vez que seu interlocutor não está presente enquanto ser concreto e particular, a não ser que ele seja conhecido de antemão e a memória de sua integridade dê garantias sobre aspectos da interpretação. Disso se conclui, seguindo o exemplo benjaminiano, que o gesto de realizar um exercício de perspectiva para perceber o narrador no texto escrito é único e exclusivo do leitor. É este quem faz o esforço de enxergar linhas e criar formas onde elas, em princípio, não estariam deliberadamente dadas, como ver imagens em montanhas ou nuvens.

Procurei realizar eu mesmo esse processo em *Cerimônias do Esquecimento*, articulando os elementos fornecidos pelo próprio romance como operadores para a leitura do personagem: a memória, o tempo, a escrita e o som. Tentei abordá-los de forma articulada, ao invés de isolada, por entender que seria uma forma melhor de demonstrar a própria evolução do romance, que também os traz de forma articulada. Foi possível, assim, tomando a diferença entre formas de tempo como principal ponto de apoio, definir as inter-relações entre elementos como visão, cegueira, manhã, noite, luz, sombra, escrita, música, vida, morte, alma, corpo, lembrança e esquecimento, percebendo como esses elementos adquiriam significações distintas conforme a constelação em questão. Apesar de apresentar as análises separadamente, entre tempo linear e circular e suas constelações correspondentes, é na figura complexa de Celidônio que essas constelações mantêm pontos de contato, por meio do tema da relação entre pai e filho, cujo aspecto conflituoso é semelhante entre as diferentes constelações. Apesar disso, é possível notar uma positivação do tempo circular, principalmente por conta do sentido de superação da morte nele implicado, assim como por seu aspecto musical, de repetição e movimento sem fim. A música é também o âmbito da harmonia possível, da concordância entre vozes distintas.

Tentei, nesse sentido, dar também uma estrutura em ciclos para o trabalho, dando a cada capítulo três movimentos, e tentando fazer variações do mesmo tema – a relação com o pai – ao percorrer diferentes reflexões sob os diferentes enfoques: no primeiro, a opção pela composição do romance enquanto gênero ficcional em particular; no segundo, os usos da memória na relação com o tempo, em especial o tempo passado, uma vez que o pai ausente é inicialmente um elemento desse passado; no terceiro, a situação do texto como objeto cultural num contexto em que se podem notar relações autoritárias de estrutura semelhante às descritas no romance. A sugestão inicial de revelação do caráter arbitrário dos pronomes pessoais como elementos referenciais de pessoa no discurso escrito se mantém como gesto de percepção de inconsistências em outras noções também aparentemente naturais, como as de tempo e autoridade. Essa percepção se deu posteriormente pela abordagem da noção de esquecimento, quando se pôde notar, por um lado, que o esquecimento pode ser entendido como ocultação inconsciente de algo que não se quer confrontar – como a morte e o conflito com a autoridade – e, por outro, como velamento de elementos que se querem evitar como estratégia de persuasão – como no caso do discurso que apaga o termo capitalismo na comparação com o comunismo. Busquei abordar a memória de maneira semelhante, de forma articulada entre o particular e o coletivo, na medida em que ela varia entre a memória particular de Celidônio, a relação de suas memórias individuais com as memórias de Abbas e as memórias de leituras

realizadas, e a relação entre narrativa e história, no que se refere à relação com o passado.

É nesse ponto que a relação entre oralidade e escrita é fundamental para a leitura do romance e vincula-se ao ponto central da tese: perceber a permanência de aspectos do narrador tradicional na escrita do romance; observar traços desse narrador em Ricardo Guilherme Dicke. Na relação com o passado, a autoridade é o elemento anterior, encarnado nas figuras do narrador, do pai e de deus. Se narrativa e história podem ser vistas sob a perspectiva nobre e necessária de fazer sobreviver o passado, porque isso significa lutar contra a morte e o esquecimento, assegurar-se contra eles, o resultado desse gesto pode incidir em imposição de valores e no estabelecimento autoritário de uma tradição. A princípio, a oralidade, como se viu, é o âmbito da narrativa tradicional e da troca de experiências entre o justo e seu ouvinte. A presença dos interlocutores é, nela, fator imprescindível, uma vez que só a experiência compartilhada pode mostrar a coerência que dá autoridade real ao justo e faz com que suas palavras sejam recebidas como verdade. No caso da escrita, sendo escrita e leitura gestos solitários, essa “ausência” constituinte impede aquele reconhecimento, abrindo espaço a procedimentos autoritários de se transmitir a informação sobre o passado. Quando Dicke, no entanto, nivela de forma igual, em sua busca pela sabedoria, as referências escritas e a narrativa oral do velho, ele desloca o problema da modalidade para o sujeito, fazendo com que o romance se constitua como espaço em que voz e escrita efetivamente se diferenciam apenas em seu aspecto material. Sugere, com isso, que qualquer valor está fora das modalidades, no sujeito, que funciona como um núcleo comum do qual escrita e oralidade são expressões, traduções, variações. Para efeito deste trabalho, o sujeito é o narrador, sábio e justo, posição axiológica na qual, pelo menos em parte, Dicke se situa como escritor nesse romance, tendo em vista os traços de sabedoria que ele apresenta. É Dicke quem conta a história. Essa situação só diz respeito a ele enquanto indivíduo real, porque ela é possível apenas a partir de sua particularidade, de seu lugar único na existência diferente dos outros. Quanto à questão do narrador como categoria literária, no entanto, a pergunta inicial “quem conta a história?” não terá uma resposta objetiva e determinante, porque a categoria do narrador é o elemento limítrofe entre os aspectos estético e ético, é o rastro, a ruína do indivíduo narrador, cuja presença se revela apenas por traços fragmentários.

