



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

34

# FIGURAS DO IDIOTA

Literatura Cinema Banda Desenhada

**Cristina Álvares**  
**Ana Lúcia Curado**  
**Sérgio Guimarães de Sousa**

ORGANIZAÇÃO

**hmnus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **FIGURAS DO IDIOTA**

Literatura Cinema Banda Desenhada



# FIGURAS DO IDIOTA

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

**Cristina Álvares**

**Ana Lúcia Curado**

**Sérgio Guimarães de Sousa**

**hhuus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos



# ÍNDICE

## 11 **Introdução**

Cristina Álvares / Ana Lúcia Curado /  
Sérgio Guimarães de Sousa

### **TEORIA DA IDIOTICE**

## 17 **What kind of kind is “idiot”?**

João Ribeiro Mendes

## 29 **Sartre teorizador da estupidez**

Luís Pereira

## 45 **É possível rir com Bartleby?**

Luís Mourão

### **O VAZIO PESADO DA IDIOTICE**

## 55 **Figuras do enigma: escritores e escritvães idiotas (Herman Melville, Fialho de Almeida e Bernardo Soares)**

Isabel Mateus

## 69 **Idiotas na ficção queirosiana**

Maria do Carmo Cardoso Mendes

## 81 **Quando idiotas nos passam a perna: efeitos discursivos de um personagem à deriva**

Clarisse Fukelman

95 **Conhecimento e (ir)racionalidade:  
reflexos do conto “O espelho” de João Guimarães Rosa**  
Cynthia Maria Jorge Viana

107 **Le voisin indélogeable: le vide pesant de l’idiotie  
dans *Les Catilinaires*, d’Amélie Nothomb**  
Cristina Álvares

### HUMOR, SÁTIRA E CARNAVAL

119 **Arfia – Babanag , un couple d’idiots? *Dans la danse  
du roi et Mille hourras pour une gueuse*,  
de Mohammed Dib**  
Rachida Simon

133 **Os limericks de Edward Lear:  
a idiotice ao serviço do *nonsense***  
Conceição Pereira

143 **L’ironie et la figure de l’idiot sous les traits du naïf :  
procedé d’apprentissage et variante de la docte folie  
dans les nouvelles de Mérimée**  
Marie-Odile Ogier-Fares

155 **De *Borat* a *Os Simpsons*: a morte da idiotia  
e o renascimento da idiotice ou o estranhamento  
do mundo**  
Paulo Alexandre e Castro

169 **A figura do idiota no *Animé***  
Sara Joana Silva

179 **A soberana idiotice em *O Truculento* de Plauto  
ou um espelho próximo do real**  
Adriano Milho Cordeiro

## IDIOTICE, INGENUIDADE E CINISMO

- 195 **L'Idiot en tant que tentative de réalisation d'un idéal éthique : entre Don Quijote, le Christ et l'autoportrait de l'auteur**  
Mina Apic
- 205 **A figura de Schah-Baham nos contos orientais de Claude Crébillon**  
Ana Alexandra Seabra de Carvalho
- 217 **Saber, patriarcado... e idiotia (Sobre *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco)**  
Sérgio Guimarães de Sousa
- 227 **Depois da epopeia: ironia e desencanto n'Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares**  
Pedro Meneses

## IDIOTAS E PUERIS

- 243 **O idiota e a representação do (im)poder na literatura para a infância**  
Sara Reis da Silva
- 253 ***The Idiot Boy* de William Wordsworth: Uma autofiguração romântica de liminaridade e marginalidade**  
Paula Alexandra Guimarães

## A-NORMALIDADES

- 267 **A vida como loucura na tradição erasmiana e sapiencial portuguesa**  
Manuel Curado

- 281 **Expresar la soledad del yo.  
Un ejemplo en una novela de Jordi Coca**  
Maria Dasca
- 291 **“El subnormal encubierto” em Juan José Millás:  
um espia de rara mobilidade  
entre as duas faces do real**  
Almerinda Maria do Rosário Pereira
- 301 **‘A magia e a idiotice**  
João Peixe

# INTRODUÇÃO

INSPIRADO EM PERSONAGENS COMO BARTLEBY, Macabéa ou Homer Simpson e em obras literárias como as de Flaubert, Dostoievski ou Lispector, este volume reúne um conjunto de artigos que refletem sobre as figuras do idiota na literatura, no cinema e na banda desenhada.

A *idiotice*, cuja etimologia provém do grego antigo, passou a ser identificada com um traço psicológico dos seres humanos que denunciam sinais de fragilidade intelectual e de personalidade, ficando associada a práticas de introspeção, de afastamento social e comunitário. Este sentido, consolidado ao longo dos tempos, derivou da semântica de *idiōtēs*, palavra que provém do adjetivo dórico *idios*, «próprio a, particular, privado». Este termo relacionava-se com a noção de «cidadão privado» por oposição ao homem público, que detinha poder ou exercia cargos. A abrangência deste sentido fez-se notar na Atenas Clássica onde era utilizado, no quotidiano, com frequência, como um indivíduo que agia exclusivamente no seu próprio interesse.

Na Idade Média, idiota é um dos nomes que a Igreja dá aos iletrados, aqueles que, limitados ao seu idioma, não acedem à textualidade latina. O/a idiota está excluído/a do campo do saber e do espaço público, confinado/a num idioleto que resiste à comunicação ou a restringe a uma esfera idiossincrática. Deficiência ou impasse da razão, a *idiotice* situa-se no plano das (in)aptidões intelectuais e cognitivas em

continuidade com o das (in)aptidões sociais e políticas. O idiota não pensa, não raciocina, não compreende, não aprende. Mas assim situada na margem, a idiotice dá acesso a zonas liminares de conhecimento, estabelecendo conexões entre categorias que as instituições do saber e do poder separam cuidadosamente: humano e animal, humano e divino, animado e inanimado, estrangeiro e autóctone, masculino e feminino, vida e morte.

Os estudos aqui compilados interrogam o sentido cultural, filosófico, moral, político e social de *idios*. *Idios* (idioma, idioleto, idiossincrático, idiota) é o que é irredutivelmente original, próprio, singular, logo anormal, no sentido de impossível de normalizar, de socializar e de tratar. Este impossível constitui a dimensão traumática da idiotice que Flaubert exprime assim numa carta de 1850: 'La bêtise est quelque chose d'inébranlable; rien ne l'attaque sans se briser contre elle. Elle est de la nature du granit, dure et résistante'. Corpo estranho que a racionalidade segrega e não assimila, a idiotice aparece na figura do ser ausente, abandonado ao vazio, à passividade absoluta, indiferente, apático e inerte, imerso/a num torpor que sobrepõe não-pensar e não-ser e o/a instala no limiar letárgico da morte em vida. Estudar a figura do idiota é circunscrever uma zona intratável e opaca na relação a nós mesmos e aos outros: como é que a natureza granítica da idiotice, a sua *mesmice*, como diria Clarisse Lispector, afeta a relação intra- e intersubjetiva.

Mas se a idiotice é o que resta do nada donde provimos e, como diz Avita Ronell, a marca da nossa humilhação original, não será ela também a condição de possibilidade de uma autêntica e intensa relação ao ser? Outras percepções há, menos duras mas igualmente resistentes, da idiotice. Ela faz parte, com a ingenuidade, a indiferença e a bonomia, entre outras, das virtudes passivas, assentes na gratuidade e na pura perda. Como tal, a idiotice não tem lugar num mundo movido pelos imperativos contabilísticos da eficácia, da produtividade e do lucro e a sua natureza intratável aparece como uma forma de resistência ética e política. De Perceval a Bartleby, o idiota, aqui próximo do místico, desvela a inconsistência e a fragilidade das normas coletivas e das convenções sociais. Radicalmente singular, o/a idiota atrapalha e incomoda, porque, na sua ignorância e na sua inépcia, é um/a inadaptado/a que não entra ou entra mal no jogo social, bloqueando o *automaton*

das racionalidades, introduzindo ruído na comunicação, avariando a semântica, destabilizando a ordem das coisas. O efeito carnavalesco da idiotice faz dela uma fonte de humor inesgotável e o seu alcance socialmente subversivo investe-a de um valor político que se diz tanto em registo cómico como trágico.

Os artigos reunidos neste volume desenvolvem uma reflexão sobre as coordenadas da *idiotia* e sobre as suas configurações na literatura, no cinema e na banda desenhada; estudam as estratégias retóricas, as categorias narrativas, as figuras do imaginário, as dinâmicas intertextuais e intermediais que são mobilizadas para pôr em cena o/a idiota; e circunscrevem questões como: Que papel tem a idiotice na imaginação e na criação intelectual e artística? Como lidam a literatura, o cinema e a banda desenhada com a *idiotia*, como é que ela os assombra?

CRISTINA ÁLVARES  
ANA LÚCIA CURADO  
SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

13

.....  
**INTRODUÇÃO**  
.....

Cristina Álvares  
Ana Lúcia Curado  
Sérgio Guimarães de Sousa



## **TEORIA DA IDIOTICE**



# WHAT KIND OF *KIND* IS “IDIOT”?

João Ribeiro Mendes

jcrmendes@ilch.uminho.pt

UNIVERSITY OF MINHO

## Introduction.

**ARE THERE ANY IDIOTS? I MEAN: ARE THERE IDIOTS IN THE WORLD?** There must be! Early in the morning my wife said I am an *idiot* when for the *n*th time I try to justify my *n*th oblivion to put down the toilet seat in our bathroom. And before I start writing this paper, as I was driving my car to get home quite slowly, another driver opened his car window and called me an *idiot*. So, the answer to the question must surely be: yes, there are in fact idiots in the world, or at least one.

But, on the other hand, if we take a look at the DSM, the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, published by the American Psychiatric Association since early 1950s, a sort of Bible for those who deal professionally with disorders of that nature, we notice that “idiots” disappeared in 1961.

In fact, the word “idiot” with its present connotation was long used before the contemporary era. But after American psychologist and eugenicist Henry Goddard’s 1912 work *The Kallikak Family: A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness* it was assimilated to a taxonomical scheme (based on the Binet-Simon concept of mental age) and start referring an individual with the lowest mental age level (less than three years), in contrast with *imbecile* (an individual with a mental

age of three to seven years), and *moron* (an individual with a mental age of seven to ten years). In 1961, however, still under the later called DSM-I (originally published in 1952; the DSM-II appeared only in 1968) the term “idiot” was replaced by “mental retardation”, because it was considered pejorative. The answer to the question, then, must surely be now: no, there are no longer idiots in the world, at least since the last half-century, or so the DSM experts say.

In the hope to overcome this apparent disagreement (between what our commonsensical intuitions and the scientific experts say) on the ontology of “idiocy” I will move now to a more philosophical land. Let me start, then, by changing my initial question into this one: is “idiot” a natural kind? Or, in other terms, does the word “idiot” refer a natural kind or not? This, you already have guessed, explains the interrogative title of my paper.

### 1. Is “idiot” a “natural kind”?

A natural kind, if it is in fact a natural kind, makes part of the world furniture and thus cannot simply disappear. It may be defined as «a natural “grouping”, not an artificial one (...) something that a set of things (objects, events, beings) has in common which distinguishes it from other things *as a real set* rather than a group of things arbitrarily lumped together by a person or group of people.» (en.wikipedia.org/wiki/Natural\_kind); and as Plato long ago put it: dividing things by kinds reveals where the joints of nature are (*Phaedrus*, 265e). The concept of “natural kind” implies the existence of an order of things independent from the humans, and works as a real basis for grounding our scientific inferences and practices.

Before trying to answer the question “is `idiot´ a natural kind?”, we have to attempt to answer this other question: “what kinds of *kind* are there?”; and we have to do that at another epistemological level: the kind *kind* level.

## 2. What kinds of *kind* are there?

Aristotle is usually considered to have been the first to bring to discussion the concept of “natural kind (*Topics*, Book 1), and he adopted a realistic (or essentialist) view about the notion, believing it to be synonymous of class or collection of individuals who share some objective properties, completely independent from our cognitive systems. His view was later challenged by John Locke (*Essay Concerning Human Understanding*, Book III, Chapter 3, Section 15) who argued in favor of a nominalist (or conventionalist) view, where a class is understood as a speculative construct embedded in a taxonomic scheme. Although neither the ancient Greek philosopher nor the modern English thinker ever had employed the expression “natural kind”, their antithetical views have been widely recognized as the classical chief stances on the multi-secular controversy raised by the topic.

However, according to Canadian philosopher of science Ian Hacking, the acquisition of philosophical citizenship, so to speak, by the idea of “natural class”, the effort to give it a precise meaning, the coining of the linguistic expression to make it perceptible, and the study of the constellation of problems involved therein, all this happened only within a specific relatively recent reflective tradition, that isn’t prior to the nineteenth century.

This “tradition of natural kinds”, as he called it, is «(...) nominalist by inclination but realist in agreeing that kinds arise in nature.» (1991: 110). John Stuart Mill, John Venn, Charles Sanders Peirce, Bertrand Russell, and Willard van Orman Quine were the most prominent figures of this tradition, Hacking (1991) says; one that, he claims «(...) exists only in the English language, and indeed before Quine it was wholly insular. (...) [and] not only insular but also empiricist.» (2007: 224). This tradition, in fact, went through three phases, metaphorically designated by him *rosy dawn*, *high noon* and *scholastic twilight*, corresponding the first to the formation and development of the doctrine of natural kinds closely linked to the five referred names (between 1840-1970), the second to the contributions of Kripke and Putnam to the semantics of natural kind terms (1970 decade) and the last, the current one, to a great proliferation of incompatible views on the notion (1980 decade and on). Let me characterize them briefly.

For nearly a hundred years, since the mid-eighteenth century, two of the most debated issues in the scientific community, especially among botanists and zoologists, were the existence and nature of natural groups (or species). Victorian intellectuals William Whewell and John Stuart Mill, according to Hacking, fostered their philosophical treatment. It was the last one, however, who developed the original idea of distinguishing kinds of things seized by a general name whose members share only one or very few properties – and, at the same time, sharing other properties not implied in the designation. Hacking named those kinds “finite kinds”, that is, classes of things related by a very large number of properties, perhaps only graspable in its entirety through the efforts of countless generations of researchers, referred to by Mill “real Kinds”.

Whewell and Mill never employed the expression “natural kinds”. This denomination (probably rephrasing Mill’s expression “Kind in nature”) is attributed to the English logician John Venn, who allegedly coined it in his 1866 *Logic of Chance*. He, and Peirce later, criticized Mill’s “real Kinds” notion as inapplicable into practice and thus useless for scientific research, among other reasons because it does not allow to effectively and/or efficiently disentangle from one another the inherent properties of the classes of this type.

That doctrine, Hacking claims, encouraged by mid-nineteenth century debates on the existence and nature of natural groups should have fade as those debates progressively became outmoded. «What with Venn and Peirce, the doctrine should never have entered the twentieth century», said he, «But other purposes were found for it. (...) [namely] to use natural kinds to analyse inductive inference» (2007: 226). And the two main responsible for its revival were Russell ([1948] 1994) and Quine (1969). Nevertheless, he added, «(...) it was picked up in “realism debates” (...) From there it moved into the philosophy of language, where the most notable contributors have been Putnam and Kripke» (1991: 112). With those two, or rather its efforts to clarify the meaning of the idea of “natural kind” the tradition of natural kinds found its nocturnal phase, its twilight. After Kripke and Putnam, claimed Hacking, this tradition entered a scholastic phase, shrouded in terminological discussions and an infinite number of questions that has almost nothing to do with the original nineteenth-century main

problematic, to a point that «(...) the term ‘natural kind’ now carries a lot of baggage with it, and a lot of mutually incommensurable theories (...)» (2007: 229) so that it may be said that «(...) despite the honourable tradition of kinds and natural kinds that reaches back to 1840, *there is no such thing as natural kind*» (*Idem*, 239), it seems no longer feasible to think in a doctrinal consensus about it.

### 3. Hacking`s scientific kinds.

All that said it is worth asking: how Hacking stands himself in relation to this tradition? Perhaps more than any of the authors who preceded him in this tradition, he wanted to explore the nominalist penchant imbued since its dawn in it, shortened into two theses:

(1<sup>st</sup>) Some classifications are more natural than others, but there is no such thing as a natural kind. (2007: 203);

(2<sup>nd</sup>) Many philosophical research programmes have evolved around an idea about natural kinds, but *the seeds of their failure (or degeneration) were built in from the start*.

There are standard examples of natural kinds. Familiar ones from the 1970s include: tigers, lemons, water, gold, multiple sclerosis, atoms, heat and the colour yellow. Each of these classifications, with the possible exception of multiple sclerosis (which might turn out to be several quite distinct diseases), will have a useful role for the foreseeable future. But there is neither a well-defined class, nor any useful vague class, that collects together these heterogeneous examples in the ways that philosophers have hoped for. (*Idem*, 206).

The contents of the first thesis, particularly the final part needs, I think, some qualifying. Indeed, the author`s contention that “there is no such thing as a natural kind” should not be interpreted in a literal way. It seems rather expressing the conviction held by him that, on the one hand, we cannot assume its necessary existence or, what amounts to the same, we cannot exclude the alternative possibility of the world being structured in such a way that entities that inhabit it, while exhibiting external and/or internal similarities are, ultimately,

absolutely unique and singular, and that, on the other hand, the continued failure in finding a universally accepted criterion to define such notion, stated in the second thesis, consolidates that agnosticism. However, given his proclivity to conceive philosophical positions where opposites seem finely balanced, it has to be understood that what he asserted was that it is not contradictory to admit that nature itself imply natural kinds and, at the same time, that the disclosure of them, of their boundaries, depend on human cognition, i.e., that they are partly independent of our classification systems, because in some way naturally pre-announced, and partly defined by taxonomical schemes employed by us to manage them.

«I am not “for” or “against” natural kinds», said Hacking (1991), «(...) It can be used to indicate some facts and distinctions about ourselves, the world, our experience and our history» (110). It seems clear that he averred a pragmatic status for the concept. As pointed out by him, in that same text, despite the apparent affinity between “similarity” and “kind”, which leads to intuitively think that the condition of belonging to a logical construct as the last should be rooted in a similarity or similarities between all its members, the first is a markedly passive concept, something a witness observes, whereas the second suggests action, something that entities related to the same class do and can do – «(...) what we can do with, and what can be done to us by, things of a kind, is precisely why natural kinds originated and persist in our interests» (*Idem.*: 113). In addition, he also noted that the process of constitution of natural kinds is often erroneously perceived and described as part of an “aprioristic fantasy”, whereby we begin by tracing external/internal properties – similarities/differences – of the entities in a collection and only at a later stage we group them into kinds, based on what they have in common, because this process is not actually biphasic but monophasic, i.e., it follows a sort of undeniable collusion between how we classify and what we classify (*Ibidem*). In conclusion he said:

The original Venn/Russell connection of kind and induction was sound and is never to be forgotten. But it should be modified. Induction is the art of spectators. Kinds are important to the agents and artisans who want to use things to do things. Were not our world amenable to classification into kinds that we cognize, we should not have been able to develop any crafts.

The animals, perhaps, inhabit a world of properties. We dwell in a universe of kinds. (...) “natural kind” is a name that helps people do better. Natural kinds, in short, seem important for *homo faber*. (*Idem*, 114).

As this quotation clearly expresses, it was the author’s understanding that dispense with the concept of natural class or, better, its instrumental nature, makes scientific practice very difficult to carry on or even infeasible. In fact, if we consider Nature as composed exclusively of unique, singular things, devoid of anything in common, then virtually no science would be possible on it, in the sense that we would be unable to draw generalizations and therefore incapable to produce explanations and predictions about it, which amounts to say that we will not be able to conduct ourselves in it, and also that we could do nothing with these things, because each of them represent a different and strange entity in relation to the others that require to be known in its radical uniqueness. So we may never be able to determine if the grasp of common properties in individual things is generated by our mental schemes or on the contrary impinged on them. But given what we know about our psychophysical structure and how we perceptually and cognitively interact with the world, all that are allowed to presume is that one and the other, Mind and Nature, converge to that end and no one can be detach from that process.

It follows that Hacking seems to have claim a *sui generis* nominalism, according to which: (a) we have to posit that there are in fact only individual things in the external world – because it is a cheaper metaphysical conjecture that the one that conceives the real existence of natural kinds in this world – but at the same time recognize that to approach and intervene in it, we need to identify those things that it holds, which implies having a description of them, and ultimately a taxonomy about them, i.e. a conceptual economy to cope with its diversity and heterogeneity, a requisite for the construction of explanations and predictions about those things; (b) we have to admit that the taxonomical schemes that are being developed to describe the world, although characteristically referential, in the sense they point out to actually existing things, they are at the same time conventional, because they group things under different criteria and subject to diverse interests, placing them under negotiated labels.

«I think of myself as a “dynamic nominalist,” interested in how our practices of naming interact with the things that we name» (2002: 2), Hacking said, to readily add «(...) but I could equally be called a dialectical realist, preoccupied by the interaction between what there is (and what comes into being) and our conceptions for it» (*Ibidem*). Admittedly, these labels were used by him especially for characterizing the taxonomic activity in the field of (human) psychological and social sciences, but, I think that, *mutatis mutandis*, they retain their relevance as descriptors of identical purpose in the field of natural sciences.

According to Hacking, we cannot be certain there are indeed natural kinds in the world and, therefore, we should cease using this concept, since it attracts more problems than it supposedly solves. Alternatively he suggested we speak instead on “scientific kinds”, i.e. kinds at the same time “relevant” (relevant kinds) and “real” (real kinds), a proposal he formulated in the particular context of Hacking (1993), an article focused on presenting a solution to what he called the “new-world problem”, one raised by Kuhn’s thesis of the semantic incommensurability involved in the succession of paradigms.

In this text Hacking claimed that scientific kinds must, first, be relevant kinds, self-confessedly inspired on the following idea advocated by Nelson Goodman (1978):

(...) worlds differ in the relevant kinds they comprise. I say “relevant” rather than “natural” for two reasons: first, “natural” is an inapt term to cover not only biological species but such artificial kinds as musical works, psychological experiments, and types of machinery; and second, “natural” suggests some absolute categorical or psychological priority, while the kinds in question are rather habitual or traditional or devised for a new purpose. (10).

Both authors, therefore, seem to have understood not only that the notion of “natural kind” is too narrow to accommodate the fact that contemporary science works largely with artifacts, as also that the analysis of current scientific practice itself reveals that those who carry it out are not limited to deal with kinds of the first type, but rather with the ones they consider relevant, whether natural or artificial, for the purposes of their own research. That is why Hacking insisted to say:

These are kinds that some group of scientific specialists finds relevant for its investigations during some period. They include far more than what we find in nature. We did not find plutonium, we made it, yet who would exclude plutonium from the natural kinds? Many of our celebrated effects – the Compton effect, the Zeeman effect – are created in the laboratory and are at best purifications of nature`s phenomena. And among the most important scientific kinds are kinds of apparatus and instruments. (1993: 283-4).

“Relevant kind” means, thus, to both, a more inclusive and consensateous concept used in scientific praxis than the concept of “natural kind”, and should therefore be preferred to it.

On the other hand, the introduction of a sort of second condition for the “scientific kinds”, in the sense they should also have to be “real kinds”, was due to the first notion being too liberal and accommodates instances both from the second one as to that which Hacking named “mundane kinds”. This happens, for example, with the terms “poison” and “gold” which refer at the same time scientific kinds and mundane kinds.

At this point, the author was based on John Stuart Mill – v. specially chapter VII (“On the Nature of Classification, and the Five Predicates”) of Mill [(1884) 2001] Book I. According to him, the thinker of the Victorian era held, on one hand, that although it may be Nature itself to differentiate things individually, their classification is made by us in the light of our observations (*Idem*, 299) – which is a markedly anti-essentialist position – and also held, on another hand, that certain things are limited to share one or very few attributes, such as, for example, the yellow things, that besides this feature have little or anything else in common – the above mentioned “finite kind” – while others, such as, for example, sulfur, possess «(...) a virtually inexhaustible number of properties (...) [that] A hundred generations have not exhausted (...)» (*Idem*, 300), so that, strictly speaking, only the things that belong to this second type represent “real kinds”.

So, in the end, it seems that Mill`s concept of “real Kind” absorbs Goodman`s notion of “relevant kind”, and that in Hacking`s final understanding scientific kinds should actually be real kinds exhibiting four major characteristics: (a) being envisioned by us, (b) being capable

of harmonizing our interests and capabilities with natural constraints (c) possessing an unlimited number of properties not ostensibly denoted by names we find for them and that we have to inquire, (d) being related to our search habits and to our ingenuity to intervene in the course of nature (*Ibidem*).

### **Conclusion: “idiot” is (most likely) a Hackingian “scientific kind”**

To conclude, let us get back to the question: is “idiot” a natural kind? Or, in other terms, is idiocy real or crafted? I think that if we take Hacking’s argument seriously the answer to this ontological drama would be:

- (a) we are not in conditions to give a straight answer to that question, since, for us to remain intellectually honest, we have to stay agnostic about the existence of natural kinds;
- (b) but we could try to find out if “idiocy” isn’t after all a scientific kind, i.e., a kind at the same time “relevant” (for some purposes of inquiry) and “real” (in the sense it is not also “mundane”, but requires to be, to a certain degree, experimentally crafted);
- (c) in the light of such an approach, however, we have to draw the conclusion that “idiocy” was a “scientific kind” that last only nine years, the years that past between the launch of DSM-I in 1952 and its revision in 1961; a sort of “ephemeral kind”; and that nowadays it is no longer a relevant neither a real kind for science, but perhaps just a “mundane kind”.

### **References**

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1952), *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, Washington, American Psychiatric Publishing-Mental Hospital Service.
- GODDARD, Henry (1912), *The Kallikak Family: A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness*, New York, MacMillan.
- GOODMAN, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hacking Publishing Company.