Escapando-se às determinações de uma reflexão determinada apenas pelas modalidades, abrem-se outras possibilidades de pensar narrativa e história, sob outros aspectos mais subjetivos. Entram, assim, em questão, a ansiedade e a culpa, o desejo de dominação e a vaidade, a pressa e o medo. Entram, também, o amor e a confiança, a solidariedade, o perdão e o desejo de paz. Entre essas tendências está o sujeito e o pequeno

espaço em que se pode dar o difícil processo de escolha, permeado de enganos. Ele oscila entre reconhecer as próprias inclinações agressivas, a relação ambígua de revolta e admiração pelo lugar superior da autoridade autoritária, mas também a devoção gratuita e amorosa que respeita o tempo do outro, o aconselhar sem impor, o conceder a liberdade de escolha para a discordância e a diferença. Por isso, também, no caso de Celidônio, sendo a busca por um dado que ordene sua própria vida, Dicke não deixa que isso se defina no romance, porque a abertura e a falta de conclusão evitam a tendência a estabelecer-se um sentido único em relação à existência, tendo em vista que esse processo deve ser particular. Entre a anterioridade e o presente, entre repetir inconscientemente o gesto autoritário e permitir a abertura a novos sentidos que não necessariamente sejam opostos aos anteriores, entre negar completamente a anterioridade como gesto de revolta contra o autoritarismo e admitir que parte do que foi permanece no presente, Dicke como narrador conclui com a expressão de Heráclito: *Panta Rhei, tudo passa*. Admitir a efemeridade da existência implica, dentre outras coisas, em aceitar a morte de forma mais natural, precavendo-se contra o risco de que a necessidade de memória se torne obrigatoriedade e valor imposto. Por isso, é possível dizer que a escrita de Dicke aproxima-se da imagem proposta por Sócrates a Fedro: a da escrita como semente. Ela não pretende conservar uma forma em sua inteireza, mas contém a potência de uma nova forma, ao mesmo tempo semelhante e diferente da anterior. Não tem o objetivo de perpetuar uma forma particular e única para a posteridade, para resistir ao tempo, mas aceita o ciclo de morte e vida e vive apenas o necessário e o possível. Não nasce fadada a uma eterna dívida com seu autor/pai, mas pode florescer pela gratuidade, em terreno propício, oferecendo sem imposição seus frutos a quem os apreciar.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. Sobre a ingenuidade épica. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed.34, Duas Cidades, 2003. p. 47-54.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVES, Márcio Moreira. *A igreja e a política no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979
- ARRUDA, Márcia Bonfim. *Engrenagens da cidade*. 2002. 149f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 2002.
- ARENDT, Hannah. What is authority. *Between past and future: six exercises in political thought*. New York: The Viking Press, 1961.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. O autor e a personagem na atividade estética. *Estética da criação verbal*. 4ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.3-192.
- _____. O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Edunb, 1996.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fomoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Para uma filosofia do ato*. Trad. Carlos Alberto Faraco, Cristóval Tezza, s.l.s.d. (mimeo)
- BARBOSA, Everton Almeida. A tendência regionalista da crítica literária e a posição do intelectual em Mato Grosso. In: SANTOS, Luzia Oliva dos (org.). *Tópicos de leitura: literatura & contexto*. Cuiabá, MT: edição da organizadora, 2011.
- _____. *A Transculturação na narrativa de Ricardo Guilherme Dicke*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 2006.
- BUDGE, Wallis (trad.). *The book of the dead*. New York: Carol Publishing Group, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.

_____. Sobre o conceito de história. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. P.222-234.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BETT, Ianko. Concílio Vaticano II e o anticomunismo católico no Brasil e na Argentina. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 9, n. 24, p. 1169-1196, dez. 2011

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 2002.

BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. v.1, 2 e 3.

CALDEIRA, Rodrigo Coppe. Bispos conservadores brasileiros no Concílio Vaticano II (1962-1965): D. Geraldo de Proença Sigaud e D. Antônio de Castro Mayer. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 9, n. 24, p. 1010-1029, dez. 2011

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul de. *Do sertão ao litoral: a trajetória do escritor Ricardo Guilherme Dicke e a publicação do livro “Deus de Caim” na década de 1960*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 2008.