- HACKING, Ian (1991), 'A Tradition of Natural Kinds', *Philosophical Studies*, vol. 61, n°s 1-2, pp.109-26.
- \_\_\_\_ (1993), Working in a New World: The Taxonomic Solution *in*: P. Horwich, ed., *World Changes. Thomas Kuhn and the Nature of Science*. Cambridge (Massachusetts) e London: MIT Press; pp. 275-310.
- \_\_\_\_ (2002), *Historical Ontology*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- \_\_\_\_ (2007), 'Natural Kinds: Rosy Dawn, Scholastic Twilight' *in*: Anthony O`Hear, ed., *Philosophy of Science*. Royal Institute of Philosophy Supplement, vol. 61, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 203-39.
- MILL, John [(1884) 2001], *A system of Logic Ratiocinative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation* (2 vols.), London, Routledge.
- QUINE, Willard (1969), 'Natural Kinds' *in*: *Ontological Relativity and Other Essays*, New York, Columbia University Press, pp. 114-38.
- RUSSELL, Bertrand [(1948] 1994), *Human Knowledge: Its Scope and Limits*. 2<sup>a</sup> ed., London, Routledge.
- VENN, John (1866) *The Logic of Chance. An Essay on the Foundation and Province of the Theory of Probability*, London and Cambridge, MacMillan.
- WIKIPEDIA. NATURAL KIND, [http://en.wikipedia.org/wiki/Natural\\_kind](http://en.wikipedia.org/wiki/Natural_kind)



# SARTRE, TEORIZADOR DA ESTUPIDEZ

Luís Pereira

lmpereira@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

## 1. No início...

**SARTRE SEMPRE FOI FASCINADO**, quer por Flaubert, quer pela estupidez.<sup>[1]</sup> A entrada de Sartre no universo da *estupidez* dá-se com um dos seus primeiros romances, *Jésus la Chouette*, escrito aos 17 anos, mas onde está já presente a sua genialidade quer como filósofo, quer como escritor.

Neste romance, Paulo<sup>[2]</sup>, o narrador, testemunha crítica, inteligente e ativa na história, descobre que um dos professores do liceu é

---

<sup>1</sup> Uma ponto central a precisar no início do ensaio é a questão fulcral da tradução dos termos utilizados por Sartre e a respetiva versão em português. Assim, a nossa opção metodológica foi a de os considerar equivalentes para efeitos semânticos, mas de fazer uma tradução diversa dos mesmos, de modo a que o leitor possa apreender a riqueza do vocabulário utilizado nesta questão. Assim, os termos *sot/sottise*, *bête/bêtise* e *idiot/ idiotie* encontrarão acolhimento na casa do português respetivamente em *parvo/parvoíce*, *estúpido/estupidez* e *idiota/idiotia*.

<sup>2</sup> Neste romance, Paulo é o próprio Sartre, com o seu medo obsessivo em poder tornar-se um escritor falhado, à imagem deste professor da província. *Jésus la Chouette* é precisamente a encarnação perfeita do fracasso, da angústia, a imagem viva daquilo que é preciso a todo o custo nunca ser: o professor gozado e agredido, o pseudo-escritor falhado. Logo desde o início, o autor evoca já qual a função da literatura, que o mesmo posteriormente desenvolverá na sua obra *Qu'est-ce que la littérature?*: o mundo está prisioneiro do mal, somente a obra de arte pode ser a sua redenção.

apelidado de *Jésus la Chouette* e é sobretudo alvo preferencial de agressões verbais por parte dos alunos. No decurso do ano letivo, o mesmo acaba por morrer vítima dessas agressões exaustivas. O seu funeral, ao qual comparecem todos os alunos do liceu, termina com uma risada desenfreada, uma autêntica e monstruosa pândega.

A forma como o personagem principal é caracterizado mostra já os principais traços psicológicos que caracterizam a *estupidez* de Flaubert: as crises nervosas, a timidez, a longa melancolia, a tristeza, o desejo louco de ser considerado, a impassibilidade e a dominação. É visível também ao longo de todo o romance, sobretudo nas personagens que constituem a família Lautreck, os ecos profundos de Flaubert e de *Madame Bovary*. Monsieur Lautreck lembra Charles Bovary, a única personagem do romance de Flaubert a ser salvo pelo seu autor, graças à sua bondade, apesar da sua estupidez. *Jésus la Chouette*, professor da província, além de evocar uma degradante paixão crística é sobretudo um romance satírico dirigido contra o meio familiar de Sartre, a burguesia universitária, que Sartre critica veementemente ao longo de *L'Idiot de la famille*.

Como podemos constatar, este pequeno romance, de um Sartre jovem em procura, é uma peça fundamental para compreender todo o seu itinerário, mormente esta questão da *idiotia ou estupidez*, bem como os grandes temas de todo o universo sartriano.

## 2. A consciência como liberdade

O que é a consciência para Sartre? Este é um ponto fundamental a considerar, pois o mesmo introduz uma das formas subtis de estupidez que o romance *La Nausée* evoca sobretudo na figura do *Autodidacta*, exemplo magistral da *mauvaise foi*.

A consciência<sup>3</sup> é não-ser, mas vivendo do ser, isto é, para se revelar a si-mesma ou se presentificar ela *neantiza-se*, torna-se nada. A consciência é, mas sob o modo de não ser, ou seja, a consciência é nada, mas

.....  
<sup>3</sup> Contraditoriamente a todos os espiritualismos, a consciência é nada, face ao que seria uma plenitude. Porém, Sartre não cai nas malhas simples quer do idealismo, quer do empirismo, pois a consciência é verdadeiramente objeto e não uma simples representação

nada de ser. O nada não cria nada, ele desvela e provoca uma *praxis* realizadora. Daí que, numa espontaneidade absoluta, a consciência não tem liberdade, ela é liberdade. Assim, a consciência sartriana é espontaneidade absoluta, facticidade.

Ao mesmo tempo, num momento mais interior, o sujeito pode sempre reinterpretar o seu passado, pois a consciência tem o seu estilo, uma espécie de projeto global, que se desvela e inventa em cada um dos seus atos. É este o momento onde Sartre passa de uma *ontologia fenomenológica* à tarefa da *psico-análise existencial*, cujo exemplo magistral proposto por Sartre, após *Baudelaire* ou *Saint Genet, comédien et martyr*, é *L'Idiot de la famille*.

A consciência manifesta-se ainda de uma terceira forma, quase moral, pois a mesma encontra-se em estado de “queda original”. A liberdade que é a consciência não é, mas ele tem como tarefa tornar-se, projetar-se. Daí que a “paixão inútil” seria realizar-se sobre o modo de “coisa”, como um “em-si-para-si”. Aqui estaria uma das formas da *estupidez*, que é encarnada na personagem do *Autodidacta*, à qual procura escapar, sem nunca o conseguir, o personagem central, Antoine Roquentin.

Por isso, trata-se de deixar *l'esprit de sérieux, la mauvaise foi*<sup>4</sup>, onde nos atribuímos a solidez de uma coisa (eu sou magistrado, professor, virtuoso, etc.) ou a necessidade de uma essência, definição de *salaud*, e assumir a angústia onde a liberdade se reconhece como criadora de valores e injustificável. A liberdade está sempre em *projeto* de realização *toujours à faire*, onde o conflito e a angústia podem ser assumidos, mas jamais abolidos.

---

mental. E, mais do que explicar o que é a consciência, temos de nos perguntar o que é a consciência da consciência!?

<sup>4</sup> Sartre consagra todo um longo capítulo do seu grande ensaio de ontologia fenomenológica *L'Être et le Néant*, obra datada de 1943, a desvelar o modo de ser desta atitude privilegiada, já antes evocada através do modo de *l'esprit de sérieux* desenvolvido no famoso romance filosófico *La Nausée*. O que podemos constatar é que, para Sartre, a autenticidade não é a sinceridade, pois esta é ainda um ideal da *mauvaise foi*. A autenticidade consiste em recusar a procura do ser, pois eu serei sempre nada (Cabestan & Tomes, 2001: 39).

### 3. Um novo gesto

Ora, esta é a tarefa do filósofo e, mais amplamente, da própria filosofia, que Sartre, no seguimento de Nietzsche toma a seu cargo. Segundo o próprio Nietzsche, no fragmento 328, da sua obra *Le Gai Savoir*, um dos principais objectivos da filosofia seria o de *nuir à la sottise*.<sup>[5]</sup>

A um outro nível, o da nosografia das doenças mentais, é Jean-Étienne Esquirol, célebre psiquiatra francês, considerado, por muitos, o pai da psiquiatria, que no seu tratado *Des maladies mentales*, introduz a *idiotia* como doença do foro psiquiátrico. Na sua obra, separa a *idiotia* doutras doenças mentais, como seria o caso da melancolia ou da loucura. Nesta área, é pioneiro no estudo deste fenómeno mental e das suas características específicas. A sua análise ainda hoje é de grande pertinência. A forma como caracteriza os idiotas tem amplos pontos de contacto com a análise sartriana de Flaubert.<sup>[6]</sup>

<sup>5</sup> A edição Gallimar das obras completas de Nietzsche utiliza a expressão “savoir nuire à la sottise”. Louette, no artigo citado, utiliza a forma “faire du tort à la bêtise”. A tradução toma os dois termos por equivalentes, optando os autores por um deles. O extrato deste fragmento de Nietzsche diz o seguinte: “à partir de Socrate, les penseurs ne se lassèrent point de prêcher: ‘Votre irréflexion et votre sottise, votre docile façon de vivre selon la règle, votre subordination à l’opinion du voisin, voilà la raison de ce que vous parveniez si rarement au bonheur, (...) ce qui est certain, c’est qu’elle [prédication] ôta à la sottise la bonne conscience: - ces philosophes-là ont su nuire à la sottise” (Nietzsche, 1982: 219).

<sup>6</sup> De acordo com o tratado *Des maladies mentales*, a idiotia faz parte da alienação mental e da mania. Os alienados têm poucas sensações porque têm falta de atenção. O alienado não goza da faculdade de fixar, de dirigir a sua atenção. Também os imbecis e os idiotas estão privados de concentrar a sua atenção num objeto, o que os torna incapazes da educação (Esquirol, I, 1838: 22). Contrariamente ao temperamento sanguíneo característico da mania, os imbecis e os idiotas não manifestam um temperamento do qual possamos assinalar o carácter (*Idem*, 39). Na taxonomia, que no decorrer da obra estabelece, a idiotia teria dois graus: um primeiro, o dos *imbecis*, seguido de um segundo, o dos *idiotas* propriamente ditos. A diferença entre os dois estaria sobretudo no grau de desenvolvimento das faculdades mentais, que, no segundo caso, seria praticamente inexistente (*Idem*, 297). É também interessante a caracterização que Esquirol faz de uns e de outros. Os imbecis são geralmente tímidos, crentes e obedientes (*Idem*, 300), ao passo que os idiotas são enfezados, sulfurosos, epiléticos ou paralisados (*Idem*, 331). O autor procura também separar claramente a idiotia da demência (II, 1838: 283), chegando à conclusão que a idiotia não é uma doença, mas antes um estado no qual as faculdades intelectuais ou não se manifestam suficientemente ou então não se desenvolvem, de modo a que o

Todavia, apesar da sua acuidade, estas duas posições tocam fundamentalmente a exterioridade e são, também, dotadas de alguma passividade, preferencialmente a primeira. Sartre, pelo contrário, faz questão que o idiota fale e mesmo que ele escreva. Aqui está o seu carácter distintivo e inovador. É o pastor provençal de *Sursis* que fala, é sobretudo *Flaubert* que escreve. Não distinguindo claramente *parvoíce* da *estupidez*, e mesmo não criando uma barreira entre esta e a *idiotia*, ele sabe que todos nós transportamos a nossa parte de idiota. Ela é “cette masse ténébreuse d’affolement, d’incompréhension terrorisée, de peur, d’obstination, de mauvaise foi et d’ignorance qui, sous le nom de bêtise, est pour chacun l’indice de son aliénation” (Sartre, 1972: 830). Para Sartre, da mesma forma que todo o homem é mortal, também todo o homem tem as suas horas de estupidez, ou de estúpido.

#### 4. Estúpidos ou ignorantes

A estupidez ou parvoíce são objeto de uma longa reflexão na obra *Cahiers pour une Morale*, publicada postumamente em 1983. As mesmas inserem-se na terceira parte, no capítulo que trata da *ignorância e do fracasso*.

##### 4.1 Ignorância possivelmente violenta

A ignorância do ponto de vista de Sartre só se coloca a partir da perspectiva do outro.<sup>[7]</sup> Quando eu ignoro *no meu foro interior*, sabendo ou

---

idiota possa adquirir os mesmos conhecimentos relativos à educação que recebem os indivíduos da sua idade, colocados em idênticas condições (I, 1838: 284).

<sup>7</sup> É importante notar que, em Sartre, a relação ao outro é definida essencialmente pelo conflito. O ponto específico do surgimento do outro, como presença concreta na presença, é o de uma consciência envolvendo a minha consciência, um olhar que se coloca sobre mim, ou seja, sabendo-me olhado, no gesto sartriano, eu penso-me pensado. O meu corpo, que até agora era corpo para-mim, pelo olhar do outro, transforma-se em corpo para outrem. Apreendendo-me objetivamente através do seu olhar, compreendo que quando o outro me examina, acreditando possuir-me, nesse mesmo momento, já me perdeu, pois nada mais lhe entrego que os meus despojos de ser-objeto. Inversamente, ele torna-se também corpo-objeto para mim, quando eu renuncio simplesmente a ver

não que ignoro, existe apenas uma positividade infinita, mesmo sabendo que a minha ignorância constitui uma privação. A minha consciência continua a ser liberdade, jamais realizada, mas sempre a realizar.

Caso distinto é quando eu ignoro o que um outro sabe. Aí existe já o conhecimento de alguém. Eu já não sou aquele através do qual a verdade vem ao mundo, pois a ideia na sua totalidade é-me dada por uma consciência que não é a minha, ou seja, por um outro separado de mim. A minha subjetividade torna-se *limitada* por um outro, que possui a verdade que eu ignoro, possuindo também a chave da minha ignorância.<sup>[8]</sup> Deste modo, Sartre faz-nos ver que “le sot est celui qui pense après nous et avec effort une pensée que nous avons déjà eu sans difficulté et qui est astreint par là à faire son avenir avec nos restes, avec notre passé” (Sartre, 1983: 320).

A ignorância suscita, a maior parte das vezes, a cólera, pois, a verdade das minhas ações não reside em mim, mas no outro. Esta situação acaba por desencadear humores negativos e eu acabo por vivê-la como *cólera*. Se a explicação dos meus actos se encontra fora de mim, apenas me restam *as paixões*. Tal ignorância pode conduzir-me à *submissão*<sup>[9]</sup>, pois a única forma de reencontrar a minha transcendência é alienando-me à vontade do outro.

---

que ele me olha, mas olho-o, olhando-me, isto é, o meu objeto de apreensão não é o seu olhar, mas os seus olhos.

<sup>8</sup> A existência do outro enterra-me no ser e no passado e assim torno-me alienado na minha autonomia: sou uma transcendência já transcendida (Sartre, 1983: 310). A minha finitude interna torna-se limite exterior e transforma-se em incompletude. Desta forma, o outro detém uma parte de mim mesmo e eu apreendo-o como possuindo essa parte de mim, que me permitiria ser efetivo no mundo e ser totalidade presente em vez de ser incompletude passada (*Idem*, 311). A ignorância é, assim, vivida, a maior parte das vezes, pelo ignorante como definitiva. Embora a ignorância possa ser recíproca, o facto é que, a maior parte das vezes, esta é *definitiva e sem reciprocidade* (*Idem*, 312). E, uma das razões está na circunstância de que aquele que se sabe ignorante não delimita rigorosamente o que não sabe, mas antes considera o saber como totalidade indeterminada (*Ibidem*).

<sup>9</sup> Esta *alienação* pode e deve ser suprimida, pois o próprio saber cria a obrigação de ensinar. Porém, se a mesma é intencionalmente mantida, Sartre afirma categoricamente que a própria é a mais subtil e a mais primordial das violências (Sartre, 1983: 314). A vontade do outro transforma-se numa vontade verdadeira e a minha própria vontade num epifenómeno. Pior do que isso, se o outro me leva a servir os seus próprios fins, eu acabo por conceder ao outro *o direito de me dar ordens*.

## 4.2 Metamorfoses da estupidez

A *estupidez* é para Sartre um dos correlativos naturais da ignorância. É a partir da análise precedente que se procura teorizar a *parvoíce* e a figura do *parvo*, que o mesmo não distingue aqui claramente da *estupidez* ou do *estúpido* e correlativamente do *idiota* e da *idiotia*, embora, a *idiotia* estaria do lado mais “privado”, ao passo que a *estupidez* ocuparia o campo “público” (Louette, 2007: 34).

Sartre começa por colocar alguns postulados ao seu discurso. O primeiro é que ninguém é *parvo sozinho*, como também não se é *parvo sem o saber*. Depois, a parvoíce não é congênita, mas uma *relação inter-humana* específica, que pode ser passageira ou duradoira. Finalmente, a parvoíce traduz-se por um sentimento interior de *opressão*, pois na mesma existe uma estupidez encrespada, próxima da violência<sup>[10]</sup>, a que já fizemos referência.

Sartre confere à *estupidez* uma série de características que passamos a enumerar: um peso, uma lentidão a compreender, um ponto de vista limitado ou ainda uma certa aderência das ideias à carne, uma opacidade (Sartre, 1983: 318).

Começemos, como o autor, pela *opacidade* e o *peso*. A *opacidade*, considerada como o essencial da *estupidez*, é a ausência de transparência. Mas a obscuridade criada não é a ausência de luz, mas a sua substancialização, pois não é o *Nada* que destrói a capacidade como ser, mas é o ser do nada que petrifica a *neantização do para-si*. Trata-se de uma obscuridade sem conteúdo. Outra característica é o *peso*. Não nos devemos equivocar, pois este peso do pensamento não representa a sua densidade, a sua riqueza. Mas o que pesa é o *nada*, pois o pensamento do parvo é *vazio*, um *vazio pesado*. No caso de Flaubert, “la bêtise n'est pas seulement un vertige permanent, mais qu'elle constitue aussi sa *lourdeur propre*” (Sartre, 1971: 632).

<sup>10</sup> Ora, tal não quer dizer que não existam *sots épanouis* que dizem qualquer coisa, pois o *sot bavard* não atribui nenhuma importância às suas palavras, embora ele tenha consciência disso. Perante esta infantilidade que se desvela, a sua única opção é de ser uma espécie de criança charmosa, que fala para agradar e fazer rir os outros. Sartre diz que esta parvoíce está presente nos homens, mas que é sobretudo apanágio das mulheres, porque a mulher, mais do que o homem, é tida logo à partida como ineficaz (*Idem*: 315).

Ao evocar outra das características, *a aderência ao corpo e à natureza*, Sartre usa aqui a imagem romanesca e analógica da invasão do espírito pela natureza, ou seja, a matéria instalada no pensamento, por sua vez, dominado pelo corpo.<sup>[1]</sup> Com efeito, o parvo é chamado de animal, pois a animalidade fecha o pensamento em limites que o pensamento em si não compreende. “Il se fait ici une inversion complète de la relation classique: *mens agitat molem*; c’est la matière qui agite l’esprit” (*Idem*, 615). Ora, nesta imagem do mundo animal, é conferido um limite e uma *natureza* à consciência que a mesma tem de ignorar, dado que o pensamento é o possível infinito e só tem como limites aqueles que a consciência pode estabelecer. Comparáveis ao mundo da natureza, os pensamentos do homem estúpido adquirem analogicamente das plantas a limitação exterior e dos animais a repetição. Esta espécie de materialidade orgânica e carnal é comunicada aos pensamentos do parvo, o que os torna limitados e sujeitos à repetição.

A ideia central que emerge é a íntima conexão entre a estupidez e a *exterioridade*. Como o autor afirma, “la bêtise apparaît comme une pensée conditionnée par l’extérieur, ayant ses limites hors de soi et comparable à la Nature en ceci que la Nature est extériorité et que la bêtise est extérieure à elle-même, ce que traduisaient plus directement les métaphores d’obscurité, d’opacité et de lourdeur” (Sartre, 1983: 320).

Assim, podemos dizer que existe no coração da consciência parva uma perpétua mistificação, uma perpétua mentira, uma ignorância profunda. O parvo é lorpa e a sua consciência está enganada (*Idem*, 321). Sartre afirma que as fronteiras entre a ignorância e a parvoíce são impossíveis de traçar. De qualquer modo, não existe apenas uma verdade da parvoíce, mas duas: a do parvo no desvelamento de *si a si mesmo* e a do outro. No entanto, o parvo não pode desvelar-se a si mesmo como parvo pois a estrutura *parvoíce* é uma estrutura *para outrem*. Somos nós que limitamos o seu pensamento, pois sabemos quer onde vai, quer onde pára; a inventividade é repetição e o futuro é passado. A atividade presente do parvo, idêntica à nossa, é uma invenção já expirada.

<sup>1</sup> Esta seria por exemplo uma característica, na interpretação de Sarte, que segundo Hegel caracterizaria o pensamento egípcio, o qual honra uma *alma engordada*, que simpatiza com a vida animal.

## 5. Flaubert, a desforra da estupidez

Flaubert seria o paradigma daquele que ao mesmo tempo *sofre e procura* a estupidez, pois, com a mesma, não apenas cria literatura, mas também encontra nela uma excitação. O autor de madame *Bovary* delicia-se com a estupidez como quem degusta um bom queijo. “Flaubert rêve d’écraser sa pensée sur les mots, bref de se rendre bête” (Sartre, 1971: 630). A estupidez é o seu *camembert* (Louette, 2007: 32). Um homem que vive na ambivalência: condena veementemente o estúpido, mas a estupidez, substância impessoal e anônima, essa fascina-o (Sartre, 1971: 629).

Assim, Flaubert tenta atacar a estupidez nos outros, mas manifesta-a na sua pessoa, fazendo de si o *medium* e o mártir. A estupidez é a sua tentação fundamental. “Flaubert rêve de prendre sur soi toute la Bêtise du monde, de s’en faire le bouc émissaire pour en délivrer les autres” (*Idem*, 630-631). Tenta arrancar os outros à materialidade, revestindo-se dela. A sua particularidade não seria de pairar sobre a estupidez, mas de se fazer devorar por ela (*Idem*, 631).

37

.....  
SARTRE, TEORIZADOR  
DA ESTUPIDEZ  
.....

Luis Pereira

### 5.1. O fascínio infanto-juvenil da estupidez

De acordo com a tese de Sartre, Flaubert ficou fascinado pela estupidez através daqueles que fizeram dele um *idiota*, a mãe e, sobretudo, o seu pai. Sartre acrescenta mesmo que “Flaubert eût pris plaisir à cette farce” (*Idem*, 633). A família de Gustave vai operar no *cadet* uma dupla castração: sexual e intelectual.<sup>[12]</sup> Gustave é uma criança frustrada de

---

<sup>12</sup> Do ponto de vista sexual, Sartre coloca a hipótese que a infância de Flaubert condenou o mesmo a uma feminização da sua experiência, operada por uma mãe indiferente, incapaz de deixar o terreno da pura crença. Gustave “se heurte à sa passivité constituée, dès les premiers mois, comme passivité fondamentale au point d’en faire un enfant *parlé* plutôt que parlant, un flux de synthèses passives, véhicules d’intentionnalités qui ne peuvent s’effectuer” (Sartre, 1971: 353). No processo de aprendizagem, é a mãe que determina a relação da criança à linguagem. E, a este nível, Flaubert aparece como uma criança incapaz de aprender as primeiras letras. “De ce fait, il a reçu le langage non comme un ensemble structuré d’instruments qu’on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun qui ne se fonde jamais ni sur l’intention de donner à voir ni sur l’objet à désigner” (*Idem*, 622).

amor e foi Caroline, a mãe, que o constituiu passivo, porém, a responsabilidade é atribuída ao pai, Achille-Cléophas (*Idem*, 225).

A família de Flaubert<sup>[13]</sup> aceita o liberalismo económico, o atomismo social e um utilitarismo, que não aceita o individualismo, pelo facto que o mesmo podia colocar em causa a unidade e a descendência. É esta ética que Gustave não deixa de combater, mas ao mesmo tempo aceitar, como uma hidra cujas cabeças cortadas não deixam de ressurgir (*Idem*, 348). Como Sartre afirma: “les imbéciles sont légion” (*Idem*, 628). Os Flaubert vivem num *arrivisme puritain* o qual gera o otimismo, uma das características principais da sociedade nascente liberal, metamorfose do ideal das *Luzes*. Lutando contra a estupidez, Flaubert afronta o seu ser burguês, dado que a estupidez é o apanágio de uma sociedade burguesa, que se orienta pela regra impessoal do *On*: incapaz de inventar relações verdadeiramente humanas, reifica-se e disfarça à superfície o atentado de atomização do qual é responsável. O burguês está condicionado a partir de dentro, quer pela sua educação, quer pela passividade. Esta é uma armadilha da qual jamais se libertará.

O pai é regra e promessa para o filho. “Le docteur Flaubert est un *mutant*... *l’ambition* est l’essence même de cette famille: elle en est la *raison d’être*... le progrès n’est pas seulement le but et le moyen, c’est l’élément vital” (*Idem*, 350). Achille-Cléophas, por seu turno, estaria na base de uma dupla castração intelectual: inicialmente, lançando sobre o filho o anátema definitivo e irrevogável: “tu es l’idiot de la famille” (*Idem*, 632). A esta primeira castração seguir-se-ia uma segunda, quando o pai contrariaria a vocação do filho a ser ator. A partir deste momento, a única defesa de Flaubert é refugiar-se numa criança imaginária, que pensa ser artista e habita um mundo de sonho e fantasia. A esta passividade sonhadora Sartre chama *le cogito nihiliste* de Flaubert (Louette, 207: 34). A condenação do pai seria a condenação de todo o mundo e, porque é todo o mundo que condena o jovem Gustave, a única reacção possível de Flaubert a esta humilhação primitiva é a morte do real, uma das chaves de leitura mais coerentes de toda a obra de Flaubert (*Idem*, 35).