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

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Cerimônias do Esquecimento*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

_____. *Deus de Caim*. São Paulo: Letra Selvagem, 2010.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FERNANDES, Florestan. *Apontamentos sobre a “Teoria do autoritarismo”*. São Paulo: Hucitec, 1979.

FOUCAULT, M. O que é um autor. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, S. (1930[1929]). O mal-estar na civilização. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI. p.67-148.

_____. (1927). O futuro de uma ilusão. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI. p.13-63.

_____. (1917-1919). O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII.

_____. (1913[1914]). Totem e Tabu. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIII. p.13-163.

_____. Psicologia de grupo e análise do ego. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VIII.

GALETTI, Lylia. *Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. Tese (doutoramento) USP/FFLCH, São Paulo, 2000 (digitado).

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. d. Lisboa: Vega, 1995.

GUTTMAN, A.; JOHNSON, K. *Astrologia e mitologia: seus arquétipos e a linguagem dos símbolos*. Trad. Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2005 il.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

IANNI, Octavio. *Ditadura e Agricultura: o desenvolvimento do capitalismo na Amazônia: 1964-1978*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JUNG, K. *Psicologia y alquimia*. Trad. Ángel Sabrido. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1989.

LEITE, Mário Cezar Silva. Regionalismo e Identidade: cartografia mato-grossense. In: LEITE, Mário Cezar Silva (org.). *Mapas da Mina: estudos da literatura em Mato Grosso*. Cuiabá, MT: Cathedral Publicações, 2005.

LIMA, Luiz Gonzaga de Souza. *Evolução política dos católicos e da igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1979.

LUKÁCS, George. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Thesaurus, 1991.

_____. Narrar ou descrever (tradução de Giseh Viana Konder). *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal*. Cuiabá: EdUFMT, 2002.

MAINWARING, Scott. *The Catholic Church and Politics in Brazil, 1916-1985*. Stanford, Stanford University Press, 1986

MELLO, Franceli. A. S.; SILVA, Neuzanil. S. E. *Modernismo em Mato Grosso, uma questão política*. Letra Magna (Online), v. 1, Ano 4, no9, 2008, sp.

- MIGNONE, Emilio F. *Iglesia y dictadura*. Buenos Aires: Colihue, 2006
- MIGUEL, Gilvone Furtado. *O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke*. 2007. 312f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2007.
- MOTTA, Rodrigo de Sá. O anticomunismo militar. In: Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro) *1964-2004: 40 anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil* – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- NASR, Helmi (trad.). *Tradução do sentido do nobre Alcorão para a língua portuguesa*. Al-Madinah Al-Munauarah: Complexo de Impressão do Rei Fahd, sd.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. 426p.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares (tradução de Yara Aun Khoury). In *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo/SP: 1981.
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. *Religião e dominação de classe*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- OLIVEIRA, Plínio Correia de. *Revolução e contra-revolução*. São Paulo: Artpress, 1998. Disponível em: <http://www.hacer.org/pdf/Correa001.pdf>. Data de acesso: 20/10/2013.
- _____. *A igreja ante a escalada da ameaça comunista*. Disponível em: <http://www.pliniocorreadeoliveira.info/livros/1976%20-%20Escalada.pdf>. Data de acesso: 20/10/2013.
- PARKER, Phyllis R. *1964: o papel dos Estados Unidos no Golpe de Estado de 31 de março*. Trad. Carlos Nayfeld. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- PÓVOAS, Lenine C. *História da Cultura Matogrossense*. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras, 1994.
- POWELL, Neil. *Alchemy, the Ancient Science*. London, UK: Aldus Book Limited, 1976.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et al.). Campinas: UNICAMP, 2007.
- RODEGHERO, Carla. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 22, no 44. P. 463-488, 2002.
- The Columbia Encyclopedia. New York: Columbia University Press, 2013. s.v. "Egyptian religion," https://login.libproxy.tulane.edu/login?qurl=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fcolumnency%2Fegyptian_religion%2F0 (accessed September 11,

2013.)

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SKOLNIK, Fred; BERENBAUM, Michael (org). *Encyclopaedia Judaica*. Detroit, Mich.: Macmillan Reference USA in association with the Keter Publishing House. 2007.

ZANOTTO, Gizele. Tradição, Família e Propriedade: Cristianismo, sociedade e salvação In: *XI CONGRESSO LATINO- AMERICANO SOBRE RELIGIÃO E ETNICIDADE – MUNDOS RELIGIOSOS: IDENTIDADES E CONVERGÊNCIAS*, 2006, São Bernardo do Campo/SP. Anais do XI Congresso Latino-Americano sobre Religião e Etnicidade - Mundos Religiosos: Identidades e Convergências. São Bernardo do Campo/SP: UMESP / ALER, 2006. v. I.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich São Paulo: Hucitec, 1997.

ZOHAR: El libro del Esplendor. Selección y edición de Gerschom Scholem. COLOMÉ, Pura Mendez (trad.). México: Berbera Editores: sd.