<sup>13</sup> Da leitura das análises sartrianas é impossível não notar a que ponto Sartre se implica directamente na própria narrativa, levando-nos mesmo a concluir que o mesmo acabou por fazer da família de Flaubert a sua própria família (Louette, 2007: 34). Sartre elabora uma crítica mordaz da sociedade liberal e burguesa da segunda metade do século XIX, o próprio meio familiar onde estão as suas próprias raízes. Não será temerário afirmar que Flaubert seja um *alter-ego* sartriano, que de forma indirecta coloca em causa o seu próprio meio familiar, através da análise desta personagem exemplar. Assim, “la relation de Flaubert à la bête est très exactement la transposition de sa relation à la bourgeoisie” (*Idem*, 32).

A estupidez é vertiginosa e infinita para Flaubert. É uma queda livre no fundo da eternidade material, uma miserável mecânica, incrivelmente consistente pela cumplicidade do todo (*Ibidem*). Neste sentido, a obra de Flaubert será uma vitória da linguagem sobre a materialidade e como Sartre também observa: “rien n’est gratuit dans ses récits” (*Idem*, 219). Flaubert transforma a sua idiotia em genialidade.

## 5.2. A Constituição

Na primeira parte de *L’Idiot de la famille* chamada de “Constitution”, Sartre procura traçar o perfil do pequeno Gustave Flaubert e do meio familiar pequeno burguês no qual o mesmo se move, utilizando o famoso método *progressivo-regressivo*. Sobretudo trata-se de interrogar *la naissance d’un cadet*, no seio do liberalismo burguês do século XIX, com vestígios ainda feudais, que Sartre tenta corroer ao limite dos possíveis.

Depois de no início da obra, através de uma *análise regressiva*, ter mostrado o mundo no qual Flaubert comungou, caracterizado em termos de vassalagem, inferioridade, submissão ou ressentimento, entre outros, Sartre, através ora da análise, ora da síntese, procura analisar as duas ideologias através das quais Flaubert tenta investir intencionalmente as suas vivências, por meio da linguagem e do discurso subjacente ao pensamento de uma época. Flaubert não se contentou em viver a sua dolorosa condição de filho mais novo, mas tentou pensá-la, isto é, quis iluminá-la pelo discurso. Contudo, não raras vezes foi o contrário, e aqui está o paradoxo, ou seja, ao tentar elucidar a sua condição acabou, ao inverso, por obscurecê-la e mistificá-la.

Assim, o autor de *Madame Bovary* “a entrepris (...) d’approcher le vécu à travers les ideologies de son temps. Il y en avait deux à sa disposition: l’une, la Foi, lui venait de sa mère; l’autre, le Scientisme, de son père” (*Idem*, 453). Dentro de si, desenrola-se a luta entre a ciência e a fé à qual Flaubert tenta assistir passivamente esperando que uma anule a outra. “Entre les deux bêtises, il y a une réciprocité d’enveloppement: cela suffit pour qu’elles se dénoncent l’une par l’autre.

Flaubert ne lèvera pas le doigt: il réclame et refuse chacune des deux pareillement. L'idéal serait que les deux adversaires s'anéantissent ensemble" (*Idem*, 646). Depois de analisar a primeira ideologia e tentar sintetizar a segunda, Sartre chega à conclusão que, no combate entre as duas, uma outra se impõe, isto é, a estupidez de Gustave. "La conclusion de ce combat, sans vainqueur ni vaincu, entre les deux idéologies, semblera à la fois surprenante et rigoureuse: Gustave est bête" (*Idem*, 612).

Contudo, as ideias recebidas, por mais que combatidas, renascem continuamente das cinzas. Com elas ressuscita também a *análise* que as devora, mas não consegue aniquilar. A única solução para Flaubert será o refúgio no ceticismo.

### 5.3. Formas da Estupidez

Em *L'Idiot de la famille*, Sartre considera que a estupidez age de duas formas: como *substância* e como *negatividade*.

Como substância a mesma implica a *cerimônia*. Exemplo disso é a estupidez sentimental do novo ano, as procissões como a estupidez dos dogmas ou então o que Sartre analisa como *distinction bourgeoise*, ou seja, o mecanismo pelo qual o burguês sacrifica em si a necessidade, para assegurar a dominação sobre o homem da necessidade que é o trabalhador. Seria uma espécie de triunfo da vulgaridade.

Como a cerimônia, a estupidez compromete também a *linguagem*, pois o estúpido é falador, não se cala. Além disso, a estupidez tende a petrificar a palavra, a apreender o que é opaco, a viver apenas de lugares comuns. "Le langage, pour Flaubert, n'est autre que la bêtise, en tant que, laissée à elle-même, la matérialité verbale s'organise en semi-extériorité et produit une *pensée-matière*" (*Idem*, 623). Por um lado, Flaubert deixa-se fascinar pela estupidez e renuncia à inquietude da consciência, mas, por outro, quer purificar-se deste sonho tenebroso que unicamente lhe faz lembrar a maldição paterna.

Como *negatividade* a estupidez desvela o rosto da análise, tipificada novamente no cientismo positivista, encarnado pelo pai, enquanto cirurgião e professor, onde a pior estupidez é a "inteligência". A estupidez da inteligência é fixar-se apenas na análise, pois, para Sartre,

não existe inteligência sem síntese, entendida como poder de inventar novas relações.

No caso de *L'Idiot de la famille*, “il [Flaubert] a connu la tentation de dissoudre la matière qui s’entasse au fond de son esprit, en jetant sur elle un corrosif: l’analyse” (*Idem*, 640). Contudo, mesmo a estupidez resiste a este ácido. E, paradoxalmente, é a própria análise que Flaubert detesta, pois ela representa o “olho clínico” do seu pai, que ele convoca em seu auxílio, mas que acaba por reduzir ao pó a “poetização da realidade” (*Idem*, 641).

#### 5.4. Totalização do homem

No *Idiota da Família*, Sartre propõe-se estudar a questão essencial para cada um de nós: o sentido que tem o estudo do homem, *de todo o homem*, isto é, a totalização que significa a *praxis*, a ação, o *fazer-se* homem, enquanto o homem é o *sujeito totalizador da história*. E é no final da obra, que Sartre se aproxima da história, mostrando através da noção de *retard* que Flaubert pela sua idiotia tornar-se-á um *genial raccourci* que faz dele um escritor avançado em relação à sua época, isto é, a sua idiotia é o meio pelo qual ele não apenas resume uma época, também ela neurótica, como anuncia e precipita o seu fim (Louette, 2007: 43).

*L'Idiot de la famille*, obra onde se fundem parâmetros ontológicos, materialistas, a crítica marxista dos anos sessenta, de meados do século passado, e a *psico-análise existencial*, encerra fundamentalmente a noção de *universal-singular*, noção chave para o desenvolvimento gnosiológico da *Ideia de Homem*. É possível fazer uma releitura da obra de Sartre em todas as suas componentes a partir de *L'Idiot de la famille*. O caminho prévio mediado pela narrativa, a ficção, o teatro, a crítica literária ou ensaio, foram os passos que abriram a este último itinerário final: estudar não só biograficamente a personalidade dócil, ácida, neurótica, obsessiva de Gustave Flaubert, mas sobretudo alcançar a compreensão de todo o homem na sua subjetividade e na sua significação objetiva histórica.

## Conclusão

A idiotia, nas suas várias formas, acompanha o pensamento de Sartre, ao longo de toda a sua obra filosófica e literária. É somente quando Sartre se aproxima da vertente mais política da questão que podemos invocar uma *nuance* que estabelece a idiotia como o lado privado, ao passo que a estupidez adquire um carácter mormente social. Ao mesmo tempo a parvoíce advém ao parvo através dos outros e é interiorizada como uma opressão e subitamente o parvo de oprimido pode passar a opressor. Por conseguinte, uma outra distinção pode operar-se entre idiotia e parvoíce, ou seja, o idiota nunca é um opressor, a sua idiotia é privada, mesmo que sobre ela pese a estupidez comum, ao passo que em relação à parvoíce o mesmo já não seria verdadeiro.

Sartre transforma a idiotia de Flaubert em potencialidade, pois este usa a estupidez como uma arma que lhe permite defender-se de um mundo hostil, mas também criar novas significações; não se prende ao particular, mas no particular intui o universal e vice-versa. Assim, *L'Idiot de la famille* seria a síntese magistral do pensamento de Sartre, onde a idiotia, tipificada em Flaubert, operaria a síntese entre a *ontologia fenomenológica* e a *psico-análise existencial*. Deste modo, sem operar um verdadeiro corte epistemológico, a filosofia de Sartre teria como conceito diretor a ideia do *homem livre*, apesar de todos os constrangimentos que o mesmo possa sofrer.

## Referências

- CABESTAN, Philippe & TOMES, Arnaud (2001) *Le vocabulaire de Sartre*, Paris, Ellipses.
- ESQUIROL, Jean-Étienne (1838) *Des maladies mentales. Considérées sous les rapports Médical, Hygiénique et Médico-Légal*, Tomo I e II. Paris, Librairie de l'Académie Royale de Médecine.
- LOUETTE, Jean-François (2007) "Revanches de la bêtise dans *L'Idiot de la famille*", *Recherches & Travaux*, nº 71, p.29-48.
- NIETZSCHE, Friedrich (1982) *Le Gai Savoir*, trad. Pierre Klossowski. Paris, Gallimard [1882].
- SARTRE, Jean-Paul (1938) *La Nausée*. Paris, Gallimard.

- \_\_\_\_\_ (1971) *L'Idiot de la famille*, vol. 1, 2, 3, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1983) *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Écrits de Jeunesse*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1972) *Les chemins de la liberté, II: Le Sursis*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1948) *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.



# É POSSÍVEL RIR COM BARTLEBY?

Luís Mourão

luis.mourao@mail.telepac.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

## 1. Confronto

*SOU UM HOMEM JÁ BASTANTE QUASE IDOSO. AO LONGO DOS ÚLTIMOS TRINTA ANOS, a natureza das minhas ocupações fez-me manter um contacto mais estreito do que é comum com o que parece ser um interessante e algo invulgar conjunto de \_\_\_\_\_ romances onde fui lendo, talvez treslendo, formas diversas de fim *in medias res*. Não reclamo a descoberta de nenhum segredo. Pareceu-me apenas que alguns escritores queriam poder chegar àquele ponto em que não lhes fosse mais necessário continuar a escrever. Não é um ponto de saciedade, não é um ponto de impotência, apenas uma dobra para um resto de vida, sem drama e sem saldo de grandiloquência. Mas não é fácil, está longe de acontecer a todos, e as razões de cada um confirmam aquele preceito aristotélico segundo o qual a única ciência verdadeira seria a ciência do singular.*

Num dado momento deste percurso — que continua e que em certa medida não depende da minha vontade quando e como terminará — tornou-se evidente que teria de me confrontar com Bartleby. Ou para dizê-lo nos exatos termos em que a ideia se me impôs, o fim *in medias res* não segue Bartleby, ou para dizê-lo ainda mais rigorosamente, o fim *in medias res* não segue nenhuma das declinações de Bartleby: não é a entrada no neutro do Bartleby de Blanchot, não

45

.....  
É POSSÍVEL RIR  
COM BARTLEBY?  
.....

Luís Mourão

é a resistência nem a negatividade do Bartleby de Derrida lendo e acrescentando ao Bartleby de Blanchot, não é o novo Cristo ou o nosso irmão de todos do Bartleby de Deleuze, não é a suspensão da potência como relançar da criação do Bartleby de Agamben, não é o escritor sem obra do Bartleby de Vila-Matas, não é essa espécie de greve de zelo ou de subtração ao fluxo generalizado tardo-capitalista do Bartleby de Žižek<sup>1</sup>.

Mas dizer isto sem mais é correr o risco da indigência ou da arrogância intelectual. Claro que a época do efeito Bartleby parece encerrada (cf. Berkman, 2011), mas o problema verdadeiramente não é o do encerramento de uma questão, mas o da re-configuração de um campo que foi atravessado pelo colocar de uma questão específica. Ao dizer que o fim *in medias res* não segue nenhuma das declinações de Bartleby tem de se dizer imediatamente que este “não segue” não aponta para uma re-fundação ou uma revolução do problema, mas simplesmente para essa forma de continuar os problemas que consiste em redescrevê-los naquele momento em que o alcance eficaz da anterior linguagem começa a ceder. A redescrição acontece não porque a linguagem anterior tenha falhado, mas precisamente pelo contrário, porque essa linguagem permitiu avançar até ao máximo de si: não que se tenha propriamente alcançado uma resposta, mas gastou-se o fundamental do medo que alimentava a pergunta anterior. Em termos prosaicos, mas absolutamente decisivos para parte substancial das ciências humanas, o “não segue” é de facto aquela forma de seguir que consiste em passar ao medo seguinte.

Retomemos então: o fim *in medias res* não segue nenhuma das declinações de Bartleby. Com o prosaísmo próprio do mundo visto pelos olhos do romance, o fim *in medias res* é a constatação caso a caso, ou se quiserem ficção a ficção, de que este ou aquele escritor parou de escrever ou quer parar de escrever, e que isso é legível na sua obra. E que há vida depois disso, e que ele a vive de pleno direito, invisivelmente à vista de todos. E que isso é também liberdade.

Claro que as coisas nunca são tão simples. Não são simples para a questão do fim *in medias res*, e como se vê não são simples para a

---

<sup>1</sup> Em *L'Effet Bartleby. Philosophes Lecteurs*, de Gisèle Berkman (2011), encontramos um minucioso estudo das várias declinações da figura de Bartleby.

questão do confronto com Bartleby. Mas aprendi a expensas próprias que uma intuição nunca deve ser negada. É bem mais avisado aceitá-la de imediato e por inteiro e pormo-nos a caminho. Uma intuição é desde logo isso, o indicar de uma direção, não necessariamente de um destino, mas seguramente de uma direção. E andando, a intuição devém pensamento, como os peripatéticos sabiam.

## 2. Porta de saída

Há pois um efeito Bartleby, um efeito da sua fórmula e do seu personagem, sendo que aliás, na história deste efeito, a personagem fica bastante reduzida à fórmula, e a fórmula torna-se o resumo sem resumo da obra. *A felix culpa* deste efeito pode ser atribuída a Blanchot, o resto decorre desse breve momento histórico recente em que as conversas entre filósofos tinham espaço público e leitores. Contudo, à medida que relia rapidamente esses textos — que na devida época li sem ligar a Bartleby embora me lembre de Bartleby como um dos *mot de passe* com que cada um desviava o curso de um rio para o oceano próprio que pretendia criar — percebi que o confronto para o qual caminhava era outro. A teologia laica da literatura, praticada por filósofos ou por escritores que tomam o lugar da teoria, é sem dúvida uma história que urge contar, mas não é a história que me importa agora. O efeito Bartleby era-me afinal uma memória confusa, ainda que estruturada em filosofemas, mas onde se escondia uma porta de saída. Mal a li, reconheci-a de imediato. É o início de “Bartleby, ou a fórmula”, de Deleuze, um início que não tinha sublinhado, de que me esquecera por completo talvez porque o próprio Deleuze o esquece por completo no desenvolver do texto, aliás não só o esquece como o contradiz, mas ali estava e não havia erro possível, era uma sala ampla com porta de saída: “Bartleby não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo do que quer que seja. É um texto violentamente cômico, e o cômico é sempre literal” (Deleuze, 1993: 96). Ora, em Deleuze, Bartleby vai ser metáfora, e símbolo, e desde o início a literalidade cede passo à sua genial máquina de produzir efeitos sem causa. Quanto ao “violentamente cômico”, nem mais uma palavra sobre o assunto. Aliás, se li bem, nunca em nenhum destes autores do efeito Bartleby se coloca a questão do cômico. A tentativa de explicar as possíveis razões disto

exigiria parte da tal história que não me importa agora contar, por isso permitam-me que para razões de argumento abrevie e simplifique demasiado. A palavra de ordem adorniana sobre a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz é nestes textos um operador poderoso. E se a poesia é resgatada, e em parte com ela a literatura (e esta diferença é também ela uma longa história), esse resgate tem o preço geral do confinamento ao luto e à melancolia, salvo alguns lances do construtivismo deleuziano. Se a situação é tão difícil para o sublime da poesia, porque haveria de haver sequer uma palavra para essa coisa rasa que é o cómico? E ademais, não é *Bartleby* um texto melancólico, um texto do “lado obscuro”, como dizia Blanchot?

Pois bem. *Bartleby* é um texto violentamente cómico — é essa a minha porta de saída.

### 3. Um atraso irremediável em relação ao mundo

Creio que posso pôr Kundera a dar algum conteúdo ao violentamente cómico quando afirma, em *A Arte do Romance*, que “Oferecendo-nos a bela ilusão da grandeza humana, o trágico traz-nos consolação. O cómico é mais cruel: revela-nos brutalmente a insignificância de tudo.” (Kundera, 1986: 155). Dezanove anos depois, na primeira parte do ensaio *A Cortina*, Kundera retoma a ideia a propósito de *Dom Quixote*: “Os heróis das epopeias vencem ou, quando são vencidos, guardam até ao último suspiro a sua dignidade. Dom Quixote é vencido. E sem qualquer dignidade. Porque, logo à partida, tudo é muito claro: a vida humana, enquanto tal, é uma derrota.” (Kundera, 2005: 16).

Kundera nunca se refere nos seus ensaios a *Bartleby* (e não tenho memória de que alguma vez o faça nos seus romances ou contos), mas acho que lhe devo este involuntário plano de consistência em que *Dom Quixote* e *Bartleby* estão ligados por um género cuja ontologia é a revelação brutal da insignificância de tudo. A este nível, diria sem grandes hesitações que *Dom Quixote* não será menos violentamente cómico do que *Bartleby* — mas que ponte estabelecer entre a clara diferença de tom das duas obras?

Dom Quixote e *Bartleby* são dois seres deslocados com uma particularidade comum: estão em atraso irremediável em relação ao mundo.

Em Dom Quixote a deslocação é mais clara e fica por conta das fantasias cavaleirescas. Porém, vista de perto, a fantasia cavaleiresca é sobretudo um anacrónico histórico, uma ética individual e uma heroicidade particular em si mesmas operativas e irrepreensíveis, mas de que o mundo moderno setecentista já não precisa. Não porque esse mundo seja menos corrupto ou menos materialista, mas porque a sua organização jurídico-administrativa global deve assegurar o bem como sistema, e o sistema como auto-regulado. O funcionário substitui o cavaleiro, a funcionalidade toma o lugar da individualidade e da excecionalidade. Para Dom Quixote, a brutal revelação da insignificância de tudo dá-se a ver neste atraso em relação ao mundo, nesta impossibilidade radical de o habitar. E isso retroage sobre esse outro mundo que Dom Quixote transporta na sua cabeça: a cada embate da realidade, é cada vez maior o esforço que tem de fazer para não saber que foi desmentido, e por isso é cada vez mais fantasiosa a memória confusa que guarda da própria fantasia. Numa palavra: o modelo do sentido pleno, o modelo do cavaleiro, vai-se também ele esboroando, com o que se consuma em definitivo a brutal revelação da insignificância de tudo.

Em Bartleby, a deslocação é mais obscura, mais ambígua, mas creio que em todo o caso legível. Bartleby é um copista de lei, e um copista de lei é, na sua linhagem, um copista deslocado do eremitério para o tribunal, mas que não sabe que é deslocado. A minha hipótese é que Bartleby sabe, e que o advogado que o contrata sabe-o também, embora não compreenda todo o alcance do que sabe. Os indícios primários da linhagem não são tanto as qualidades de copista de Bartleby — a sua firmeza de mão, a ausência de qualquer vício, a sua diligência constante (Melville, 1853: 43) —, dado que em rigor essas qualidades deveriam estar presentes no copista de lei, mas o espaço que lhe é destinado para trabalhar, que o advogado classifica justamente de eremitério, e a afetação da fórmula que usa, longe do inglês corrente e simulando um arcaísmo historicamente insituável.

Mas qual é o problema de ser um copista deslocado do eremitério para o tribunal? O mesmo de Dom Quixote: uma ética e uma heroicidade de que o mundo moderno já não precisa. O copista no eremitério medieval tem a distinção simbólica de pertencer à escassa minoria alfabetizada, tem a ética da transmissão do sentido, e tem a heroicidade da tarefa quase sacrificial. O copista de lei é um alfabetizado mediano, é

uma máquina de copiar (no limite não precisa de entender o que copia, apenas tem de se certificar da literalidade do que copiou), é pago à peça e está sujeito às leis da oferta e da procura.

Por sobre isto, no tribunal consubstancia-se de forma visível a organização jurídico-administrativa global que deve assegurar o bem como sistema, e o sistema como auto-regulado. De forma visível mas também escandalosa. Já não falando dos tribunais de Kafka, a importância das histórias sobre copistas de lei — e Melville certamente conheceu algumas delas — não decorre tanto de um interesse “fisiológico” de levantamento de tiques profissionais para entretenimento de massas medianamente alfabetizadas, mas do facto de esses tiques (sirvam de exemplo os outros dois copistas ao serviço do advogado) mostrarem a incontornável fragilidade do Estado e da Lei: a estrutura que nos separa do “todos contra todos” tem sempre no seu seio a hipótese do enlouquecimento funcional e do caos.

Ora, por relação à individualidade e à excepcionalidade, que prespõem o cuidado do sentido, a mecanização introduz o caos e o deslocamento do sentido. No mundo de Bartleby, isto é, para um copista que sabe da sua linhagem, a alfabetização massificada, de que ele próprio provém, é já mecanização e promessa de caos. Bartleby tem o moinho de vento dentro de si mesmo: rigor e quantidade, mas sem brilho, mecanicamente. O deslocamento do sentido não é a perda ou o esgotamento de sentido, mas um sentido que não encontra o seu destino, o seu cuidador, que se vai acumulando para nada até ter de ser evacuado ou implodido: um caos frio. Bartleby interrompe-se antes disso, parando de copiar, mas o mundo não. A esta luz, o final da novela ganha uma ressonância muito particular. O Arquivo Morto do Correio em que Bartleby talvez tivesse trabalhado, com as suas imensas cartas extraviadas que têm de ser metódica e continuamente queimadas, é uma tarefa do sistema para obviar ao caos, uma tarefa da auto-regulação do sistema aliás bastante análoga à queima dos livros de cavalaria que os amigos de Dom Quixote fazem numa derradeira tentativa de o proteger da loucura. Análoga no seu fracasso e sobretudo análoga na sua violência cómica. A diferença é de escala, na verdade uma diferença de exasperação, que é aquela que provém da nossa crescente auto-reflexividade generalizada — que, por sua vez, é a face cultural, admissível e incentivada, desse mesmo caos frio.

O mundo de Dom Quixote é um mundo de leitores, de disputas interpretativas em que pode participar mesmo quem não tenha lido, basta que tenha ouvido de quem leu, como desde logo acontece com Sancho Pança que ouve precisamente do Quixote. E mais radicalmente ainda, o mundo de Dom Quixote é provavelmente o último momento benévolo em que o mundo é lido e disputado como se fosse um livro.

O mundo de Bartleby é um mundo de escritores que de facto já não são escritores, apenas o mundo escrevendo-se, um inacabado infinito que não se tornará livro. Os escritores que já não são escritores não são os copistas, são aqueles que escrevem o que os copistas copiam. E esses que escrevem o que os copistas copiam são a Babel de escritas que o mundo moderno exige: não apenas a proliferação dos quesitos legais naquilo em que a Lei acolhe o “todos contra todos” perante um terceiro que lhes é interior, mas também, e cada vez mais, essas cartas extraviadas que já não precisam de copistas porque são elas mesmas a cópia da vida que cada um inventa para a sua derrota própria.

#### 4. Violentamente cómico

Creio que agora só resta uma última pergunta: é possível rir com o violentamente cómico? É possível rir com a revelação brutal da insignificância de tudo?

Num certo sentido, digamos que num sentido radicalmente metafísico (alguns dirão, niilista), que motivo mais alto de riso haveria a não ser o da revelação brutal da insignificância de tudo? Mas precisamente por tocar fantasmaticamente nesse ponto de extrema dissolução de tudo, esse riso nunca se salva da ambiguidade de redundar no seu contrário. Todas as figuras violentamente cómicas, do Dom Quixote ao Buster Keaton, nos vão fazendo deslizar para uma irreparável tristeza melancólica. E contudo, as figuras do violentamente cómico sucedem-se e reinventam-se, como se sucede e reinventa a melancolia que delas fica quando o riso se extingue.

*Sou um homem já bastante quase idoso. Ao longo dos últimos trinta anos, a natureza das minhas ocupações fez-me manter um contacto mais estreito do que é comum com o que parece ser um interessante e algo invulgar conjunto de romances onde fui lendo, talvez treslendo, formas diversas*

de fim *in medias res*. Aquele momento em que o nosso atraso irremediável em relação ao mundo é finalmente reconhecido e abraçado. E podemos mandar para o arquivo morto as tantas perguntas a que não conseguimos responder.

### Referências

- BERKMAN, Gisèle (2011), *L'Éffet Bartleby. Philosophes Lecteurs*, Paris, Hermann.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Crítica e Clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Século XXI [2000].
- KUNDERA, Milan (1986), *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_ (1993), *Os Testamentos Traídos*, trad. Miguel Serras Pereira, Porto, Asa [1994].
- \_\_\_\_ (2005), *A Cortina*, trad. Pedro Sousa Pires, Porto, Asa [2005].
- MELVILLE, Herman (1853), *Bartleby, o Escrivão*, trad. Maria João Rocha Afonso, Lisboa, Presença [2009].

## **O VAZIO PESADO DA IDIOTICE**



# FIGURAS DO ENIGMA: ESCRITORES E ESCRIVÃES IDIOTAS (HERMAN MELVILLE, FIALHO DE ALMEIDA E BERNARDO SOARES)

Isabel Mateus  
icmateus@ilch.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

COMEÇO POR TRANQUILIZAR O LEITOR: NÃO VENHO AQUI TEORIZAR SOBRE O CONCEITO DE IDIOTIA E SUAS CATEGORIAS OU AVENTURAR-ME NUMA EPISTEMOLOGIA DA FIGURAÇÃO IDIOTA, mas apenas trazer para junto de nós, fazendo-os sentar nesta sala, três excêntricos idiotas. Sabendo embora que nenhum deles se sentirá confortável neste espaço universitário simbolicamente associado ao conhecimento e, em particular, ao conhecimento científico, que todos eles se obstinarão em manter um silêncio heterodoxo e que muito provavelmente irão encontrar formas de ignorar, de se alhear da reflexão gerada à sua volta. A um idiota (a estes idiotas, em particular) tudo se perdoa. Em todo o caso, já terá valido a pena trazê-los se, com a sua presença, na sua impassibilidade e opacidade esfíngicas, eles tiverem conseguido desafiar o nosso olhar, inquietar o nosso pensamento, provocar a nossa lógica científico-numérica da “tudometria” e *peer-pressure* académica.

Passo a apresentar-vos Bartleby, o estranho escrivão de um escritório de advogados de Nova Iorque que se recusa a fazer o trabalho para o qual fora contratado, barricando-se num silêncio enigmático. Manuel, um desconhecido, anónimo e in-significante boémio vagabundo atingido pela loucura que obstinadamente se recusa a viver ou a si mesmo se mata como forma de silenciar o escritor de génio obscuro que existe dentro de si; Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros de um escritório

55

FIGURAS DO ENIGMA:  
ESCRITORES E  
ESCRIVÃES IDIOTAS  
(HERMAN MELVILLE,  
FIALHO DE ALMEIDA E  
BERNARDO SOARES)

Isabel Mateus

comercial da baixa lisboeta, cuja in-existência e in-significância como escriturário ocultam o olhar onírico do poeta anónimo que habita o 4.º andar da Rua dos Douradores. Bernardo Soares que se recusa a viver a não ser sob a forma de escrita, ainda que essa escrita contenha em si o germen da sua própria negação. Não será difícil encontrar algumas afinidades entre os ilustres idiotas que acabo de apresentar. Os três são, em maior ou menor grau, anónimos ex-cêntricos, literalmente, *fora* do centro, criaturas marginais, que justamente em função dessa ex-centricidade, fazem vacilar os fundamentos do nosso aparentemente sólido edifício racional, vêm interrogar as nossas mais inabaláveis certezas científicas, ameaçar desinstalar-nos da nossa zona de conforto familiar. Os três são seres de excepção, singulares e enigmáticos, socialmente inadaptados, confinados ao silêncio e à incomunicabilidade no espaço público; os três se afirmam pela resistência ou pela recusa ostensiva em transpor o limiar em que se instalam: escritores ou escritvães, os três fazem da escrita (nunca assumida, pelo menos de forma plena) mais do que uma trincheira contra o mundo a que recusam pertencer, o limiar de um mundo *outro* que premonitoriamente adivinham e impassivelmente anunciam.

Da vasta galeria de idiotas literários de todos os tempos (infantis ou adultos), metafísicos ou místicos, filosóficos, políticos, de João (Pé de Feijão) ao parvo vicentino, de D. Quixote e Félicité ao Príncipe Míchkin ou S. Cristóvão (para dar apenas alguns exemplos), escolho estes idiotas também por uma outra ordem de razões que a comunicação procurará tornar claras. Desde logo, porque os três casos ilustram, como adiante procurarei mostrar, o processo de mutação semântica do conceito de idiota que se opera no século XIX, abrindo a porta a modernas interpretações desta figura obsidante do imaginário colectivo. Lembro que, etimologicamente, a palavra idiota apresenta uma dupla valência semântica, remetendo o grego “*idios*” para o cidadão comum, privado, para aquele que não é um homem público (um magistrado) enquanto o “*idiotus*” latino designa o homem sem instrução, o iletrado. Esta ambivalência de sentidos (privado/ público; iletrado/culto) manter-se-á até oitocentos, momento em que a acepção mais sombria, socialmente segregadora, se acentua, ditando o resvalar do conceito de idiotia para o domínio da patologia, para o território, nessa altura ainda pouco explorado, da doença mental. Estudos científicos vindos a lume na segunda

metade do século XIX, no domínio da neurologia, da psiquiatria e da criminologia (como as *Leçons sur les Maladies du Système Nerveux* (1872-1887) e *Les Démoniaques dans l'Art* (1887) de Jean-Martin Charcot ou *Génio e Loucura* (1874) ou *O Homem Delinquent* (1876), de Cesare Lombroso), serviriam de ponte de ligação e de movência semântica entre a idiotia, a loucura e o génio.

Permitam-me um apontamento de cronologia, para recordar que *Bartleby, o Escrivão. Uma história de Wall Street*, de Herman Melville, foi originalmente publicado 1853, na *Putnam's Monthly Magazine*; “Manuel” é o título de um folhetim, hoje esquecido, da autoria de Fialho de Almeida, publicado no jornal *O Atlântico*, em 23 de Março de 1884; o folhetim original haveria de ser posteriormente re-escrito, ampliado e publicado, em 1890, no segundo volume de *Os Gatos*, com o título de “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”. E Bernardo Soares é o autor ou semi-autor (não entrarei aqui em questões mais complexas de autoria) do *Livro do Desassossego*, esse livro que nunca o foi, cuja escrita haveria de acompanhar obsessivamente Pessoa desde 1913 até ao final da sua vida.

Procurando seguir este fio cronológico, direi apenas duas breves palavras sobre o conto de Herman Melville, um texto provocador que desafiou, entre outros, o olhar de leitores tão atentos como Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot<sup>[1]</sup> ou Italo Calvino<sup>[2]</sup>. E sobre Bartleby, porventura a mais enigmática das três figuras de idiotas que me ocupam. Aviso, todavia, que depois de leitores tão encartados, que tão decisivamente contribuíram para a fortuna deste texto na contemporaneidade, não serei temerária ao ponto de arriscar uma análise. Limitar-me-ei a fazer do conto do escritor americano, um dos génios da literatura ocidental, como sublinhou Harold Bloom (2002: 305-313), o ponto de partida para a reflexão que aqui for tecendo. Desde logo

<sup>1</sup> Agamben, Giorgio, *Bartleby, Escrita da Potência* (tradução de Manuel Rodrigues e Pedro Paixão), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008; Deleuze, Gilles, “Bartleby ou la formule”. In: *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993; Blanchot, Maurice, *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> No prefácio que escreveu para a publicação póstuma das “Lições Americanas” de Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Esther Calvino informa-nos que a sexta lição, que ficaria (simbolicamente) por escrever, tinha o título de “Consistency” tomando como ponto de partida da reflexão a obra *Bartleby* de Herman Melville (Calvino, 1990: 9).

porque, como nota Gil de Carvalho, tradutor para a edição portuguesa da Assírio & Alvim, este é “um dos escritos “proféticos” da passagem, no século XIX, à modernidade” (2011: 87).

Bartleby vem in-screver, com efeito, a sua quietude desconcertante no desassossego financeiro e jurídico de Wall Street. Provocando não a agitação dos “mercados” ou um *crash* bolsista, mas a desordem no escritório de advogados de que é empregado, a inquietação do senhorio do prédio e dos moradores e, sobretudo, a perturbação interior, o “estranhamento” do patrão. Tudo porque o escrivão ou copista forense resiste a fazer o trabalho para o qual fora contratado com uma única, repetida e enigmática frase: “I would prefer not to” (Preferia não o fazer).

Recortando-se no limiar de um escritório nova-iorquino ou fitando através de um “janelo pálido” a parede cega de tijolo em frente, o vulto impassível de Bartleby constitui, na sua recusa obstinada do exercício da cópia, uma poderosa interrogação à ordem capitalista nascida do racionalismo científico e da ideologia positivista dominantes no momento de publicação deste conto. Mas também, tendo em conta a leitura crítica do texto, uma poderosa interrogação sobre a escrita contemporânea (leia-se, literatura) que, não podendo ser mais esse lugar de fulgor da linguagem<sup>[3]</sup> e recusando ser cópia<sup>[4]</sup> das vozes dos outros, se confina ao silêncio.

De Bartleby pouco ou nada se sabe, a não ser que aparece um dia no escritório de advogados respondendo a um anúncio de emprego. Que resiste passivamente a tudo, silenciosamente, mansamente, incluindo à prisão, onde passa por doido, “avariado”, e acabará por morrer de inanição (talvez melhor, por se deixar morrer ou cristicamente auto-crucificar). A sua enigmática opacidade manter-se-á impenetrável para além do final do conto, aguçando a curiosidade dos leitores ao longo dos tempos.

Gostaria de sublinhar, em particular, o estranhamento que Bartleby provoca no patrão, o fascinado e crescente desassossego que aquele lhe desperta (à mistura, é certo, com a compaixão), o “arrepio electrizante”

<sup>3</sup> A este respeito, lembro a afirmação de Barthes: “*A Literatura é como o fósforo:brilha mais no momento em que tenta morrer*” (1997:63).

<sup>4</sup> A dupla de escrivães flaubertianos, os copistas Bouvard e Pécuchet, seria não apenas aqui, mas também no que diz respeito à figuração da idiotia, uma referência relevante.

que lhe percorre o corpo quando descobre o escrivão já sem vida. O pouco que ficamos a saber resulta da leitura que o patrão faz sobre os factos que testemunhou, constituindo-se a história como uma *biografia* póstuma do amanuense recalcitrante, a vida paradoxal, de alguém que passou por vagabundo<sup>5</sup> na sua obstinada imobilidade. A biografia de Bartleby é a única história que o advogado (o homem público), ao sentir aproximar-se o ocaso da vida, quer escrever para memória futura; contar a história da “estranha criatura” (2010:65) é o sentido último, porventura único, da sua vida, a derradeira forma de resistir ao absurdo:

Conheci [muitos escrivães], quer profissional quer particularmente, e, se me apetecesse, podia contar variadas histórias (...). Mas eu ponho de lado as biografias de todos os outros, em troca de algumas passagens da vida de Bartleby, que era escrivão, o mais estranho que conheci ou de que ouvi falar. Enquanto de outros copistas do foro, eu poderia escrever a vida completa, acerca de Bartleby tal não é possível. Creio não haver material existente de modo a fazer-se a biografia integral e capaz deste homem (...). O que os meus próprios olhos, atónitos, viram de Bartleby, *isso* é tudo o que sei dele (p. 9).

É assim recorrendo à forma narrativa da biografia (forma que se repete, explicita ou subliminarmente, nos textos de Fialho ou de Bernardo Soares), ao olhar mediatizado de um anónimo biógrafo-narrador sobre *o outro*, que o leitor será confrontado com a opaca<sup>6</sup> alteridade do idiota, com um indefinido e indizível *isso* que, todavia, é a raiz profunda da escrita. Desta forma, mais do que personagem, o idiota torna-se *figura*<sup>7</sup>, uma figura cuja impenetrável estranheza irá

<sup>5</sup> Falando consigo mesmo, o narrador interroga-se: “Um vagabundo, ele? O quê? Um vagabundo, um vadio, quem recusa mexer-se? É por ele não querer ser um vagabundo, é por isso que queres que ele passe por ser um. Isso é demasiado absurdo” (2010:67).

<sup>6</sup> Citando Clément Rosset, no seu *Traité de l'Idiotie* (1977), Jean-Pierre Couture e Dalie Giroux definem como idiota “celui qui “se suffit à soi-même, qui n'a ni reflet ni double”, in: “Onze Thèses Pour Une Épistémologie Idiote” (Cnockaert, 2012: 241).

<sup>7</sup> Entende-se aqui por *figura*, em contexto semiótico, “tout objet de pensée doté de signification et de valeur. (...) La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle est le résultat d'un processus d'appropriation. (...) La figure est le personnage en tant qu'il est investi par un lecteur ou un interprète, par son regard, par son désir, par sa volonté d'y reconnaître quelque chose. C'est le personnage devenu signifiant, devenu

transtornar o narrador-biógrafo, converter-se numa obsessão, num desafio à sua capacidade de entendimento, provocando o seu desconcerto interior, a alienação do mundo familiar (“Não me afasto muito da verdade quando afirmo que, por causa dele, eu vivia inquieto”, p. 53). Perante a força deste começo narrativo e a urgência desta voz, impossível se torna não lembrar aqui um texto de Calvino, um texto esquecido e datado de 58, preparatório das *Norton Lectures* que deveria integrar a sexta *Lição Americana*, precisamente aquela que ficaria por concluir (ou melhor, que o escritor talvez esteja concluindo nesse lugar infinito e nesse tempo sem tempo da eternidade). O texto fala sobre o “Começar e Acabar” de uma narrativa, sobre a dificuldade de encontrar um fio de história no labirinto de fios que constitui o novo dos nossos dias, sobre a importância da memória de um narrador capaz de resgatar da noite do esquecimento, do caos indiferenciado, a história que urge ser contada. Para o narrador-biógrafo, *Bartleby* é esse fio de história com o qual se propõe tecer a escrita, desde logo pelo indecifrável enigma, pela *puzzling question* que o encontro com o estranho escrivão in-screveu na sua vida, (“ponho de lado as biografias de todos os outros em troca de algumas passagens da vida de *Bartleby*”). Se o narrador parece fazer apelo neste *incipit* narrativo a uma dimensão testemunhal, à experiência vivida do seu “olhar atônito”, ou aos *exempla* medievais, a história contada, cheia de incertezas e interrogações, vem contudo minar qualquer propósito moralizador. Na sua imensa solidão e desamparo (“ele parece estar só, absolutamente sozinho no Universo. Um destroço de um naufrágio no meio do Atlântico”, p. 53), na sua estranha forma de resistência, na capacidade sobrehumana de sofrimento e de resignação ou na não menos sobrehumana impassibilidade perante a morte, a idiotia do biografado aparece ao olhar do narrador-biógrafo com o fulgor de uma exemplaridade tocada de santidade: a biografia (ou o fragmento de biografia) constitui-se, deste modo, como uma *hagiografia*<sup>[8]</sup> subversiva. Desde logo porque nela se presente o estremecer

objet de pensée au sens plein, pensée que émeut, qui obsède, qui est génératrice de sens et de signes”, (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 2012:9).

<sup>8</sup> A leitura da “santidade” em *Bartleby* parece ser legitimada, entre outras razões, pelo próprio espaço: a solidão e o isolamento da banca de trabalho do escrivão sugerem ao narrador-hagiógrafo a imagem de um “eremitério”: “Retirou-se silenciosamente para o interior do seu eremitério” (2010: 48; 60).

de uma dúvida, de uma verdade indizível perante a qual se suspende a escrita: o pressentimento de um segredo, de uma lucidez acutilante oculta no silêncio de *Bartleby*. Mas também o desassossego de saber se este “destróço” perdido no oceano da vida não será afinal cada um de nós, se a singularidade do santo-copista de Wall Street não esconde a idiotia da nossa humana condição: “Ah *Bartleby*! Ah, a humanidade” (p. 83) é, de resto, a frase-lamento com a qual se termina esta história.

Não posso deixar de acrescentar uma nota relativa à presença do grotesco como estratégia retórica e narrativa que permite dar a *ver*, e ao mesmo tempo questionar ou exorcizar, os medos mais indizíveis ou inexpressos da natureza humana universal e intemporal. Esse medo que adquire expressão na alienação<sup>[9]</sup> que *Bartleby* provoca nos outros (no patrão, em particular), na sua opacidade inquietante, na força obscura que o determina, na indefinição que nele se joga entre o humano, o animal e a máquina, na ameaça de agressão ou de morte<sup>[10]</sup> que paira sob ele, na sua humilhação ou aniquilação física. Uma estratégia interpretativa particularmente adequada à decifração desse enigma impenetrável que a idiotia corporiza, à “paralisia da linguagem (Harpham, 1982:6) e à “crise de paradigma”<sup>[11]</sup> que esta, enquanto manifestação particular do grotesco, convoca.

---

<sup>9</sup> A alienação ou estranhamento do mundo familiar define, de acordo com W. Kayser, o grotesco, quer enquanto estrutura, quer enquanto efeito produzido no observador/leitor: “The grotesque is the estranged world. But some additional explanation is required. For viewed from the outside, the world of the fairy tale could also be regarded as strange and alien. Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world that has to be transformed” (Kayser, 1981:184).

<sup>10</sup> De acordo com Bernard Mc Elroy, “the grotesque is linked definitively to aggression in human nature, both the impulse to commit aggression and even more the fear of being the victim of aggression” (1989:4). Em qualquer dos casos, o grotesco está intimamente associado ao medo de humilhação ou aniquilação física, isto é, à presença da morte.

<sup>11</sup> De acordo com Harpham, “confused things lead the mind to new inventions. (...) This is the position of T.S. Khun, who has opened up an extreme fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a “paradigm crisis”, when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and make it impossible to continue adhering to it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large”, (1982:17).

A síndrome de Bartleby de que fala Enrique Vila-Matas, essa “pulção negativa ou a atracção pelo nada que faz com que certos criadores, embora tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; (...) ou, depois de avançarem com uma obra, fiquem um dia, literalmente, paralisados” (2013:10), parece manifestar-se, como veremos, no texto de Fialho de Almeida. O texto em questão vem ilustrar, na última década de oitocentos, uma evolução ou alteração de sentido na percepção da idiotia, agora identificada à boémia e à loucura. Manuel é apresentado ao leitor como um boémio vagabundo da baixa lisboeta, arrastando pelas ruas e pelos teatros uma atonia dissolvente, uma indolência passiva, “uma falta de reacção que o fazia aceitar sem revolta as situações mais deprimentes” (p.50), confinando-o cada vez mais à margem do espaço público ou, como nos diz o texto, “afastando-o cada vez mais da estrada comum”. Apesar de uma sensibilidade superior e rara inteligência, Manuel ver-se-á progressivamente excluído do jogo social que vê na sua inadaptação uma ameaça à ordem burguesa. Manuel é o idiota “infractor da grande lei da conservação da sociedade” (p. 49), alguém que afronta a engrenagem das racionalidades instituídas quer pela recusa do trabalho (na sua óptica divergente ou dissonante, um exercício “deprimente” ou “inferior”), quer pela intransitividade de uma linguagem idiossincrática. Oscilando entre uma altivez activa e uma indiferença passiva ou ingénua, a resistência de Manuel torna-se, à semelhança de Bartleby, perigosamente subversiva. Manuel é humilhado, ostracizado, transformado em figura de anedotário público, em criatura híbrida entre o louco e o monstro; o perigo de corrosão social, que a sua heterodoxia representa, é combatido e neutralizado pelo riso, pelo medo e pela exclusão. É essa marginalização social que de algum modo irá, se não provocar, certamente agravar o torpor que o caracteriza, essa espécie de idiotia latente, fazendo-a irromper à superfície sob a forma clínica da loucura.

*A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* é deste modo a narrativa da história clínica de Manuel, da doença que o atinge e acabará por vitimar. Uma vez mais, estamos perante a biografia póstuma escrita por um dos seus companheiros de boémia que o assistirá até ao fim. Patologia, idiotia e loucura tornam-se, aparentemente, termos sinónimos no texto de Fialho. Mas o autor de *Os Gatos* vai mais longe, desconstruindo, neste

como noutros momentos da sua obra, a ideologia positivista enquanto pilar fundacional do edifício burguês, questionando os princípios da racionalidade científica e, de um modo mais vasto, os limites da racionalidade humana. Deste modo, assistimos em a “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” a uma subtil mudança de sentido ocorrida no final de oitocentos (de alguma forma pressentida no texto de Melville) que se traduz na leitura positiva da loucura (e, neste sentido, da idiotia), não como estigma negativo, mas como marca de uma singularidade superior, sinal de uma genialidade obscura que se manifesta sob a forma de visionarismo artístico. Não posso deixar de sublinhar aqui as estratégias retórico-narrativas de que o texto se serve para operar esta leitura da idiotia, em particular a importância do grotesco. Em primeiro lugar, diria que a “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” põe em cena (a dimensão performativa do texto é, certamente, uma das estratégias a destacar, embora não seja este o momento para o fazer) não a personagem mas antes a *figura* do idiota-louco, na medida em que esta surge mediatizada, investida de significação pelo olhar do anónimo companheiro e improvisado biógrafo. É assim através desse olhar<sup>[12]</sup> que o leitor /espectador acompanha o processo de evolução da doença de Manuel desde os primeiros sinais até à morte, um processo em que, mantendo-se embora a opacidade desta figura, a leitura do amigo acabará por desocultar sentidos possíveis. Acompanhar o espectáculo da doença de Manuel configura assim uma experiência-limite para o leitor, um processo que o deixará em pleno desassossego mental ou, nas palavras de Jean-Marie Privat, em plena “in-quietude ontológica”<sup>[13]</sup>.

Procurando seguir a linha do grotesco como estratégia de “narrativização” da idiotia, não posso deixar de chamar a atenção para a doença de Manuel que é dada a ver ao leitor (uso aqui a palavra “narrativização” ou “narrativa” entre aspas, de forma paradoxal, na medida em que o carácter eminentemente visual, plástico, do grotesco- como sublinharam alguns dos seu principais teorizadores, Ruskin, Kayser, Bakhtine ou Bernard Mc Elroy –, e em particular do grotesco fialhiano, se constituem como uma estratégia de derrogação da lógica racional, discursiva, contrapondo-lhe outros modos de conhecimento, desde logo

FIGURAS DO ENIGMA:  
 ESCRITORES E  
 ESCRIVÃES IDIOTAS  
 (HERMAN MELVILLE,  
 FIALHO DE ALMEIDA E  
 BERNARDO SOARES)

Isabel Mateus

<sup>12</sup> Sobre esse olhar mediatizado, veja-se (Mateus, 2008: 335; 339-354).

<sup>13</sup> “Mourir (ne pas) Idiot?”. In: (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 2012:255).

um conhecimento intuitivo ou sensorial – ia dizer, “sensacionista” –, do real). A idiotia de Manuel, que encontra na loucura a sua expressão máxima, dará assim lugar a um processo de degradação física e psíquica que se traduz nas primeiras crises de histeria e delírio alucinatório em que ganha ainda maior opacidade o seu idiolecto divergente, depois na lenta metamorfose animal que o leva a perder a linguagem e a resvalar, nas palavras do biógrafo, “para uma hediondez animal que me obrigava a chamar-lhe estúpido, e a maltratá-lo como se ele não fora já meu amigo”(p.58) e finalmente na sua metamorfose teratológica (“o monstro que aí está, nesse *fauteuil*, não é mais Manuel, senão a larva acéfala, o embrião vital originário numa cadeia de seres inquietadores” (p. 59) ou coisificação grotesca. No final desse processo de regresso ao nada de que todos provimos e parece ser a casa do ser do idiota, no final deste processo de regresso a uma primitividade original, o que resta de Manuel é uma máscara sem rosto, uma simples “carcaça” vazia. É, por isso, particularmente perturbadora a morte de Manuel, ocorrida em vésperas de Carnaval, numa sexta-feira treze: o seu “enterro de palhaço” - fundindo-se e confundindo-se com o curso carnavalesco e a festa popular nas ruas de Lisboa, “entre os apupos das máscaras e os tremoços e os gritos de estupidez popular” (p. 82) é aqui mais uma das manifestações da carnavalização grotesca da realidade, um “Carnaval amargo”, na expressão de André Bernstein (1992), declinado em modo trágico, a que o texto de Fialho procede. Sob o efeito da carnavalização, a singularidade de Manuel, a aura de “santidade” genial de que o investe o olhar do narrador, é poderosamente subvertida: perante a indiferenciação ou enigma da máscara entre as máscaras, é o próprio narrador que enlouquece.

Na leitura do narrador-biógrafo, a idiotia de Manuel vem desocultar zonas liminares do conhecimento, tornar evidente a ambivalência vida/morte ou rosto/máscara, as conexões humano-animal, a indecibilidade de sentido e a co-existência de mundos mágicos ou ocultos, deixar entrever e interrogar o absurdo desse espectáculo simultaneamente trágico e grotesco que é o mundo e o nosso humano estar-no-mundo. A idiotia, como manifestação do grotesco, representa esse momento de curto-circuito do real, de corrosão dos nossos modos de conhecimento, um momento de “estranhamento” de que resulta a alienação do mundo familiar, a fissura do real, o momento em que, nas palavras

de Jean-Pierre Couture e Danie Giroux, “se pose la question dont la simplicité a um effet ruineux” (Cnockaert, 2012:241). Como referi atrás, o grotesco é um intervalo, uma “crise de paradigma” indissociável do acto interpretativo. Uma linha de reflexão confluyente que aqui me limito a lançar é a da fragmentação mental, da alteridade que o texto de a “Tragédia” encena, abrindo caminho ao fingimento heteronímico pessoano (Mateus, 2008: 324-354). Creio, de resto, a vários níveis, que o texto de Fialho é um dos textos subliminares à escrita do *Livro do Desassossego* (Mateus, 2006). Se já em si a idiotia representa uma forma de confronto radical com a alteridade, a doença de Manuel acrescenta a esta última a opacidade do fraccionamento interior, a duplicidade mental entre o “eu” e o “outro”, o lúcido e o louco, o que resiste e o que vê e imagina, o eu social e o inconsciente, tensão dramática que há-de levar o primeiro a resistir, a deixar-se morrer como forma de matar, de silenciar o “outro” que lhe paralisa a vontade e nele persiste em afirmar-se como escritor. Como outros escritores da literatura do Não, no sentido que lhe atribui Vila-Matas, Manuel “prefere não o fazer”, resistindo à escrita enquanto território da linguagem, de produção de sentidos. A escrita visionária, nocturna, pulsional, desse homem de génio obscuro será apenas fragmentariamente entrevista pelo leitor, através da leitura que dela faz o anónimo companheiro-narrador, o que nos remete para o complexo jogo de máscaras que “A Tragédia” põe em cena, jogo em que o narrador-anónimo e Manuel (na sua duplicidade interior) trocam de papel entre si, provocando a desorientação no leitor. De resto, convém acrescentar que é este companheiro-biógrafo quem, por morte de Manuel, se torna o legatário do espólio do amigo, o guardador da mala de papéis avulsos, simples fragmentos, deixados por Manuel que apenas são dados a conhecer em segunda mão, através da mediação e leitura do companheiro. E é este complexo jogo de máscaras que de alguma forma preserva o enigma, a opacidade desafiadora da idiotia de Manuel.

Seria interessante notar uma certa afinidade subliminar (ou talvez não) do *Livro do Desassossego* com o texto de Fialho. Desde logo naquela que os prefácios que Pessoa escreveu para o *Livro* deixam entrever, na relação de cumplicidade e amizade de Pessoa com Bernardo Soares que não-de fazer do primeiro o legatário dos papéis do segundo. Mas também na prosa visionária, desrealizante ou transfiguradora, de Bernardo

Soares que, ao contrário de Manuel, há-de procurar afirmar-se pela escrita mesmo se dessa forma renuncia à vida. Sublinho igualmente o facto de Bernardo Soares ser também ele um ser liminar, alguém que habita um espaço de fronteira entre dois mundos sem conseguir transpor ou sequer pretender transpor esse incerto limiar. E a fronteira é, neste caso, a Rua dos Douradores, a linha que separa o ajudante de guarda-livros e escrivão de uma firma comercial, do escritor anónimo que habita o 4º andar de um prédio dessa mesma rua. Há em Bernardo Soares uma idêntica inadaptação em relação ao mundo, uma indiferença ou resistência silenciosa, uma hipersensibilidade nervosa que o aproxima dos idiotas de que aqui falámos, que nele se corporiza numa impassível atitude de contemplação estética. Na linha de continuidade do que aqui dissemos e da rede de relações que estabelecemos, importa notar que o *Livro do Desassossego*, mesmo na sua forma fragmentária, se constitui não como uma biografia mas como uma autobiografia, e ainda mais curiosamente como uma “autobiografia sem factos”, uma “*história sem vida*”, simples confissões, advertindo o autor que, “se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer”. História de alguém que existe apenas enquanto escrita: “sou uma figura de livro, uma vida lida”, pode ler-se num dos fragmentos (Soares, 2007:54;195), a autobiografia permitirá re-ler o conceito de idiotia e de alteridade à luz do fingimento artístico, nomeadamente do fingimento pessoano. Da mesma forma que a opacidade característica da figura do idiota se mantém ou se adensa em Bernardo Soares, ainda que de forma paradoxal, na infinita segregação de fragmentos de escrita, papéis avulsos que não chegam para reflectir um rosto ou inventar um duplo e muito menos se convertem num livro: o *Livro do Desassossego*, como nota Richard Zenith no prefácio à sua edição, “não é um livro mas a sua subversão ou negação” (Soares, 2007:13). Bernardo Soares, empregado de escritório e poeta anónimo da baixa lisboeta, é um idiota, não diria “santo” (no sentido que anteriormente referi), mas “sábio” (Cnockaert, 2012: 241), uma singularidade consciente de si, um idiota diferente dos outros que aqui analisámos. Talvez mais rigorosamente um “semi-idiota” por analogia com o “semi-heterónimo”, esse semi-heterónimo de quem Pessoa há-de dizer, ser ele “menos o raciocínio e a afectividade”. Mas é também sob a máscara deste idiota, poeta vagabundo da cidade de Lisboa que, como notou Eduardo Lourenço, Pessoa há-de revelar

o enigma, a verdade indizível, da sua ficção, e, por essa via, negar a “mitologia heteronímica” que sustenta a sua escrita<sup>[14]</sup>.

Uma nota final para a idiotia “sábia” de Bernardo Soares e para a importância que nele o corpo adquire (esse mesmo corpo que é aniquilado ou crucificado nos dois outros casos que aqui apontámos: Cristo como D. Quixote, são dois dos modelos quase sempre subjacentes à figuração da idiotia). Porque face à descrença e ao colapso da racionalidade científica, o corpo e as sensações se tornam a forma privilegiada e provisória de conhecimento do mundo, de abertura para o mundo. Nele incluindo o corpo da escrita, esse limiar dos sonhos e de onde se avista o universo.

## Referências

- ALMEIDA, Fialho de, *Os Gatos*, vol.2, Lisboa, Clássica Editora, 1992.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Ed. 70.
- BERNSTEIN, M. André, *Bitter Carnival*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- BLOOM, Harold, *Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002.
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 1990.
- CNOCKAERT, Véronique; GERVAIS, Bertrand et SCARPA, Marie (dir.), *Idiots. Figures et Personnages Liminaires dans la Littérature et les Arts*, Nancy, PUL, 2012.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard e Pécuchet* (trad. de Pedro Tamen), Lisboa, Cotovia, 1990.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), Columbia University Press/Indiana University Press, 1981.
- LOURENÇO, Eduardo, «O Livro do Desassossego, texto suicida?» in: *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- MATEUS, Isabel Cristina, “Kodakização” e *Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho, 2008.

<sup>14</sup> Para Eduardo Lourenço (mesmo que sob a forma de dúvida), o *Livro do Desassossego* é «um texto suicida» na medida em que nele se cumpre o «suicídio» da «mitologia heteronímica», em que, «sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, [Pessoa] retir[a] toda a ficção às suas ficções» (Lourenço, 1985: 355; 353), revelando-as na sua crua «nulidade» de máscaras.

- MATEUS, Isabel Cristina, “Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.<sup>a</sup>: notas soltas para um livro do desassossego”. In: *Diacrítica* (série Ciências da Literatura), vol.s 20-23, Cehum, Universidade do Minho, pp.75-95.
- McELROY, Bernard, *Fiction of The Modern Grotesque*, London, The Macmillan Press, 1989.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby* (trad. de Gil de Carvalho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- SOARES, Bernardo/F. Pessoa, *Livro do Desassossego* (ed. de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby & Companhia* (trad. J. Agostinho Baptista), Lisboa, Teodolito, 2013.

# IDIOTAS NA FICÇÃO QUEIROSIANA

Maria do Carmo Cardoso Mendes

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

1. NUM TEXTO DATADO DE FINAIS DE OITOCENTOS, *The Idiot: his Place in Creation and his Claim in Society* (1897), o médico inglês Frederic Bateman distingue “louco” de “idiota” do seguinte modo: “The madman is deprived of possessions which he formerly enjoyed, it is a rich man become poor; whereas the idiot has always been in misfortune and misery (*Apud* Ouellet, 2001: 170). Esta diferenciação, fazendo do idiota uma personagem que sempre viveu na desgraça e na miséria, é aquela que pode cabalmente aplicar-se a uma das mais cuidadas personagens do universo queirosiano: a Totó, filha do sineiro no romance *O Crime do Padre Amaro*. Trata-se de uma personagem que não tem merecido uma atenção suficiente em estudos sobre a obra queirosiana, mas que revela o interesse do narrador por uma categoria social marginalizada pela sua condição económica, física e mental.

Se considerarmos o significado latino de “idiotus”, que subsiste até ao século XIX – “homem sem instrução, ignorante” –, poderemos de imediato aplicar a aceção à figura desta personagem secundária do romance de Eça. No texto de 1880, esta personagem serve de contraponto, no que respeita a valores, aos protagonistas, Amaro e Amélia. Totó é uma figura que chama a atenção do leitor não apenas pela sua condição de parálitica, analfabeta, isolada do convívio social e de temperamento instável – oscilando entre a mais profunda melancolia e a

mais selvática agressividade –, mas também porque a sua omnipresença, nos encontros entre o padre e a jovem de Leiria, torna mais grotesco o envolvimento sexual dos amantes. Neste sentido, a Totó é “um contraste axiológico” (expressão usada por Scarpa, 2009: 30 a propósito da velha criada de *La Faute de l'Abbé Mouret* de Émile Zola) aos diversos excessos que caracterizam o romance (e não apenas a relação Amaro-Amélia): excesso de atração pelo feminino no padre Amaro; excesso de fixação nos alimentos em diversos padres do romance; excesso de submissão religiosa demonstrado pelas personagens femininas, em particular por Amélia. Neste sentido, a presença da Totó constrói uma inversão de categorias: sendo ela uma adolescente carente, filha de um sineiro e confinada a uma existência de pobreza económica e de privação de qualquer contacto social, acaba por desempenhar um papel moralmente mais elevado do que aquele que é exercido pelo protagonista, um sacerdote católico, socialmente respeitado e acarinhado.

A analogia entre a personagem da Totó e a velha criada Teuse do romance de Zola *La Faute de l'Abbé Mouret* é muito significativa: ambas são paralíticas e ambas são identificadas através de uma alcunha que as desmerece – a Totó enquanto doente mental; a Teuse enquanto “coxa” (*boiteuse* em francês); ambas são consideradas como seres improdutivos – a Totó porque sofre de uma patologia mental; a Teuse porque, enquanto virgem de sessenta anos, não pode senão servir os outros, pois “celle qui n'est devenue dans l'ordre patriarcal ni femme ni mère est considérée comme un être ‘improductif’” (Scarpa, 2009: 31); por fim, ambas partilham um espaço análogo e participam da simbologia a ele associada: a Totó vive num casebre contíguo à sé, a casa do seu pai e sineiro de Leiria; a Teuse é sineira, atividade que no século XIX era predominantemente masculina.

A marginalidade social da Totó revela o desconforto da sociedade portuguesa oitocentista com a diferença e a tentativa, cientificamente infundada, para explicar o seu comportamento desviante: a solidão desta adolescente, numa existência quase vegetativa que se confina a um quarto no casebre do pai, as suas manifestações intempestivas, os seus ruídos guturais e os seus gestos grotescos, alternando com longos períodos de mutismo e de completa prostração, mostram, todavia, uma complexidade peculiar e um interesse especial do narrador pela personagem.

A casa do sineiro surge como o lugar ideal para os encontros entre Amaro e Amélia e não deixa de ser significativo que a sugestão para que eles aí ocorram seja feita por Dionísia, uma alcoviteira inteirada do relacionamento entre o padre e a jovem. A descrição do quarto onde Amaro e Amélia consumam sexualmente o seu envolvimento revela a preocupação do narrador em harmonizar o ambiente – sujo e pobre – com o tipo de relação que Amaro e Amélia constroem: “O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um tecto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia uma candeia que pusera sobre a parede um penacho negro do fumo” (Queirós, 2001a: 337).

A primeira descrição da Totó identifica uma jovem com um problema físico e uma natureza inconstante e por vezes agressiva, sujeita a juízos de valor depreciativos das autoridades locais: as beatas, sempre informadas sobre a vida alheia:

O tio Esguelhas, viúvo, tinha uma filha de quinze anos, paralítica, desde pequena, das pernas. ‘O diabo embirrou com as pernas da família’, costumava dizer o tio Esguelhas. Era decerto esta desgraça que lhe dava uma tristeza taciturna. Contava-se que a rapariga (cujo nome era Antónia e que o pai chamava Totó) o torturava com perrices, frenesis, caprichos abomináveis. O doutor Gouveia declarara-a histérica: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava possuída do Demónio. Houvera mesmo o plano de a exorcismar: o senhor vigário-geral, porém (...), hesitara em conceder a permissão ritual, e tinham-lhe feito apenas, sem resultado, as aspersões simples de água benta. De resto não se sabia a natureza do endemoninhamento da paralítica: a sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção ouvira dizer que consistia em uivar como um lobo; a Gansosinho, em outra versão, assegurava que a desgraçada se dilacerava com as unhas... O tio Esguelhas, esse, quando lhe perguntavam pela rapariga, respondia secamente: - ‘Lá está’ (*Idem*, 322).

A existência da Totó é motivo de curiosidade e de especulações de vária ordem, muito embora nenhuma delas – nem sequer a do médico Gouveia – signifique um interesse genuíno (popular e científico) pela sua condição. A possessão demoníaca surge como explicação satisfatória para a sociedade provinciana de Leiria. Também Amaro partilha

desta convicção popular de que a Totó está possuída pelo demónio e só a presença de Amélia poderá trazê-la à normalidade:

– Ali está aquela rapariga, todo o santo dia, pregada na cama! Não sabe ler, não tem devoções habituais, não tem o costume da meditação; é por consequência, para empregar a expressão de S. Clemente – *uma alma sem defesa*. O que sucede? Que o Demónio, que ronda constantemente e não perde dentada, estabelece-se ali como em sua casa! Por isso, como me dizia hoje o pobre tio Esguelhas, são frenesis, desesperos, furores sem razão... Enfim, o pobre homem tem a vida estragada. (...) Se a rapariga não sabe ler! Se não sabe uma oração, se não tem quem a instrua, quem lhe leve a palavra de Deus, quem a fortifique, quem lhe ensine o segredo de frustrar o inimigo!... (*Idem*, 331).

Esta aparente preocupação de Amaro com a alfabetização da filha do sineiro não passa de uma falácia, inserida na estratégia de convencer as beatas do papel caridoso que Amélia desempenhará deslocando-se a casa do tio Esguelhas para a ensinar a ler. Ora o que Amélia acabará por fazer é apenas tentar distrair a Totó sobre o que se passa no outro quarto, recomendando-lhe que veja as belas imagens das *Vidas de Santos*. A missão instrutiva de Amélia é breve e superficial:

Sentava-se um instante aos pés do catre, perguntando-lhe se estudara o A B C, obrigando-a a dizer aqui e além o nome duma letra. (...) Enfim Amaro, impaciente, fazia um sinal a Amélia; ela punha logo diante da Totó o livro com estampas da *Vida dos Santos*: “ – Vá, ficas agora a ver as figuras... Olha, este é S. Mateus, esta Santa Virgínia... Adeus, eu vou lá acima com o senhor pároco rezarmos para que Deus te dê saúde e te deixe ir passar... Não estragues o livro, que é pecado” (*Idem*, 336-7).

Tal como acontece noutros romances naturalistas, a pobreza é associada à doença física. No caso da Totó, esta fusão é complementada pela análise do seu temperamento, correspondendo a um interesse generalizado entre os escritores naturalistas de análise dos temperamentos de matriz feminina. A histeria, diagnosticada pelo Dr. Gouveia na Totó, é um motivo relevante no imaginário cultural e literário do século XIX, como defende Maria Helena Santana (2007: 316). Tal como a nevrose e

a degenerescência, ela relaciona-se com “fenômenos tão diversos como a natureza da mente e da sexualidade feminina, o gênio artístico, ou serve (...) ainda de expressão ao *taedium vitae* gerado pela civilização urbana. (...) a literatura e a ciência do século XIX transformaram a histeria em figura central do discurso sobre o ‘outro’ sexo (*Idem*, 316-7).

No pensamento do século XIX, fortemente influenciado por estudos de fisiologia e por ideias veiculadas por Comte, Michelet, Littré, Taine e Schopenhauer, impera “o paradigma científico da mulher como uma ‘doente’ por natureza, essencialmente caracterizada por um certo ‘histerismo’, que se pode apresentar em diversos graus, mas quase sempre associado a conotações de ordem sexual, sugeridas pela origem etimológica do vocábulo, derivado do grego *hysteria* (útero)” (Jesus, 1997: 46).

De histeria sofrem personagens como a santa da Arregaça e a Totó em *O Crime do Padre Amaro*, ou Alda em *O Livro de Alda*, de Abel Botelho. “Embora também se possa associar a ações ou traços relacionados com personagens masculinas, o adjetivo ‘histérico’ é geralmente associado às personagens femininas” (*Idem*, 51). Traduz-se com frequência em “movimentos ou barulhos fortes” e é sempre associado à sexualidade. As personagens femininas das narrativas realistas e naturalistas apresentam múltiplas disfunções do sistema nervoso: “pronunciada instabilidade psicológica, melancolia, nevralgias, nevrose, hipocondria, epilepsia, ninfomania, necrofilia, loucura, etc. Os nervos são, assim, o principal signo da mulher e do sexo” (*Idem*, 55). Sendo certo que tais distúrbios são mais facilmente observáveis em protagonistas femininas, é também inquestionável que o caso da Totó representa um exemplo significativo de uma personagem secundária que sofre de várias dessas disfunções do sistema nervoso.

Considerando o significado do conceito de nevrose divulgado pelo médico inglês William Cullen em 1790 como “uma disfunção do sistema nervoso, caracterizada por atonia e espasmos” e ainda a aceção de histeria como “uma variante da nevrose, que ataca sobretudo as mulheres jovens e sensuais, sob a forma de paroxismos vários – crises de humor, delírios, convulsões, etc.” (*Idem*, 318-9), poder-se-á afirmar que a Totó apresenta traços que a associam a estas duas patologias.

Não deixa de ser curioso que a argumentação utilizada por Amaro para convencer o pai da Totó a aceitar visitas regulares se sustente no

propósito de, discretamente, instruir Amélia para a vida religiosa ou, no discurso textual, conquistar “uma noiva para Nosso Senhor”. A presença da Totó afigura-se como um obstáculo ao “arranjinho”, mas a passividade da rapariga acaba por devolver a Amaro a tranquilidade sobre a natureza secreta dos encontros em casa do sineiro: “Coitadita, para ali estava... Tinha manias: ora fazia bonecas e apaixonava-se por elas a ponto de ter febre; outros dias passava-os num silêncio medonho com os olhos cravados na parede. Mas às vezes estava alegre, palavra, chalaceava...” (Queirós, 2001a: 327).

O plano de Amaro é de imediato adaptado: Amélia deverá deslocar-se a casa do sineiro para alfabetizar a Totó. Durante os encontros num humilde quarto do tio Esguelhas, enfrentam-se duas caracterizações opostas da Totó: para Amaro, é uma rapariga “selvagem e embirrenta” (*Idem*, 337); na perspectiva narratorial, a Totó, sem pronunciar uma palavra, manifesta uma curiosidade que a breve trecho se transforma na certeza do que acontece no quarto onde Amaro e Amélia se encontram: “Examinava Amélia com olhos em que se acendia uma curiosidade viciosa: chegava o rosto para ela, com as narinas dilatadas que pareciam cheirá-la; Amélia recuava, inquieta, corando também; (...) e saía, amaldiçoando aquela criatura tão maliciosa na sua mudez” (*Idem*, 338).

Incapaz de pensar e de compreender (até certo ponto) a relação entre Amaro e Amélia, a Totó corresponde ao perfil da idiotia.

O silêncio da Totó torna-se o elemento mais perturbador para Amélia e Amaro: nele vê o padre “os sintomas de loucura furiosa” (*Idem*, 348). Nas raras vezes em que produz algum breve discurso, sempre marcado pela agressividade, a Totó é apresentada de modo zoomórfico – “uivava” – contribuindo para acelerar o sentimento de terror de Amélia e o desejo de Amaro de a estrangular. Os berros da filha do sineiro acabam por dominar os sonhos de Amélia enquanto manifestação de um sentimento de arrependimento cada vez mais intenso:

(...) começava a tremer à ideia daquela voz que lhe atroava sempre nos ouvidos e que sentia em sonhos. E este terror ia-a despertando lentamente do adormecimento de todo o ser, em que caíra nos braços de Amaro. Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível? (...) Ela bem via, quando a Totó uivava, uma palidez cobrir o rosto do pároco, como correr-lhe no corpo um calefrio do Inferno entrevisto (*Idem*, 349).

Os uivos da Totó concorrem para a consolidação de um retrato animalesco. Ela é, de facto, o “símbolo da deformação ontológica e do grotesco fundamental da mulher histérica e das paixões humanas” (Jesus, 1997: 57).

Em certa medida, esta personagem identifica-se com algumas que se encontram em textos de Fialho de Almeida, particularmente em contos de *A Cidade do Vício*: como a Totó, Domingas, em “Idílio Triste”, é uma jovem mulher que vive em quase completo isolamento com o pai. Ambas representam “formas de existência marginais à sociabilidade e por isso potencialmente regressivas” (Santana, 2007: 254).

A personagem da Totó é ainda dominada por impulsos sexuais intensos pelo padre Amaro: quando denuncia ao cônego Dias os encontros de Amaro com Amélia, no quarto superior da casa do sineiro, a filha do tio Esguelhas caracteriza o padre como homem bonito. À tuberculose que conduz à sua morte precoce, na adolescência, vem juntar-se a uma deficiência física que a condena a uma vida muito limitada e solitária, e à irrealização dos seus impulsos eróticos.

2. Apesar de apresentar traços que a definem como idiota, a Totó jamais recebe esta designação no romance de Eça. Tal termo é reservado a outras personagens: uma irmã da S. Joaneira e o eterno apaixonado de Amélia, João Eduardo. No primeiro caso, trata-se de uma mulher idosa, “meia idiota, entrevada havia dez anos” e que, depois de um catarro, “definhava, definhava...” Estas palavras da mãe de Amélia são antecedidas pelo desabafo junto do padre Amaro que aquela irmã é “uma desgraça que lhe entrara em casa”. Ela representa um estorvo na sua vida e todas as referências que lhe são feitas substituem o nome próprio pelo qualificativo “a idiota”.

A designação de João Eduardo como idiota é sempre identificada em discursos de Amaro e tem como propósito desmerecê-lo intelectualmente. Ocorre em situações em que o padre sente que João Eduardo é um estorvo à sua felicidade com Amélia: por isso, refere-se a ele como “o idiota do escrevente” ou “o outro, o idiota”. A iteração do insulto revela a dificuldade de Amaro para pronunciar o nome de João Eduardo e ainda o impulso para o depreciar profissionalmente como jornalista.

Como se sabe, Eça de Queirós exprimiu posições muito críticas sobre o jornalismo da sua época e o discurso exaltado de João da Ega traduz um desses posicionamentos sobre certo tipo de atividade jornalística então praticada. *N'Os Maias*, a sequência das imprecações no discurso de Ega – “Que burros! Que idiotas!” – confirma esta aceção da idiota como falta de inteligência ou estupidez: “- Estas bestas! Estas bestas destes jornalistas! Leste? Lágrimas em todos os olhos da numerosa e estimável colónia hebraica! Faz cair a coisa em ridículo... E depois a fluência de estilo. Que burros! Que idiotas” (Queirós, s/d: 96).

De facto, são frequentes nas narrativas queirosianas os momentos em que “idiota” é usado sem outro intuito senão o de desvalorizar intelectualmente uma personagem. Idiota designa assim aquelas personagens intelectualmente inaptas, ora na avaliação feita por outras personagens, ora em juízos de valor do narrador. E será talvez por isso que as personagens femininas são consideradas idiotas em momentos decisivos das suas vidas. Eça usará o termo “idiotas” para veicular o pensamento oitocentista sobre a fragilidade mental da mulher. Assim, na celebração do noivado com Jorge, o estado de Luísa, protagonista do romance de 1878 *O Primo Basílio* é descrito do seguinte modo:

Que sensação quando ele lhe disse: ‘Vamos casar, heim!’ Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate, Jorge tinha-lhe tomado a mão; ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que sim; ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã! (*Idem*, s/d: 10)

*N'O Crime do Padre Amaro*, a atitude contemplativa e inebriada das beatas numa missa celebrada por Amaro revelava “um aspecto idiota, a boca babosa, apertavam mais as mãos contra o peito, de onde pendiam grandes rosários negros”. A idiotia das beatas significa neste contexto estupidez e permite considerar um outro âmbito, aquele em que o qualificativo “idiota” não contempla a variedade de significados antes considerada a propósito da Totó, mas apenas uma desvalorização: intelectual, em primeiro lugar, moral, em segundo. Isso explica

que diversos textos de Eça designem como idiotas figuras de políticos. É assim em *Os Maias*, quando Carlos relata uma soirée em casa do conde de Gouvarinho: “Havia dez pessoas, espalhadas pelas duas salas, num zum-zum dormente, à meia luz dos candeeiros. O conde maçara-o indiscretamente com a política, admirações idiotas por um grande orador, um deputado de Mesão Frio, e explicações sem fim sobre a reforma da instrução” (*Idem*, s/d: 89). E é assim também em *A Ilustre Casa de Ramires* no comentário sobre a ambição de um homem de méritos intelectuais menores em tornar-se político: “ – Esse Sanches Lucena é um idiota! Ora que arranjo fará a esse homem, aos sessenta anos, ser deputado, passar meses em Lisboa no Francfort, abandonar as propriedades, deixar aquela linda quinta... E para quê? Para rosnar de vez em quando ‘apoiado!’” (*Idem*, s/d: 27).

Quem conhece a grotesca figura de Dâmaso Salcede, em *Os Maias*, não se surpreenderá com o uso do termo “idiota” usado por Eça para qualificar o seu sistema de aproximação às mulheres: o atração.

Noutros contextos de ficções queirosianas, a utilização do adjetivo “idiota” não tem, creio, quaisquer implicações ou consequências significativas. Em *O Mandarim*, ele surge no longo e bem construído discurso argumentativo do diabo que convence Teodoro a tocar uma campanha: “O assassino é um filantropo! Deixe-me resumir, Teodoro: a morte desse velho Mandarim idiota traz-lhe à algibeira alguns milhares de contos. Pode desde esse momento dar pontapés nos poderes públicos: medite na intensidade deste gozo! – É desde logo citado nos jornais: reveja-se nesse máximo da glória humana! E agora note: é só agarrar a campanha, e fazer ti-li-tim” (*Idem*, s/d: 10).

Uma última nota sobre a idiotia leva-me a considerar o romance queirosiano publicado postumamente em 1925, *A Capital!* O qualificativo idiota designa o romântico Artur Corvelo e o seu fascínio por Lord Byron. Representa, portanto, uma crítica do narrador ao universo cultural romântico da personagem, que um amigo de Artur, Damião, procura contrariar, dizendo-lhe: “Seja um homem, que diabo! Atire para os estrumes de Oliveira esse romantismo-fêmea, mórbido e estéril!” (Queirós, 2001b: 82). Já antes, Cesário manifestara a convicção de que Artur “está aos dezanove anos como Byron aos trinta. Com esta precocidade de sentimentos há-de vir a ser um grande idiota!” (*idem*, 29).

Mas neste romance o adjetivo “idiota” veicula ainda uma depreciação do narrador, pela voz de Artur, sobre a sociedade portuguesa oitocentista, que a personagem abomina: “seria um revolucionário, conspiraria contra aquele mundo burguês, bancário, fictício, idiota!”. Sublinhe-se que, para Artur, este mundo é metonimicamente representado pelas *soirées* “idiota[s]” de D. Joana Coutinho.

3. Representando a mulher no seu “estado puro, selvagem” (Jesus, 1997: 103), a Totó ilustra de modo exemplar o pensamento oitocentista sobre os distúrbios que afetam o sexo feminino. Se no discurso científico, representado pelo Dr. Gouveia, ela sofre de uma doença nervosa, já para padres e beatas está “possuída pelo demónio”. Abandonada na sua solidão e totalmente excluída do espaço público – vive enclausurada no leito de um exíguo quarto –, a Totó é um ser ausente que vive em estado letárgico.

O atraso de desenvolvimento mental, as limitadas capacidades de curiosidade, a atração animalesca pelo padre Amaro, são complementados pela tísica, doença que a vítima e que surge intimamente associada à possessão demoníaca, como pode concluir-se da seguinte observação de um chantre (antigo amante da S. Joaneira) divulgada pela mãe de Amélia: “o senhor chantre (...) costumava dizer que, neste mundo, as duas coisas que se pegavam mais às mulheres, eram tísicas e demónio no corpo” (*Idem*, 2001a: 232).

O facto de a personagem da Totó – a exemplo do que acontece com outras, por exemplo, o Dr. Gouveia e o abade Ferrão – surgir apenas na terceira edição do romance revela também o destaque que o narrador quis conferir a uma figura socialmente excluída e emocionalmente perturbada.

Idiotas queirosianos são ainda personagens femininas e masculinas que, pelo seu comportamento intelectualmente pouco esclarecido ou pelo desmerecimento que lhes votam outras personagens contribuem para intensificar a visão crítica de Eça de Queirós sobre vários estratos sociais que retratou literariamente.

## Referências

- JESUS, Maria Saraiva de (1997), *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*, Universidade de Aveiro, Tese de Doutoramento.
- OUELLET, Julie (2001), “La rhétorique de l’idiot”, in *Études Littéraires*, 33, 2, pp. 169-185.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (2001a), *O Crime do Padre Amaro*, Porto, Campo das Letras.
- \_\_\_\_ (2001B), *A Capital!*, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”.
- \_\_\_\_ (s/d), *O Primo Basílio*, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”.
- \_\_\_\_ (s/d), *O Mandarin*, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”.
- \_\_\_\_ (s/d), *Os Maias*, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”.
- \_\_\_\_ (s/d), *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Edições “Livros do Brasil”.
- SANTANA, Maria Helena (2007), *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SCARPA, Marie (2009), “Le personnage liminaire”, in *Romantisme*, 145, 3, pp. 25-35.



# QUANDO IDIOTAS NOS DRIBLAM: EFEITOS DISCURSIVOS DE UM PERSONAGEM À DERIVA

Clarisse Fukelman

clarisse.fukelman@gmail.com

UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

— De sua formosura / deixai-me que diga: / é tão belo como um sim /  
numa sala negativa.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

## Por que escrever um idiota?

81

DENTRE OS SERES DESAJUSTADOS E ESTRANHOS QUE VIERAM AO MUNDO PELAS MÃOS DE CLARICE LISPECTOR – A EXÓTICA “MENOR MULHER DO MUNDO”, a esquizofrênica Laura, a doida Aninha, a velha Cândida, a obesa Almira - escolho falar da jovem semianalfabeta Macabéa, que migra para o Rio de Janeiro depois que lhe morre a tia, única parente. A estrela desta apresentação, péssima datilógrafa, arruma um subemprego e ocupa uma cama num quarto de pensão que divide com outras moças. É lícito analisar Macabéa, mulher trapo (*lumpemproletariad*), pelo prisma da denúncia social; como outros migrantes, abandona a paisagem cultural de origem<sup>[1]</sup> e na grande cidade, cujos códigos não domina, torna-se uma estrangeira (no cotidiano das experiências simbolizadas, aquele “que vem hoje e amanhã pode permanecer” Simmel). Entre corpos bem nutridos e anúncios que propõem sonhos inviáveis, seu parco projeto de vida figura patético e a fome (de afeto e de comida) torna-se mais evidente. Neste sentido é grande a tentação de fixá-la na categoria dos espoliados e aí ficar. Mas se a perspectiva sociológica *explica* a

QUANDO IDIOTAS  
NOS DRIBLAM: EFEITOS  
DISCURSIVOS DE UM  
PERSONAGEM À DERIVA

Clarisse Fukelman

<sup>1</sup> Este é um dos muitos traços autobiográficos na obra clariceana: a migração da família ucraniana da escritora para o nordeste brasileiro.

personagem, para *entendê-la* é prudente não se restringir à condição de imigrante pobre, como um rótulo; ela mesma não se vê assim. Vale a pena abordá-la de uma perspectiva mais ampla, que considere a intrigante humanidade que a constitui.

Proponho, portanto, fazer uma leitura de seu singular modo de existência à contra-face da tipologia literária dos personagens idiotas, bem como da escolha de um discurso *outsider*, por parte do escritor-narrador. Significa dizer: uma escrita, uma voz narrativa perturbadora e perturbada, que tem similitudes com o que o professor e crítico de arte Jean-Yves Jouannais concebe como “idiotia” (*idiotie*), aplicada à arte. Sobre o conceito, a ser detalhado adiante, anticipo características como o teor rebelde, subversivo, inconformado ou mesmo desajustado, de obras visuais e literárias que operam a ruptura com o belo, nobre, distinto, sério e em que não raro o autor (em *A hora da estrela* duplamente, pois ficcionaliza a figura do escritor) é afetado por escolhas de linguagem que confrontam e afrontam qualquer gesto de reverência ao tipo de trabalho artístico que exercem.<sup>[2]</sup>

Do ângulo da idiotia, por mais paradoxal que possa parecer, não só Macabéa alcança uma complexidade imprevista e seu papel de coadjuvante na história se transfigura, como a própria dicção narrativa, híbrida e conflituosa, se conecta a discussões sobre o status da arte e seus sistemas de legitimação e classificação. A análise conjunta de Macabéa e seu narrador mostra o quanto, mesmo considerando as diferenças entre ambos, estão imbricados pelo viés de uma condição marginal (na vida e na arte). Essa via interpretativa reforça a insuficiência do paradigma confiante e auto-suficiente do realismo social como denúncia da degradação imposta pela pobreza e alienação. Aqui a representação da miserabilidade e do enfrentamento diário da competição desleal, do apelo ao consumo, articula-se ao autoquestionamento da voz narrativa. Desde o início há uma relação ambígua e tensa do personagem escritor com Macabéa (“Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela.”) e consigo mesmo.

---

<sup>2</sup> Entre outros, Jouannais exemplifica com Flaubert a idiotia na história literária. Para os personagens enciclopedistas *Bouvard et Pécuchet*, arquétipos do idiota (ingênuos e perseverantes) que dividem o leitor entre a compaixão e o riso, o escritor teve ele próprio de pesquisar todos os assuntos também.

## O idiota – um modo de ler o mundo

Essa abordagem leva a retomar, de outra perspectiva, o ensaio “Ora direis, escrever estrelas” (1990), escrito para a edição de *A hora da estrela* pela José Olympio. Nele, já destacamos a dramaticidade da experiência da escrita. Mas agora, ao invés de nos ater ao caminho do personagem escritor Rodrigo SM em direção a Macabéa, relatando as dificuldades em estruturar uma ficção com a desajeitada imigrante, adota-se o rumo inverso: tomar Macabéa por guia nos coloca na gênese da escrita e, ao fazê-lo, a moça precária ganha inesperada força. Porque ela, como se verá, desestabiliza. O abalo no narrador é sugerido logo nas primeiras páginas, ao declarar (1.º) que o livro foi provocado por acontecimento inesperado – “peguei no ar *de relance* o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” e (2.º) que houve um lento processo entre o flagrante e a escrita do livro (“história será o resultado de uma *visão gradual* – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês.”). “Relance” e “visão gradual” são modalidades diferentes de olhar. O relance é súbito, irrecuperável, intuitivo, sem mediações - modo de conhecer sujeito e objeto entram em sintonia completa. A visão gradual é analítica, mediada pela palavra escrita, lenta, conduzida pelo vaivém dos “porquês”, sem resposta conclusiva.

O escritor tenta ficcionalmente recuperar a experiência, apreender em sua simultaneidade e extensão o *flash* que o abala, mas a operação malogra. A máxima aristotélica de que “todo homem por natureza deseja conhecer”, por sobrevivência, admiração ou curiosidade, aproxima o narrador escritor - bem formado, habituada a enfeitar palavras - da jovem que, com sua curiosidade tosca, operante, intensa, não perdeu a capacidade de (se) surpreender. Mas eles processam o saber diferentemente. Segundo Oliva, a filosofia discrimina o conhecimento por *aptidão* (nem sempre aprendido, dispensa justificação); por *contato* (experiência direta, registro sensorial, dispensa inferência, prova de verdade); e *proposicional* (científico, apura fatos). Com Edgar Morin, acrescentamos o conhecimento *artístico*, experiência reflexiva e sensível, na qual atuam a imaginação e a “intuição criadora” - sem finalidade imediata, prática ou técnica.

Pois bem: o olhar de relance aciona no escritor a apreensão não “intelectiva”: “Também sei das coisas por estar vivendo”. Macabea sabe

das coisas por viver. Rodrigo, por sua vez, parte para o cogito filosófico, tira conseqüências analíticas: “Quem vive sabe, *mesmo sem saber que sabe*” [grifo nosso].<sup>[3]</sup> Entretanto, isso nem resolve seu dilema pessoal, nem clarifica o que cada um seja. Em sua simplicidade, Macabéa se impõe ao narrador e o confronta com os meios de representação, com as explicações precárias, com a cisão insuperável entre o lógico, analítico, de um lado, e o intuitivo e pré-consciente, só acessível quando o lado racional “relaxa”.<sup>[4]</sup>

O narrar dramatiza um embate. A moça encarna o inevitável outro (Bakhtine), espelho quebrado ou distorcido. O escritor, pastiche de caçador, vagueia atrás de rastros e sinais que a identifiquem. Sem domar as rédeas da história, sem achar o tom “apropriado”, passa boa parte do livro a discutir sobre como estruturar seu discurso e desconstruir sua autoridade diante da matéria prima que elegeu para ficcionalizar. Reitero: este fato não só subverte a abordagem limitada-mente engajada sociologizante, como dá um estatuto diferenciado à protagonista que, embora de algum modo sintetize os “pobres de espírito” que povoam a ficção clariceana, é única. E mais: co-responsável pela criação do texto.

Claro está que essa linha interpretativa desconcerta. Afinal, por que atribuir tal importância à figura precária de Macabéa, sobre a qual se refere como idiota, tola e similares? O tratamento ficcional não se decide por uma inflexão específica: nem o risível, trágico ou realista. O impasse é anunciado já na abertura de *A hora da estrela*. Enquanto constrói gráfica e sonoramente um trailer da história, o autor ensaia

<sup>3</sup> Não desenvolvemos a dimensão filosófica da obra clariceana – remetemos aos belos trabalhos de Benedito Nunes e José Américo Pessanha

<sup>4</sup> Oscila entre o enunciado ordenado e previsível conforme padrões românticos melodramáticos (“experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo.” p.27) ou caótico (“só não início pelo fim que justificaria o começo” p.26). Mas o simples (“Escrever de um modo cada vez mais simples”; “falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”) é meta inalcançável: a estrutura narrativa convencional implode e jocosamente tanto refere-se à fortuna crítica que marcou a trajetória de seu duplo Clarice, a dificuldade em emplacar, em ser aceita em sua desordem, quanto dramatiza a necessidade de comunicação mais ampla, com todos os grupos sociais.

títulos para o livro; ao final anuncia três possibilidades.<sup>[5]</sup> Não se prende a nenhuma, pois nenhuma o satisfaz: *dicção realista* (“registro dos fatos antecedentes”), não restrita ao factual (“material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vem de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria”); *melodramático* de fundo popular, com componente kitsch (“história lacrimogênica de cordel”; “falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe”); e o “*modo irônico*” (“saída discreta pela porta dos fundos”), tentando evitar o caricato e não se poupando como alvo (“sou um dos [personagens] mais importantes deles, é claro”).<sup>[6]</sup>

Cada dicção levaria a tomar a personagem (idiota) de forma específica, mas o narrador carnavalizadamente fica *entre* perspectivas. A figura desajustada e anacrônica não cabe em pré-conceitos (daí a fluidez entre os termos *idiota, tolo, bobo, imbecil, palhaço, retardado, louco*). Não decidir desestabiliza a aceção cristalizada do termo idiota, levando a indagações: o que há de idiota no idiota? De que são feitos os idiotas? De que idiota se está falando? O que há de idiota no projeto ficcional desta novela? As perguntas despertam suspeitas sobre a singularidade que efetivamente distingue o idiota e que não tem a ver com o fato de ele ser um solitário. Truchot destaca que não depende dele; os outros é que o demarcam e o isolam do grupo ou comunidade:

On est donc toujours l'idiote de l'autre lorsque ce dernier ne veut pas se reconnaître dans des comportements et des pensées qui lui sont tellement étrangères qu'il les rejette dans une vague catégorie dans laquelle il place – ne serait-ce que pour mieux les confondre et pour ne plus y penser – les imbéciles, les débiles, les handicapés-mentaux, les ahuris et, bien sûr, les idiots. (2010:1)

<sup>5</sup>O narrador escritor ironiza: “Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade.” p. 27.

<sup>6</sup> A derrisão corrói a voz da autoridade do narrador. Auto-ironia e falsa omissão cínica são apropriadas para essa ficção, pós-moderna *avant la lettre*, sem heróis, sem a confiança do discurso moderno: “olhar de cima uma cena de servidão, malogro ou absurdo” (N. Frye).

## Idiota pelo avesso

Na arte e na filosofia sobrevive, como resíduo, o sentido grego de idiota (simples e único). O termo foi absorvendo a conotação latina e chega à pós-modernidade associado a indivíduos cuja vida não se pauta pela especulação ou pelo amplo acesso à informação. Jair Ferreira dos Santos diagnostica: “uma nova divisão social, por sobre as categorias baseadas em classes, gênero e raça, está se delineando: aquela entre os info-ricos e os infopobres, isto é, prosaicamente, os idiotas.” (p. 90). A negatividade se acumula: na psiquiatria é o deficiente mental fechado em si mesmo; no cotidiano é o burro intelectualmente inferior; na fisionomia concentra traços de alheamento, feiúra e rigidez, compondo risível máscara (Bergson).

Pelo padrão de eficiência e competitividade do capitalismo tardio, Macabéa é a idiota completa: enganada pela colega de trabalho (“ela que se arranjasse, quem mandava ser tola? E Glória pensava: não tenho nada a ver com ela”), pela cartomante e pelo namorado. Sem internalizar normas de etiqueta (assoa o nariz de forma grotesca; pinta unhas e lábios borrando contornos) não discerne o abismo que a separa de estrelas de Hollywood e modelos de *outdoors*. A educação repressiva tornam-na ainda mais vulnerável. Afinal, até o narrador termina por deixá-la entregue a um destino melodramático, atropelada por um Mercedes Benz.

Mas Macabéa não deliberou ser tola, simplória ou propensa à queda social, física ou moral. A narrativa nunca sugere isso. Como bem situa Pierre Senges (2005) idiotas não são loucos, pícaros idealistas ou malandros espertos. Eis o ponto: o apelo de escrita é instado por Macabéa, não por ser disforme ou estúpida; a sugerida idiotice traz algo de agudamente desconcertante para a normatividade burguesa e para a ética do profissional da escrita que decide apresentar alguém tão extemporâneo. Embora evite chamá-la de tola, esbarra e descarta termos similares, sem conseguir fechar-lhe o retrato. Ela o tira do sério, obriga-o a se repensar, desbastar instrumentos de linguagem, desfazer a sintaxe, coesão das frases, coerência entre parágrafos, ampliar associações. Provoca a reinvenção da linguagem. Seu jeito põe em cheque a máquina de sentidos do mundo. Quer ter à mão explicações e significados das palavras. Solapa certezas do narrador enquanto recria,

em meio ao vácuo e às ruínas, a confiança na felicidade, quando teria todos os motivos para não crer em nada.

A única saída para o escritor narrador é o confronto: com ela e consigo mesmo. Uma educação pela pedra. Na construção ou recuperação da figura de Macabéa como personagem idiota, o narrador aciona seu repertório afetivo e literário: *Dostoievski*, com referência explícita a *Humilhados e ofendidos*, livro que Macabéa descobre sobre a mesa do chefe; *tradição judaica* (remissão irônica aos macabeus e ao arquétipo iídiche do Gimple, tolo da aldeia) e a memória de infância *nordestina*, em especial o palhaço circense (deformada no espelho ordinário parece “um palhaço de nariz de papelão” p. 40).<sup>[7]</sup> Pierre Sengers, ao compor um livro com sua coleção de idiotas, justifica a necessidade de percorrer uma vasta galeria de referências, pela dificuldade de equacionar a tensão entre o invariante e o singular para enfim apreender o que os distinguem, o que os une e o que neles nos emocionam: ‘L’idiot est une galerie dès ancêtres, et je considère comme mon devoir (la forme la moins honnête d’oisiveté) de chercher auprès de ces ancêtres, successivement, simultanément, les marques distinctives et les traits communs’ (2005:9). O diálogo com a matriz dostoievskiana se verifica em elementos apurados por Bakhtine: polifonia (interpelação ao leitor: “os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” p.26); releitura de gêneros literários menores (inequívoca presença do melodrama); diálogo socrático (simulação da busca da verdade); sátira menipéia (a música acompanha a história do tambor primitivo ao dodecafonismo). Mas é o bobo que capitaneia a reviravolta discursiva dessacralizadora e irreverente. Bebendo e recriando o folclore, o escritor russo fixou uma matriz literária da risível, comovente e triste figura que continua motivando reinterpretações no teatro e cinema (Kurosawa, Lars Von Trier).

A presença do personagem idiota na vida e no universo artístico é explicitada nos aforismos que compõem a crônica “Das vantagens de ser bobo” (de novo, refere-se ao russo), escrita sete anos antes. Lispector difere o bobo do burro e opõe-no ao esperto. Em um mini-relato sobre uma mulher trapaceada numa compra, detecta-se a versão feminina do

---

<sup>7</sup> Vários componentes biográficos presente aí: a infância no NE, o fato de Clarice e seu pai serem leitores da obra dele.

Gimpel, homem simples que, como Jó, é testado em sua fé e inocência. O próprio Isaac Bashevis Singer na posse do Nobel declarou: “Há um humor tranquilo em ídiche e uma gratidão por todos os dias da vida, cada migalha de sucesso, cada encontro de amor.” Como Macabéa, a credulidade o faz crer em seu semelhante, pelos princípios da fé na bondade.

A crônica ridiculariza a competitividade, ganância e esperteza, valores que se tornaram absolutos contra os infopobres. A conduta do bobo o afasta da lógica mercantilista (“O bobo tem tempo para ver, ouvir e tocar no mundo”).<sup>[8]</sup> Macabéa enquanto idiota - e torno a Sengers - é única também por isso. Ao agir e reagir sem cálculo ou medida causa desastres para os que se acercam, em primeiro lugar o narrador. A ingênua e permanente inquirição somada à busca do saber enciclopédico a transforma em enigma. Mas tentar entender a jovem “doce e obediente” significa perder as coordenadas e oscilar: “era de leve como uma idiota, só que não o era”.<sup>[9]</sup> Roda em círculos, com frases que levam a lugar nenhum, enquanto se esforça, mental, corporal e materialmente em traçar uma Macabéa fora do estereótipo. Ela desponta em fragmentos, como um caleidoscópio, só recuperável por colagem. E aqui volto à crônica - o idiota é um patchwork - Cristo em sua cruz; César no momento em que perde a visão estratégica; Chagall (pintor judeu que a inspirou e também serviu de inspiração para capas de algumas obras de Lispector) pela faceta liberta do imaginário e pela evocação judaica.

<sup>8</sup> Mudou a idéia de lucro (latim *lucrum*: ganho, vantagem), como reconhecimento de excelência no desenvolvimento de um trabalho, algo legítimo que se auferia por atividade econômica bem sucedida. Esta deu lugar ao significado concorrente negativo expresso no provérbio “O lucro de um é o prejuízo de outro”, como ocorreu com a palavra logro, que passou a indicar “engano, embuste, tirar vantagem, gabar-se”.

<sup>9</sup> O modo transparente de ser e acreditar tira o chão do outro: quando Macabea cai dos braços de Olímpio, que a havia segurado numa demonstração de força, mas acaba não dando conta do recado, ela não reclama e a não reação o torna ainda mais agressivo; quando pergunta coisas que ele não sabe responder, exhibe-lhe a ignorância e o irrita; ao reconhecer os próprios limites, transtorna a outra pessoa, como o patrão que decide não despedi-la de imediato, pela forma “abobada” com que ela ouve a recriminação dele. A narradora faz duplo de Olímpio quando diz: “ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva.” (p. 41).

Esse desnorteamento, que repercute na discussão do valor e das formas de consagração de uma obra artística, tem a ver com o que Jouannais expõe, com base no campo das artes visuais, da publicidade e da literatura. Ele detecta uma postura performática de idiotia em certos artistas do século 20 como registro, ao mesmo tempo, de singularidade e de crítica aos cânones que pautam os critérios do que seria a arte. A idiotia refere-se a um território de operação de subversão.<sup>[10]</sup> É uma opção estética que assimila o kitsch, o fiasco e a infâmia. Diversas declarações do personagem escritor tem a ver com fiasco e infâmia, e diversas expressões e recursos narrativos remetem ao kitsch. Segundo Joannais, o fiasco refere ao fracasso vexaminoso, que antevê que os meios usados serão insuficientes para o sucesso, de acordo com os parâmetros em vigor; a infâmia refere-se ao risco assumido por artistas, seja por seu silêncio, comportamento ou trabalho que de algum modo ridiculariza o objeto de arte (podendo repercutir sobre si próprio). A idiotia reúne um campo semântico relacionado a ridículo, grotesco, sacrifício do amor próprio (ou autossabotagem) como prova e provocação, o que insta a questionar a autenticidade como critério de valor para a arte. A partir da socióloga Nathalie Heinich, que se dedica a compreender os agentes e mecanismos legitimadores da arte, há nesta obra de Clarice a radicalização da ideia de uma arte que banuiu a noção de beleza e bom gosto. Ao fazê-lo, «ce sont les canons définissant la notion même d'oeuvre d'art qui sont atteints» (p. 76).

O narrador escritor, atravessado por inquietações sobre a natureza e a repercussão de seu trabalho, questiona a superioridade e a legitimidade do discurso literário, ao mesmo tempo em que, no esforço de se destituir da carcaça de autor de prestígio, opera uma linhagem de escrita “baixa” e formas de expressar que o conectam a Macabéa. Clarice Lispector (aí falando da escritora, mesmo), ao escolher não enquadrar a sua novela num padrão narrativo, conserva a polissemia, os choques e as possibilidades de encontro entre discursos e pontos

<sup>10</sup> Jouannais articula seu pensamento à visão da idiotia em Dostoievski e à reflexão filosófica de Clément Rosset (singularidade restrita a si mesma ancorada no real sem duplo, sem reflexo). Ele rastreia referências literárias desde o XIX (Flaubert, Stendhal, Alfred Jarry, Marcel Proust) e toma como referências históricas Marcel Duchamp e René Magritte chegando aos contemporâneos (Joseph Beuys) e abrindo para a música (Erik Satie) e o cinema (W.C. Fields e Lars Von Trier).

de vista. Novamente: a crítica que equivocadamente legitimou o livro como “redenção” da autora pela via exclusiva do social mostrou não conhecer a obra da escritora e denegou a condição marginal a que a autora se lança explicitamente neste livro. Vale a pena avançar nisso.

### **Poético: perigoso lugar de encontro**

A enunciação de Rodrigo Lispector para, por e com Macabéa resume o grau de mobilização pelo qual o pensar é atravessado pelo falar e pela busca de sincronia. A reflexão como condução à interioridade é surpreendida pelo “eu falo”; mas o desaparecimento do sujeito revela-se uma falácia e só ressalva a relevância do processo de busca (de si, do outro, da comunicação), sem chegar a conclusões. O personagem escritor termina não morrendo com Macabea e tem sempre a possibilidade de se valer das coordenadas que lhe permitem que sobreviver, conduzir “normalmente” a vida, com ou sem preconceitos.

O narrador, ao rastrear Macabea pelos sinais externos, materiais, se depara com a barreira de decodificação própria da fratura entre popular e erudito (Ginzburg:1987; Bakhtine:1987). Dificuldades abissais se apresentam (como o embate entre discurso literário e flagrante do real) quando tenta o mais “simples”. Em vários momentos tropeça no risco de olhá-la com a superioridade dos que se vêem diante de um objeto folclórico, de acordo com a visão elaborada pelas classes dominantes: uma curiosidade, um fragmento residual de idéias e crenças. Visão que reforça o isolamento e hierarquia entre indivíduos: ‘A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominadas. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura’ (Ginzburg: p. 17). O narrador terá de superar a informação social, modelo de representação que destaca características permanentes, deixando em segundo plano sentimentos e estados de ânimo passageiros: pela linguagem verbal e gestual, um indivíduo é decodificado de forma padronizada (prestígio, posição privilegiada ou desviante). Desde os gregos se criou uma semiologia dos signos corporais, para indicar, no inusitado, *status* moral. O sinal

de alerta ganhou definição clínica, indicando desequilíbrio psíquico e levando ao estigma, categoria classificatória para o que foge ao socialmente esperado, identidade deteriorada.

No caso do idiota somam-se equívocos. Conforme Trenchard, a autenticidade dele decorre do fato de agir por si mesmo, conforme as regras que estabelece, e ignorar ou não distinguir “os códigos, usos e costumes da sociedade em que vive». Daí a propensão a ser assimilado ao imbecil, o que não é pertinente, já que a inteligência deste último limita-se a crer de antemão que é um ser singular. Já o idiota não se preocupa em demonstrar aos outros sua inteligência. Para ele é um falso problema pois «il a compris qu’une existence ne saurait se résumer à une mesure et à une pratique de l’intelligence pour, avec ou contre autrui».

Consolidou-se um esquema de leitura para a idiotia que leva a desacreditá-la. A diferença torna-se “falha”, o que habilita de antemão o idiota à experiência trágica. A imagem pronta, legível, enquadrável, serve ao controle social; o particular, o histórico ganha estatuto de imanência. Entretanto, aqueles que são identificados ou classificados como idiotas são fruto de relações e não de atributos. Quanto mais discrepantes as identidades em confronto, maior o estigma, sobretudo se os sinais se tornarem perceptíveis visualmente.<sup>[1]</sup> A identidade social estigmatizada destrói atributos e qualidades do sujeito, controla suas ações e deteriora sua identidade social, enfatizando os desvios e naturalizando seu caráter cultural e ideológico. O autor tenta a desconstrução. Macabea é identificada no início como parte de uma horda: ‘uma das milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?’ Gradativamente o narrador modela o que é peculiar a ela. Para vencer esses obstáculos de leitura do mundo será necessário mais do que caneta e máquina de datilografia; assim como o pintor não mobiliza apenas o pincel, mas o

<sup>11</sup> A visibilidade dos sinais de estigma constitui fator decisivo na apreensão da sua identidade social. De novo, lidamos com modos diferentes de conhecer. Goffman diferencia conhecimento de “evidências” visuais.

braço ou o peso corporal sobre a tela (Pollock), várias partes do corpo são invocadas a participar do projeto. A tentativa de atingir o alguém ou o além da palavra, a perfeita sintonia com o outro, leva-o à transpiração, bem como a variações no corpo voz (narrativa): cantar “sincopada e estridente”; “então eu grito”. A idiota Macabea o conduzirá à matéria prima da existência (“se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu”); à dor primitiva (“A dor de dentes que perpassa esta história”). A transformação passa por um ritual (“esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem” p. 28), mexe com princípios (“Ter humildade sem fazer estardalhaço dela.” p. 29).

Jouannais associa a idiotia a uma filosofia da compreensão hostil ao intelectualismo formalista e simpática ao valor da experiência imediata. Fundamenta com Bergson: a prática estetizante ou anárquica da idiotia se impõe como a “volta consciente e refletida aos dados da intuição”. Reabilitada como faculdade de conhecimento, a intuição é “a simpatia com que a pessoa se transporta para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e logo inexprimível.” (apud Jouannais, 2003:21). Como o olhar de relance que surpreendeu e desnordeou o narrador escritor e que ele tenta resgatar na escrita.

Ora, há nesse movimento um componente poético, que possibilita o elo entre narrador e Macabéa, cuja inércia atenta promove uma desatenção perspicaz.<sup>[12]</sup> A criatura ambígua, capaz de causar repulsa e “excesso de amor” simultaneamente, tem limitações, mas consegue superá-las com achados e imagens que podem ser interpretados como deficiência ou como reinvenção da realidade, de modo a que esta se adéque aos recursos de que dispõe. Assim rompe com normas da língua, instaura uma lógica própria, de tal modo que se aproxima do poético. A ex-centricidade de Macabéa a faz roubar o objeto direto dos verbos. Vendo-se no espelho conclui: “tão jovem e já com ferrugem”. Ao usar para ela verbos na forma intransitiva, dá a eles dimensão abstrata, sem apelar para o modelo filosófico da proposição, e nisso capta outras

---

<sup>12</sup> Chklovski (1973:45) mostra como a arte instaura novas apreensões do objeto através do procedimento de singularização. Transforma a linguagem criando efeitos que provocam uma percepção de outra qualidade, mais durável. A arte “é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte”.

dimensões do real: “Ela acreditava”; “olhos de quem perguntavam.” Sua intuição próxima à vidência (“adivinhava que não há respostas”) é comparável a sua aceitação *naïf* da realidade, perturbando a investida filosófica: “é assim porque é assim” (p. 42). Provoca quebra de expectativa, e com isso pode, até sem querer, salvar emprego. Demonstra mecanismos de autopreservação, à força dos golpes que a vida e que não explica racionalmente: “era lá tola de perguntar? E de receber um ‘não’ na cara?” (p. 41).

No poético, se tocam: mas de modo fugaz. Macabéa, ao indagar sem cessar o sentido de frases e palavras, chegando não raro ao paroxismo e ao *nonsense*, precipita o narrador no mesmo abismo de descobertase e ambos são responsáveis pelas (des)coordenadas da escrita, encruzilhada que faz gaguejar e aprender. Seguindo a crônica clariceana, um exemplo do que um bobo faz com os outros, mesmo que, depois, uma violenta reação desabe sobre ele.

## Referências

- CHKLOVSKI, Victor (1973), “A arte como procedimento”, in: TOLEDO, Dionisio de Oliveira (org.) trad. A. M. R. Filipouski, M. A. Pereira, R. G. Zilberman, A. C. Hohlfeldt, in *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1973, pp. 39-56.
- FRYE, Northrop (1973), *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GINZBURG, Carlo (1987), *O queijo e os vermes*. trad. Maria Betânia Amoroso, trad. dos poemas: José Paulo Paes, São Paulo, Cia. das Letras.
- HEINICH, Nathalie (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de minuit.
- JOUANNAIS, Jean-Yves (2003), *L'idiotie*, Paris, éd. Beaux-arts magazine.
- LISPECTOR, Clarice (1990), *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- \_\_\_\_ (1999) *Das vantagens de ser bobo*. In. A descoberta do mundo, Rio de Janeiro, Rocco, pp. 310-311.
- MORIN, Edgar (2003), *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*, Trad.de Eloá Jacobina, Rio de Janeiro, Bertrand.
- \_\_\_\_ (2011), trad. Eliane Lisboa. *Introdução ao pensamento complexo*, Porto Alegre, Sulina.
- OLIVA, Alberto (2011), *Teoria do conhecimento*, Rio de Janeiro, Zahar.

- ROSSET, Clement (2004), *Le réel: traité de l'idiotie*. Paris, Éditions Minuit.
- SANTOS, Jair Ferreira dos (2002), *Breve: o pós-humano*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- SENGES, Pierre (2005), *L'idiot et les hommes de paroles*. Paris, Bayard.
- SIMMEL, George (2005), *O estrangeiro*, trad. Mauro G. P. Koury, in: RBSE – Revista Brasileira da Sociologia da Emoção, vol. 4, número 12, dezembro de 2005, pp. 265-271.
- TRUCHOT, Pierre (2010), «Figure de la singularité: l'idiot et ses rythmes», *Rhuthmos*, 11 novembre, disponível em <http://rhuthmos.eu/spip.php?article206>, acessado em 1/03/2014.

# CONHECIMENTO E (IR)RACIONALIDADE: REFLEXOS DO CONTO “O ESPELHO” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Cynthia Maria Jorge Viana

cynthiaviana@gmail.com

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL

O real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

JOÃO GUIMARÃES ROSA

**ESCREVER É A ARTE DE ENTRELAÇAR**, precisamente, fios que vão tomando forma e significado. É arranjo de palavras, é se perder em pensamentos. É contar um enredo que se constrói em momentos de questionamento, de obscuridade, de paralisia e de sofrimento. Escrever parece ser um caminho para tentar resistir, e existir... Seria para o artista um movimento em que se vislumbra um ponto de luz? Indícios que apontam para o desejo de experimentar uma vida com menos sacrifícios e desencontros? Partindo de tais inquietações, este trabalho focaliza-se na profundidade e radicalidade do movimento empreendido pelo artista no momento da criação, a fim de discutir sobre sua capacidade de denunciar o sofrimento humano e social.

Inspira-se nas elaborações do filósofo frankfurtiano Theodor Adorno (1988) em sua *Teoria estética*, e na narrativa do conto “O espelho”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa (2005). Objetiva-se pensar uma possível aproximação entre caminhos que parecem aludir-se, o do artista e o do personagem do conto, a fim de discutir a universalidade da arte como conhecimento histórico e social. De antemão é necessário dizer que a discussão proposta não tem a pretensão de se embrenhar no debate contemporâneo sobre a possível morte da arte ou se uma determinada manifestação artística – ou ainda, um autor específico ou uma obra de arte em particular – deva ou não ser considerada como

95

.....  
CONHECIMENTO  
E (IR)RACIONALIDADE:  
REFLEXOS DO CONTO  
“O ESPELHO” DE JOÃO  
GUIMARÃES ROSA  
.....

Cynthia Maria Jorge Viana

arte. O objetivo não é tecer considerações sobre estímulos, sejam eles literários ou musicais, pois se entende que tal pretensão estaria além do alcance deste trabalho e do intuito da autora. Cabe deixar claro que, ao optar por ter como pano de fundo uma obra literária, a intenção não é classificá-la ou analisá-la, e sim pensar em uma possível aproximação entre trajetórias que parecem ser conduzidas pela possibilidade da descoberta e da experiência.

Começemos... Como um caçador de si mesmo, o personagem sem nome de Guimarães Rosa parece se preparar para um encontro. Por meio dos sentidos e de uma conversa travada com o leitor – aqui experimenta-se o contato com a forma escrita peculiar de Rosa<sup>[1]</sup> –, o personagem inicia a narrativa de sua experiência, não aventura, como ele mesmo nomeia. A partir de tal narrativa é possível pensar uma trajetória que parte de um fato singular – o contato com a própria imagem refletida em um espelho –, em um dado momento particular, e que pode ser universalizado: a busca e o encontro com um outro de si. Neste sentido, o contato com a arte e o contato com o espelho parece se aproximar: enquanto o personagem parece ter sido levado, pelo olhar, a procurar algo para além de sua imagem refletida no espelho, o artista “(...) ver na escuridão o que nos passa totalmente despercebido na vida e comunicar-nos pela luz da arte” (Rosenbaum, 2008: 84).

E assim começa o personagem de Rosa, chamando o leitor para que o siga em sua narrativa-experiência:

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. (...) O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles.

---

<sup>1</sup> “A proposta de sua linguagem é desestabilizar o *status quo* da língua. (...) O ataque ao lugar comum, ao clichê, também atinge os provérbios e as máximas, desmontados para revelar sentidos imprevistos. Exemplos: ‘infelicidade é questão de prefixo’, ‘amor à futura vista’, ‘ele era um caso achado’, ‘no que lhe dizia desrespeito’, ‘num impasse de mágica’, ‘foi um Deus-nos-sacuda’ etc.” (Rosenbaum, 2008: 84).

Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (Rosa, 2005: 113).

Apostando em um milagre que não se vê – ou na tentativa de ver algo que não se mostra facilmente e deixar de ver o que se mostra em demasia –, desde o início do conto, o personagem descreve um momento precioso, quando, a partir de seu estranhamento diante de sua imagem no espelho, inicia um trabalho minucioso para compreendê-la; trabalho que parecer estar alicerçado entre o enigma/problema que se coloca a ele e uma possível compressão do fenômeno. Por meio dos sentidos, principalmente da visão, o personagem inicia uma busca de si, incitado por uma questão fundamental: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (*Ibidem*). Esta indagação surge depois do momento em que alguma coisa explode:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (*Ibidem*, 115).

Dada a desconfiança das imagens – talvez em alusão a Platão que atentava para a separação entre realidade e ilusão, ao indicar a força das imagens e o embuste a que elas poderiam levar os homens (Gagnebin, 1993) – refletidas por um espelho, e descartada a veracidade e a fidedignidade do meio fotográfico como dimensão capaz de captar momentos precisos, como saber se as imagens captam e revelam também as máscaras humanas? Partindo disso, o personagem conclui que as fotografias, “Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando” (Rosa, 2005: 114). Sim, se trata de fenômenos sutis... E se trata, inclusive, de uma questão que também ao artista, no momento da criação, é-lhe fundamental: a tensão entre forma e conteúdo.

Em Adorno (1988), é possível destacar a relação entre arte e sociedade por meio de alguns elementos fundamentais que compõem a estrutura da arte. Entre os elementos que compõem tal estrutura, a forma e o conteúdo talvez sejam os mais precisos para fundamentar a crítica da arte à objetividade. Como um momento importante, mas não o único, a forma se refere ao conteúdo, a ele lhe dá sentido, e é, por ele, substanciada. A “unidade” da forma – caso seja possível nomear dessa maneira em Adorno – traduz-se como mediação do conteúdo no “seu outro”. Para ser unidade ou organização dos vários elementos, a forma proporciona a conexão de aspectos diversos. O processo de “formação” da obra surge da sedimentação do conteúdo, e, entrelaçando-o à logicidade da obra e à forma, Adorno afirma que,

Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma. (...) A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele (*Idem*, 162).

Na tensão entre forma e conteúdo, a forma traz a mediaticidade<sup>[2]</sup> das obras de arte. Essa mediaticidade desmente a ideia da arte como algo imediato e coloca a forma como a elaboração das partes que constituem a arte. Ao condensar os elementos que tornam as obras de arte inteligíveis e críticas, a forma se faz como mediação entre a estrutura social, alvo da sua crítica, e a própria obra à qual dá substância, e é desta relação, que se pode pensar na aproximação entre arte e sociedade.

Voltemos ao conto de Rosa... Como um caçador de sua “vera forma”, o personagem roseano, por meio de infundáveis especulações, embrenha-se em um movimento desesperado na tentativa de entender a rotina e a lógica do mundo. Em um salto substancial que o conduz

<sup>2</sup> “O que, em rigor, nelas aparece como evidente e ingênuo, a sua constituição como algo que se apresenta em si coerente, por assim dizer, sem falhas e, portanto, imediatamente, é devido à sua mediação em si. Só assim elas se tornam significantes e seus elementos se transformam em signos. Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (Adorno, 1988: 166).

para além do físico, o movimento do personagem – que para alguns poderia ser uma fuga da realidade, da “racionalidade” e da normalidade –, parece refletir a sua necessidade de ir para além da máscara a fim de conhecer seu núcleo, e revelar e eliminar a mentira em que se converte a aparente vida humana. A partir do momento em que vê a sua imagem, da qual desconfia, parece que tudo fica mais complicado. A estranha imagem, que lhe parece tão familiar, leva o personagem a procedimentos técnicos que o norteiam em sua busca, a fim de transpor possíveis máscaras e pré-conceitos, fruto de deformações subjetivas e objetivas.

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. (...) Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio. (...) O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; (...). Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. (...) Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende (Rosa, 2005: 116).

Para o personagem, o não saber e o desejo de tatear, desajeitadamente, a fim de conhecer as coisas do mundo, tornam-se o ponto de partida para o seu experimento – o qual, segundo ele, é acessível a qualquer um que o deseje executar, mesmo que careça de cientificidade, posto que está, desde o início, sujeito a sérias deformações. A necessidade de transluzir o engano, o leva a começar sua investigação com os aspectos supostamente mais elementares: a definição e a função de um espelho a partir das leis da física, e se estende à classificação deles em bons ou maus, segundo sua capacidade de refletir a imagem, ou entre aqueles espelhos que a favorecem ou a detraem. Ao longo da sua pesquisa e dos experimentos, o personagem traz a dimensão

temporal e a sua desconfiança a respeito dos olhos. Como os olhos são capazes de levar ao engano é preciso duvidar do que se vê. Para ele, “(...) os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se fizeram, mais e mais. (...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (*Idem*, 114). Cabe ressaltar que é por meio dos olhos, ou melhor, estampado neles, que se pode dimensionar a constituição humana como histórica, que, refletida no espelho, traz a percepção do tempo que passou, as cicatrizes e as marcas deixadas por uma vida de sacrifícios, dores e, também, esperanças.

Na sequência da experimentação, além do uso de recursos empíricos e das mudanças no modo de focar o próprio rosto diante do espelho e de diferentes intensidades de luz, começam as comparações com animais e a suspensão de componentes que o constitui<sup>3</sup>. Seguem, a partir disso, as abstrações: do elemento hereditário, que remete à natureza biológica e histórica; das paixões, contato afetivo que pode levar a momentos formativos de perda de si e alienação no outro; e, ainda, a retirada de outros dois elementos: o que “(...) em nossas caras, se materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura” (*Idem*, 118). Estas tentativas de esvaziamento de si se fazem como um caminho metodológico que busca conferir à experiência um rigor mais científico, e por assim dizer, positivista. Como conseqüências dessa corajosa investigação vêm o escurecimento, as dores de cabeça e o proposital deixar de se olhar no espelho. Isso se segue até o momento em que, após retirar os elementos que o constitui, o personagem olha e não mais vê a sua imagem. Assim ele se expressa diante da não-imagem:

Mas, com o correr do quotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. (...) Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. (...) Apalpei-me, em muito. Mas, o

<sup>3</sup> “Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio ‘visual’ ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado” (Rosa, 2005: 117).

invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era o transparente contemplador? (...) Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? (*Idem*, 119).

Um des-almado... Seria ele um desalmado? Seríamos nós uns des-almados? Essa pergunta é para o leitor, mas o questionamento é do personagem. Ou seria dos dois? A percepção da falta de um centro e o não ver a própria imagem parece levar o personagem a um aquietar momentâneo [e desesperado], uma parada precisa para que as coisas voltassem a ter algum sentido. Sentido? Seria isso o que buscava, ou justamente, o contrário, o des-sentido, o sem-sentido, o não-sentido... Que conhecimento busca revelar por meio deste procedimento racional?

Dada a fatalidade da experiência, um dia, depois de alguns anos, inevitavelmente, ou ocasionalmente, o cintilar de uma luz permite que o personagem recupere sua visão [ou sua imagem]: depois do sofrimento e de uma investigação intensa na qual parecem estar entrelaçados uma busca por si e momentos de completa cegueira – o ver e o não ver –, o personagem volta a ver sua imagem, não aquela, a atual, mas a de um menino, que, por fim, era ele mesmo.

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (*Idem*, 120).

Após a visão da criança no espelho e acrescido ao questionamento acima, a narrativa termina com uma provocante pergunta, na qual se tem a abertura para infinitas possibilidades que podem levar a diferentes concepções e interpretações, tal é a beleza da escrita literária. Sobre a vida, o personagem continua:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este

nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas? Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o ‘salto mortale’... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobreviver com a simples pergunta: - ‘*Você chegou a existir?*’. Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? (*Ibidem*).

Você chegou a existir? Seríamos, nós leitores, capazes de fazer essa pergunta? Aliás, nos interessaria perguntar-lhe sobre sua existência? Seria ela fictícia ou real? Um personagem que ao ver sua imagem em um espelho de um edifício público começa a buscar, racionalmente e por meio de métodos científicos, sua verdadeira forma e, por fim, chega à sua imagem de menino, existiria ou tudo teria sido fruto de sua imaginação? A despeito disso, o que chama a atenção é que, emaranhadas a todas essas perguntas do personagem, tem-se um caminho interessante para pensar uma possível aproximação entre sua trajetória e a do artista em seu processo de criação. Em semelhança ao personagem do conto, que em um lavatório de um edifício é levado a uma descoberta inevitável, não seria o artista tomado pela fatalidade do trabalho de criação artística do qual ele não pode escapar? Estaria condensado neste trabalho algo de uma vida sofrida que grita pela sua realização? E, mais que isso, em que medida estaria no ato da criação a possibilidade de universalização de um ato singular?

O processo de criação artística, tendo como base a *Teoria estética* de Adorno, revela o homem como ser social e historicamente determinado que, por meio do contato com as suas cicatrizes e deformações, trabalha contra as exigências da divisão social do trabalho. Por estar organizado na obra elementos que remetem à interioridade, o processo de criação de uma obra de arte, ao condensar as impressões do artista, só o faz considerando-o como mediação social. Ao sentir as impossibilidades da realização do humano, uma obra, que tensiona forma e conteúdo, revela uma sociedade aquém de suas realizações.

Partindo destas contribuições e de uma possível “divisão” do conto em quatro movimentos<sup>[4]</sup> – primeiro: não-ver a própria imagem e, de súbito, passar a vê-la refletida em um espelho; segundo: buscar e pesquisar, incessantemente, a verdade da imagem, agora, vista; terceiro: como resultado de obstinada procura, deixar de vê-la; quarto: (re)vê-la, não a primeira imagem, mas a imagem de si criança –, pensa-se também o caminho do artista em seu processo de criação. O primeiro movimento faria alusão ao momento em que o artista, assim como o personagem do conto, está na dialética “não-ver e ver”: ele, semelhante ao que ocorre com toda a humanidade, está encerrado nas amarras ideológicas da sociedade industrial que embotam os sentidos e impedem que sejam vistos e revelados aquilo que a legitima. A participação subjetiva do artista na arte se configura como um elemento de denúncia contundente contra a violência provocada por esse contexto ideológico. Em meio às mutilações sociais, o artista – enredado como estão os demais na ideologia social –, torna-se potencialmente capaz de, por meio de um procedimento racional, elaborar uma obra que denuncia o sofrimento desmesurado de uma vida sem sentido.

O segundo movimento – que no conto é representado pelo momento em que o personagem “estranha” a imagem que vê refletida no espelho e inicia sua busca por compreendê-la –, pode ser entendido como uma alusão ao instante em que o artista, arrebatado pela moção pulsional – meio para a objetivação da arte – estranha o existente e se perde no precipício de um trabalho metódico, o trabalho da criação, que resiste e revela a descoberta do que poderia não ser: um mundo de sacrifícios desmedidos que obsta a realização do indivíduo. Nessa busca, o artista se defronta com algo categórico: na tensão entre o momento subjetivo e o objetivo dentro da própria estrutura da arte, a obra vale por si, dada a tensão forma e conteúdo de sua logicidade estrutural imanente. Diante disso, o artista sente, como em um estremeamento por vezes fugaz, que sua participação subjetiva, apesar de ser o momento de objetividade

.....  
CONHECIMENTO  
E (IR)RACIONALIDADE:  
REFLEXOS DO CONTO  
“O ESPELHO” DE JOÃO  
GUIMARÃES ROSA  
.....

Cynthia Maria Jorge Viana

---

<sup>4</sup> A discussão realizada a partir deste ponto, encontra-se, detalhada, na dissertação “A arte como historiografia do sofrimento: reflexões acerca da arte como conhecimento crítico da sociedade – elementos da participação subjetiva no processo de criação artístico em Theodor W. Adorno, de minha autoria, defendida no PPGPSI/UFESJ/Brasil, em 2010, sob orientação da profa. Dra. Kety Franciscatti.

da obra, é um entre outros elementos que a constitui. Sua busca é um infundável e preciso caminho de fazer, desfazer e refazer, cada vez mais árduo, obscuro e revelador.

O terceiro movimento remete à etapa no conto em que o personagem, ao se encontrar tão imerso na procura do que verdadeiramente ele é, começa a retirar todos os elementos que o compõem para saber sua verdadeira forma, e deixa de ver a sua imagem. Se o personagem é acometido pela necessidade dessa procura, poder-se-ia inferir que o artista é acometido pelo ponto cego da fatalidade do processo de criação, do qual não tem como escapar: a realização da obra, a necessidade da criação, um caminho que em a moção pulsional revela sua força em sua fraqueza. Esse processo leva a um “não ver”, cegueira que, no conto, faz o personagem negar a sua constituição; e, no processo de criação de uma obra arte, pode remeter as possibilidades de representação, apresentação, re-apresentação ou exibição da realidade: seja “na” forma, que, tensionada com outros elementos, permite ao artista exibir-se como negação da realidade existente, seja “como” forma, como mera exibição, mimese da mimese, o que aproxima a subjetividade do artista a uma subjetividade administrada.

Por fim, no quarto movimento, uma referência ao momento em que o personagem do conto revê a sua imagem refletida no espelho – uma imagem de criança, um rosto ainda não formado –, diz de um retorno à universalidade: é por meio do mergulho no particular que a arte é capaz de dizer das mazelas da humanidade, a qual, presa à autoconservação, ainda não faz justiça ao reino da liberdade e da felicidade. O artista, depois de se abandonar ao precipício da criação, incitado pela tensão “não-ver/ver/não-ver”, traz a universalidade da humanidade condensada em sua obra. Não fala de si, fala de uma humanidade, que presa a luta pela sobrevivência, ainda não experimentou o flutuar na água olhando para o céu livre de ameaças (Adorno, 1993). Como uma criança, que em seu tatear experimenta o mundo, o artista, por meio de sua obra – não de sua vida ou imagem pessoal –, revela a arte como um conhecimento que possibilita contato com a realidade e crítica a ela, posto que esta se configura como uma esfera capaz de produzir experiência.

Cabe ressaltar, para finalizar, que ao elaborar uma obra, o artista parece dar forma a um quebra-cabeça que, a cada peça encaixada, abre

caminho para uma nova descoberta. Tal travessia pode revelar as (im) possibilidades que cintilam e clamam por uma vida justa e livre. O conhecimento produzido por meio desta experiência torna-se esclarecedor na medida em que esta pode, no confronto com a realidade, evidenciar a possibilidade de se estar livre das premências do trabalho e das auguras do sofrimento. A vida que se espera é uma vida “(...) sob a luz incessante do seu dia feriado (...)” (*Idem*, 97), na qual, como uma criança, se possa desfrutar livre do medo e da ameaça. A leveza da vida estaria uma em história que não fosse mais a história do horror e na qual a humanidade tivesse a sua realização assegurada.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. (1988), *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70 [1970].
- \_\_\_\_ (1993), *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, trad. Luis Eduardo Bicca, São Paulo, Ática [1951].
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie (1993), “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, vol.16, pp. 67-86, disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771/632>, consultado em 06/03/14.
- ROSA, João G. (2001), *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1956].
- \_\_\_\_ (2005), *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1962].
- ROSENBAUM, Yudith (2008), “Notas sobre o conto ‘O espelho’, de Guimarães Rosa”, *Ide* (São Paulo), vol. 31, n° 47, pp. 84-87, disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a15.pdf>, consultado em 06/03/14.



# LE VOISIN INDÉLOGEABLE: LE VIDE PESANT DE L'IDIOTIE DANS *LES CATILINAIRES*, D'AMÉLIE NOTHOMB

Cristina Álvares

calvares@ilch.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

LE MOT *IDIOT*, avec son champ de synonymes et termes apparentés (sot, bête, autiste, demeuré, hébété), est plutôt rare chez Amélie Nothomb. À quelques exceptions près<sup>[1]</sup>, il s'agit d'occurrences isolées qui ne suffisent pas à former une thématique consistante. Pourtant l'univers fictionnel nothombien est peuplé de personnages qui habitent une zone de bord avec l'idiotie ou qui sont carrément idiots. En-deça des traits spécifiques qui les particularisent, ces personnages partagent le fait qu'ils sont souvent des présences massives et irrespirables exerçant sur le Protagoniste (masculin ou féminin) une action entropique qui se manifeste comme *appel du vide*, *force de l'inertie*, *pulsion de néant*. Ils incarnent le *vide pesant*, expression que Sartre emploie dans *Cahiers pour une morale* pour définir l'idiotie (cf. Louette, 2007: 30).

Les romans de Nothomb ont ceci en commun qu'ils se fondent sur un scénario-type consistant dans l'affrontement du Protagoniste à un personnage intraitable incarnant le *vide pesant*. Ce personnage n'est pas

---

<sup>1</sup> Le développement des champs lexical et sémantique de l'idiotie apparaît dans *Stupeur et tremblements* et *Voyage d'hiver* où la bêtise est thématisée. Dans le premier cas, c'est une fausse bêtise qui est simulée ou qui apparaît aux yeux des autres employés, et notamment de Fubuki, comme inadaptation foncière de la Protagoniste au système organique et bureaucratique de l'entreprise Yumimoto; dans le second, elle est incarnée par le personnage d'Aliénor, écrivain autiste.

forcément idiot, il y en a même qui sont intelligents (Prétextat Tach, Omer, Christa). Mais leur vivacité d'esprit et compétence argumentative tourne autour d'un noyau dur, de quelque chose qui ne bouge pas et ne change pas, quelque chose de granitique que nous appelons la bêtise. Ces personnages lourdement vides auxquels s'affrontent les Protagonistes composent le modèle nothombien de l'idiotie. Tout d'abord, celle-ci est d'ordre ontologique: le personnage idiot s'est enfermé dans une petite existence où il n'y a pas de place pour l'autre – l'autre en tant qu'il ou elle a un désir. Dans une veine moins sartrienne que lacanienne, nous dirons que l'idiot exclut de son existence le désir de l'autre, ce qui veut dire qu'il exclut l'altérité, l'étrangeté, l'opacité du désir même à la conscience (car le désir est inconscient, il nous rend étrangers à nous-mêmes). C'est ce que signifie l'aphorisme lacanien selon lequel le désir du sujet est le désir de l'Autre – avec un grand A pour marquer la dimension d'altérité foncière et irréductible qui est à l'œuvre dans la dialectique du désir (impossible de réduire l'Autre à l'autre en tant qu'image de moi-même). Or, le personnage idiot nothombien méconnaît justement cette dialectique, il n'est pas étranger à lui-même (replié sur le strictement privé, il coïncide avec lui-même). L'idiot n'existe pas dans, par et avec l'Autre, son existence n'est pas aliénée – ce pour quoi son autarcie ressemble à de l'autisme<sup>[2]</sup>. À la limite l'idiotie est une immunité à l'inconscient. Privée de désir donc, l'existence exigüe de ces personnages va se scléroser dans l'autosuffisance et l'indifférence au monde et aux autres (et c'est là que pointe la dimension morale de l'idiotie). C'est l'apathie de la *mesmice*<sup>[3]</sup> (la mêmété) pour employer un mot que Clarice Lispector réfère au personnage de Macabéa (Lispector, 1977).

L'idiotie de ces personnages consiste donc en cette condition léthargique de la vie sans l'Autre, de la vie sans désir – ce que Nothomb appelle la *vie larvaire*. Ils habitent les limbes de la non-vie et donnent forme et corps au non-être. Cette ontologie paradoxale hante Nothomb.

<sup>2</sup> Un exemple, belge lui aussi, est le cas des Dupondt, personnages des *Aventures de Tintin*, de Hergé. Leur idiotie est immanente à la géminalité parfaitement symétrique qui les caractérise. Enfermés dans le cercle de leur mêmété spéculaire, les deux détectives sont étrangers au monde et aux autres qui se moquent d'eux.

<sup>3</sup> Même un personnage passionné comme Omer, dans *Mercur*, ou actif comme Christa, dans *Antéchrista*, manifestent cette apathie ou inertie qui enracine leur imposture (car ce sont des imposteurs) dans l'indifférence aux autres.

Au fil de ses romans, elle la met en récit dans le cadre d'une rencontre traumatique du Protagoniste avec un partenaire intraitable qui porte le lourd fardeau du néant.

Le personnage qui illustre le mieux ce modèle est le Voisin de *Catilinaires*. Publié en 1994, ce roman raconte l'histoire d'Émile et de Juliette Hazel, mari et femme qui, ayant pris la retraite, souhaitent se retirer du monde pour se consacrer entièrement l'un à l'autre. Pour ce faire, ils achètent une maison à la campagne, dans un paysage très isolé et très beau. Émile, qui est le narrateur, parle de la *Maison* avec majuscule, pour bien marquer qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle maison mais de la Maison mythique dont ils rêvaient depuis leur enfance et qu'ils découvrent dans la réalité (elle existe); la Maison dans laquelle ils disposeraient finalement du temps pour être ensemble, la Maison qui abriterait le retour idyllique aux amours d'enfance (car ils étaient en couple depuis leur six ans). C'est là qu'ils sont parfaitement chez eux. À la Maison, chacun n'existera que pour l'autre, sans que 'cette perte de temps qu'est le monde' vienne troubler l'harmonie et la transparence de la relation conjugale. Bref, la Maison est le lieu de la plénitude ontologique du couple; ou: c'est à la Maison que l'être du couple a lieu.

Le roman raconte le ratage de ce projet de retraite, causé par Palamède Bernardin, le voisin qui habite la maison de l'autre côté de la rivière. Tous les jours, à 16 heures, le gros Palamède vient rendre visite au couple. Mais la visite est très bizarre. Il reste deux heures assis, l'air abruti et embêté, sans parler ou à peine. Émile et Juliette essaient vainement de lui faire la conversation. Il met longtemps à dire 'oui' ou 'non' dans une voix atone. Sa taciturnité et son immobilité gênent outre mesure. Émile le trouve « gourde et empêtré », impoli et grossier, un demeuré (quoique cardiologue). Il se demande ce qui peut bien motiver ses visites. Que cherche-t-il chez eux? Que veut-il? Comment avoir affaire à cet intrus obèse qui impose son mutisme et sa masse inerte à la Maison, qui vient y enkyster sa torpeur et son ennui? Comment traiter l'intraitable?

La régularité larvaire de ses visites accroît le malaise du couple. L'angoisse s'intensifie au fur et à mesure que l'heure de la visite approche. Émile aurait pu ne pas ouvrir la porte, mais la politesse l'en empêche. Le couple essaie quand même un stratagème. Un jour, sous prétexte qu'il était à l'étage avec Juliette qui était soi-disant malade,

Émile n'ouvre pas. Furieux, Palamède frappe si violemment qu'il risque de casser la porte. Émile cède. Il lui explique ce qui se passe. Mais au lieu de s'en aller, Palamède s'installe et exige sa tasse de café habituelle:

Avec une certaine terreur, je me rendis compte que tout ce que nous lui avions accordé, dès la première visite, était devenu don dût: dans son cerveau primaire, une gentillesse proposée une seule fois accédait au statut de loi (Nothomb, 1994: 39).

Bien qu'il en ait envie, Émile se déclare incapable de l'expulser. Il finira par le faire et de façon brusque et incivile (*Idem*, 101), sans pourtant réussir à éliminer l'attente angoissée de la visite qui n'aura pas lieu. Même absent le Voisin reste incrusté à la Maison sous forme du malaise de 16 heures. Le fauteuil où il s'asseyait est toujours 'son' fauteuil (*Ibidem*, 105). Palamède appartient à cette catégorie d'idiots, comme Bartleby, qu'il est impossible de déloger. C'est « la force de l'inertie, la plus paradoxale des forces » (*Ibidem*, 88) qui exaspère aussi bien le narrateur de Melville que celui de Nothomb, chacun subissant la loi de l'intrus.

Le rapport de Palamède au langage est, comme celui de Bartleby, réduit au minimum. Bartleby répète la formule 'I would prefer not to', Palamède énonce des monosyllabes, tout au plus des phrases lapidaires, par exemple « de la soupe ». Non seulement ils ne parlent pas mais ils ne tiennent aucun compte du discours de l'Autre. Leur silence signifie: cause toujours. Toutes les tentatives mises en place par Émile pour faire parler Palamède échouent. Il en tire la conclusion suivante:

Il me sembla voir passer sur le visage de notre voisin une expression que j'aurais pu traduire en ces termes: 'Pourquoi te donnes-tu tant de mal? J'ai gagné, tu ne peux pas ne pas le savoir. Le simple fait que j'assiège chaque jour ton salon pendant deux heures n'en est-il pas la preuve? Si brillants que soient tes discours, tu ne pourras rien contre cette évidence: je suis chez toi et je t'emmerde' (*Ibidem*, 54).

L'idiote se situe à la périphérie du langage et par conséquent du réseau symbolique des normes et des conventions de civilité qui régulent le fonctionnement du lien social. L'idiotie découle de cette position hors

symbolique. Elle atteste que l'Autre (au sens lacanien d'ordre symbolique) n'existe pas; et que la défaillance ou inconsistance de l'Autre est corrélative de la présence indélogeable du *vide pesant*, de la *mesmice* du réel qui revient toujours à la même place – ici sous forme d'ennui.

Palamède illustre on ne peut mieux ce que Freud appelle, dans *Esquisse pour une psychologie scientifique* (1996), le complexe du *Nebenmensch* – ce qui dans autrui ne change pas et reste comme chose, intraitable, inébranlable. Lacan en a tiré le concept de Chose (*das Ding*), ce qui « du réel pâtit du signifiant » (Lacan, 1986 :150) et qui est « ce que en nous doit rester à distance si nous voulons continuer à soutenir la consistance de notre univers symbolique » (Zizek, 2007:410). Or, Palamède, le Voisin, l'intrus, est justement le Prochain trop proche – passons sur le pléonasma – dont la présence massive et irrespirable correspond à l'effet toxique et asphyxiant de la Chose. Ce qui s'impose lourdement quand le symbolique défaille, ne réussissant plus à assurer des différences et des distances, c'est le vide massif de la Chose, phénoménalisé dans *l'overproximity of the Neighbour* – motif zizekian s'il en est<sup>[4]</sup>, auquel ce roman de Nothomb donne une configuration diégétique exemplaire, tout en donnant à la Chose le visage de l'idiotie<sup>[5]</sup>.

La vie quotidienne d'Émile et Juliette tourne autour de la visite de Palamède, qu'il vienne ou qu'il ne vienne pas. L'angoisse inexprimable provoquée par le retour du Voisin taciturne empoisonne le bonheur du couple. Pour parer au malaise ils l'invitent à dîner avec son épouse. Bernadette, qui est 'une anormale' (Nothomb, 1994:70), radicalise en quelque sorte l'idiotie du mari. Elle est encore plus obèse que lui – il y a un « déferlement de graisse » quand elle entre à la Maison -, émet des borborygmes et n'avale que de la nourriture liquide (lait, sauce, soupe). Émile la décrit comme 'une créature fellinienne, (...) à la limite de l'humain' (*Idem*, 66). Il l'appelle le kyste :

---

<sup>4</sup> Zizek mobilise la notion de proximité excessive du Prochain pour caractériser la crise sociale et morale de notre contemporanéité. '(...) it is easy to love one's neighbor as long as he stays far enough from us, as long as there is a proper distance separating us. The problem arises at the moment, when he come too near us, when we start to feel his suffocating proximity – at the moment when the neighbor exposes himself to us too much, love can suddenly turn into hatred' (Zizek, 2008:9).

<sup>5</sup> Dans son essai *Stupidity*, la philosophe américaine Avital Ronell développe l'idée de la bêtise comme Chose, à partir de Lacan, Barthes et Flaubert (cf. Ronell, 2006:25-32).

Un kyste, cette chose était un kyste. Eve fut tirée d'une côte d'Adam. Madame Bernardin avait sans doute poussé comme un kyste dans le ventre de notre tortionnaire. Parfois, on opère des malades d'un kyste interne qui pèse le double, voire le triple de leur poids: Palamède avait épousé l'amoncellement de chair dont on l'avait libéré (*Ibidem*, 66).

Dans cette version grotesque du récit génésique de la création du couple, la métaphore kystique inscrit l'idiote dans le registre organique. Elle « n'était autre qu'un énorme organe digestif » (*Ibidem*, 76), son activité étant celle, purement organique, d'un tube digestif. Mais cette vie purement organique ne se distingue vraiment pas du fonctionnement mécanique d'un dispositif inorganique, un tube en l'occurrence:

Le tentacule de gras effleura ma main quand je lui tendis le verre. Un frisson de dégoût me parcouru l'échine. Ce ne fut rien comparé à la répulsion qui me crispa les mâchoires quand le verre s'inséra dans sa bouche. L'orifice replia ce qui lui servait de lèvres et se mit à aspirer. Le lait fut sucé en un seul coup, mais avalé en plusieurs fois; chaque déglutition faisait le bruit d'une ventouse en caoutchouc en train de déboucher un évier (*Ibidem*, 68).

Cette continuité de l'organique et de l'inorganique dans la métaphore du tube rend compte de l'ontologie paradoxale de l'idiote et suggère que la vie au sens purement biologique, sans conscience (la vie des larves), sans désir, est aussi nulle, aussi vide, aussi bête, que la non-vie mécanique. Mais il y a une différence importante entre l'époux et l'épouse: alors qu'elle prend du plaisir à manger et à dormir, ce qui la retient dans la sphère des êtres vivants, lui ne prend plaisir à rien; même pas à emmerder ses voisins: « Il avait l'air de trouver très emmerdant de m'emmerder » (*Ibidem*, 87). Le registre humoristique, tout en nous défendant du tragique, le cerne: Palamède est ce qui dans la vie préfère la mort, comme Lacan le dit de la Chose (Lacan, 1986:124). Ce qui va déclencher la sympathie d'Émile et surtout de Juliette envers Bernadette, c'est de constater que « l'Emmerdeur archétypal » (Nothomb, 1994:86) ne tolère pas qu'elle ait du plaisir. Il nie le plaisir dans l'ennui. Et c'est dans l'ennui que se superposent les dimensions ontologique et morale du vide pesant: « C'était sans doute le mot qui le résumait le mieux: vide. (...) était d'autant plus vide qu'il était gros: comme il était gros, il avait plus de volume pour

contenir son vide » (*Ibidem*, 82-3). Et Émile de le comparer aux courges géantes, aux soufflés au fromage et aux discours d'inauguration – « enflés à proportion de leur vacuité ». Or 'le vide refuse le bien' et 'ne demande qu'à se laisser envahir par le mal' (*Ibidem*, 83). Le mal est comme un gaz et le gaz, ça ne s'expulse pas. Tout comme Palamède :

Le mal, lui, s'apparente à un gaz (...) Il est le plus souvent stagnant, réparti en nappe étouffante; on le croit d'abord inoffensif à cause de son aspect – et puis on le voit à l'œuvre, on se rend compte du terrain qu'il a gagné, du travail qu'il a accompli – et on est terrassé parce que, à ce moment-là, il est déjà trop tard. Le gaz, ça ne s'expulse pas (*Ibidem*, 84).

L'action maléfique du gaz est sur le plan moral ce qu'est sur le plan ontologique l'action ravageuse du vide pesant de Palamède: « Je l'avais d'abord cru inactif parce qu'il restait des heures à ne rien faire. Ce n'était qu'une apparence: en réalité, il était en train de me détruire » (*Ibidem, Ibidem*).

Pour s'en débarrasser, Émile ira jusqu'au meurtre. Il étouffera le Voisin sous un oreiller, acte qui renverse l'asphyxie psychique provoquée par sa présence massive et irrespirable. Mais avant l'acte meurtrier, il avait évité que Palamède se suicide au gaz, son élément. Fortement énervé, se rendant compte qu'il vient de rater une occasion de s'en débarrasser, il lance au Voisin des imprécations, lesquelles n'ayant aucun effet sur son destinataire, reviennent sur le destinataire. À travers la médiation de Palamède, Émile se parle à lui-même et reconnaît dans le Voisin le miroir ignoble où sa propre idiotie le regarde: « Moi aussi, je pourrai être une larve amorphe: tout le monde a en soi un gros tas immobile, il suffit de se laisser aller pour qu'il apparaisse. Personne n'est la victime de personne, sinon de soi-même » (*Ibidem*, 109). Par cette dernière phrase, Émile, qui se présente tout au long du récit comme victime de Palamède, exprime la topologie *extime* du rapport au Voisin: celui-ci extériorise le noyau dur de non-être – la Chose – qu'il y a dans Émile. Cette scène dévoile la pulsion de néant qui est à l'œuvre dans le désir de retraite d'Émile<sup>6</sup>. Juliette s'en rend compte qui, en apprenant

<sup>6</sup> En parlant du « bonheur sans nom' d'être tout seul ave Juliette à la Maison, Émile ajoute cette phrase énigmatique: 'on n'est jamais assez rien du tout » (Nothomb, 1994:18).

que son mari regrette d'avoir sauvé Palamède, lui dit sèchement: « c'est toi le monstre! » (*Ibidem, Ibidem*).

Qu'est-ce que Palamède incrusté à la Maison sinon l'ennui qui s'enkyste dans la retraite idyllique, la sclérose sécrétée par « le bonheur sans nom » (*Ibidem, 18*) d'une vie 'hors du monde et hors du temps, dans le silence le plus profond (*Ibidem, 104*)? Le projet idyllique de vivre uniquement l'un pour l'autre, dans la *mesmice* du couple, aboutit à la forme de vie léthargique de l'idiot. Palamède est l'envers de l'idylle. Dans la maison malsaine, fétide et kitch du voisin, où prolifèrent les horloges réglées au centième de seconde pour mesurer précisément le passage inexorable et écrasant du temps, Émile découvre l'anamorphose nauséuse de sa belle Maison où il avait voulu vivre un amour atemporel et inaltérable avec Juliette - Juliette qu'il fantasme comme étant simultanément sa femme, sa sœur et sa fille. L'essence nihiliste de l'aspiration métaphysique à l'objet éternel qu'est la Maison apparaît dans cet envers stagnant et adipeux du projet idyllique. Le Voisin est l'impossible du rêve d'amour d'Émile, son trauma. Ainsi le couple Bernardin est l'envers grotesque du couple Hazel. C'est la Belle et la Bête - au double sens de laid et d'idiot - version couple. La consubstantialité kystique du couple-Bête fait pendant à l'aimable complémentarité du couple-Beau. « Le poids mort matrimonial » que traîne Palamède est le miroir déformant de l'adorable minceur de petite fille qui caractérise Juliette.

Le moment crucial où Émile perçoit dans et à travers le Voisin son propre non-être - sa propre idiotie - n'est pas sans conséquences au niveau de sa relation avec Juliette qui voit en lui un monstre, un assassin potentiel autant que Palamède est un suicidaire raté. Quelque chose dans le couple s'est fissuré et il n'y a plus « ce climat d'enfance idyllique » (*Ibidem, 104*). Juliette s'arrête devant la fenêtre et regarde longuement la maison des voisins, avec une expression de désolation insondable. En prenant sa décision meurtrière, Émile accepte que sa femme ne le comprenne plus (*Ibidem, 144*). Juliette ne saura jamais qu'elle partage son lit avec un assassin.

L'élimination de Palamède laisse un reste: son poids mort matrimonial. Juliette prend en charge Bernadette, la nourrit, s'occupe de son hygiène et passe au moins deux heures par jour avec elle. Ce n'est pourtant pas un fardeau, c'est sa meilleure amie. Elle n'en a pas d'autre

mais toujours est-il qu'elle dévoue une vraie amitié au kyste – dont la présence inéliminable, bien que bénigne, au sein du couple signale l'échec du projet de retraite idyllique. La Voisine rappelle à Émile l'idiotie qui était au fond de son rêve.

## Références

- LACAN, Jacques (1986), *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LISPECTOR, Clarisse (1977), *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco.
- LOUETTE, Jean-François (2007), 'Revanches de la bêtise dans *L'idiot de la famille*', *Recherches et travaux*, 71, p.29-48.
- NOTHOMB, Amélie (1994), *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel.
- RONELL, Avital (2006), *Stupidity*, Paris, Stock.
- ZIZEK, Slavoj (2007), *Le sujet qui fâche*, Paris, Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (2008, 1992), *Enjoy Your Symptom!*, NY and London, Routledge.



## **HUMOR, SÁTIRA E CARNAVAL**



# **ARFIA – BABANAG, UN COUPLE D’IDIOTS ? DANS LA DANSE DU ROI ET MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE, DE MOHAMMED DIB**

Rachida Simon

simonrachida@yahoo.fr

UNIVERSITÉ DE BATNA, Algérie

Exergue

On est donc toujours l’idiot de l’autre.

PIERRE TRUCHOT

Le fou ne se promène jamais sans sa tête.

PROVERBE DE LA RÉGION DE COLOGNE

## **Introduction**

119

**DANS LE DIPTYQUE DISPOSÉ EN JEU DE MIROIRS QUE CONSTITUENT LE ROMAN LA DANSE DU ROI ET L’UNIQUE PIÈCE JOUÉE DE MOHAMMED DIB MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE**, deux personnages se distinguent par leur présence récurrente: Arfia et Babanag. Etrés de la marge et de l’ombre, ils sont pourtant curieusement présents au cœur de la fiction comme au centre névralgique de l’action dramatique dont on comprend tout de suite qu’ils sont les chevilles ouvrières, sans doute en raison de cette marginalité même, qu’ils semblent assumer haut et fort. Personnages complexes et attachants, repris d’une œuvre à l’autre sans que l’intérêt que leur présence suscite ne soit épuisé, ils en constituent le couple-clé, couple dynamique et solidaire dont le fonctionnement porte – quasiment à lui seul – le roman et la pièce et leur imprime vie et sens, et dont je me propose d’approcher la singularité dans cette analyse pour porter toute mon attention sur ce couple singulier de «laissés pour compte» de la société, et interroger la figure de l’idiot sous l’angle de la marginalité / normalité. Présent dans quasiment toutes les cultures, l’idiot a toujours été dans la société l’objet d’un regard et d’un discours qui remontent à cette nuit des temps d’où il nous arrive. Dans le paysage social maghrébin, l’idiot, le «fou», est

ARFIA – BABANAG, UN  
COUPLE D’IDIOTS ?  
DANS LA DANSE DU ROI ET  
MILLE HOURRAS POUR UNE  
GUEUSE, DE MOHAMMED DIB

Rachida Simon

une figure familière qui occupe une place à part, autant au sein de la communauté que dans l'inconscient collectif. Les gens le considèrent le plus souvent avec bienveillance et amusement, même si les enfants le chahutent parfois cruellement. Il est dans les villages laissé libre de ses mouvements et les anciens accordent un profond respect à sa parole fut-elle balbutiante ou incohérente : on lui reconnaît en effet une dimension oraculaire qui parfois se vérifie.

Le sociologue Wadi Bouzar dans une réflexion sur le nom d'un village de Kabylie dénommé Tizi Hibel, «le col des fous», le village des *tabouhalit*, ainsi qu'on les nomme en dialecte arabo-berbère local,

*«Le fou», pour le village, est un sujet «irrationnel», c'est d'ailleurs en cela qu'on le considère comme fou. Ainsi se signale-t-il à «l'étranger» de passage en rappelant celui -ci à l'ordre de la rationalité ... (Bouzar, 1983: 25). Le «fou» est rationnel (...) Le «fou» veut montrer qu'il connaît les règles d'un monde dont on l'exclut. Et de fait l'on se pose alors une question : s'il est une «normalité», est -elle chez les exclus ou chez les excluants? (Idem,10).*

C'est sur cette question que Mohammed Dib semble nous inter-peller dans ses deux œuvres, et c'est cette même question qui impulse et porte ce travail.

### **Le personnage de l'idiote en pays arabe**

Dans l'aire culturelle arabe la figure de l'idiote et du fou sont deux figures, de l'errance et de la quête permanente, figures de la provocation et du scandale également, ils présentent cette particularité d'avoir une maîtrise, voire une virtuosité de la parole, parole souvent mystérieuse, oraculaire et véhiculant des sens profonds malgré une apparente incohérence, qui le particularisent et en font «une voix singulière» que l'on perçoit malgré /depuis la marge d'où elle se fait entendre comme une parole qui vaut son pesant de poudre. L'inconscient collectif en garde la mémoire vive dans des formes discursives où prédominent la sagacité, la profondeur de vue, la clairvoyance, et très souvent une maîtrise admirable du verbe. L'une des fonctions paradoxales de l'idiote en pays arabe est précisément d'être cette voix, cette parole de la marge

qui exprime la droiture, l'authenticité, la sincérité et donne à réfléchir pour remettre sur la bonne voie. L'idiot ne l'est pas parce qu'il est ignorant ou accablé par une tare, mais parce qu'il n'éprouve aucune gêne, aucune réticence à dire ce qu'il voit ou ce qu'il pense avec une franchise renversante, désopilante.

### La marginalité revendiquée : Arfia, gueuse ou houri ?

Dans le roman *La Danse du roi*, le récit, *en première personne*, est assuré par Arfia contant son aventure durant la guerre de libération, aventure partagée, malgré les épreuves, la fatigue, la peur, la faim, dans l'euphorie et l'espoir, avec ses compagnons de lutte aujourd'hui tous disparus.

Présentée d'emblée comme une femme hors du commun, aussi bien par son aspect physique que par son comportement marginal et ses propos enflammés, Arfia apparaît comme une «présence oubliée», mais surtout comme une mémoire et une voix. Mue par le souffle et la volonté révolutionnaires dont elle a fait sa raison de vivre, cette battante, femme active et déterminée, s'impose comme une vraie force de la nature, solidement ancrée dans un réel où elle s'enracine au point de s'identifier au paysage dont elle épouse les formes:

(...) Grande, membrue, le dos jusqu'aux globes roulants des fesses, fendu par une ravine; et devant, mamelonnante, les hanches épanouies (...) ses pieds nus s'étendant dans des souliers d'homme (Dib, 1968:16)

Peu séduisant au regard des représentations sociales malgré l'aspect de générosité qu'il dégage, le portrait fait de la gueuse une sorte d'être ambigu, une femme virile, de type hommasse par l'apparence ou le comportement: *Fatoum Arguez* ou *Aïcha Rajel*, littéralement «Fatma ou Aïcha (est) un homme». Pas très féminine donc, voire castratrice, rôle thématique inhabituel, subversif, difficile, contrebalancé dans l'écriture par un énoncé de faire rattaché à des valeurs historiques positives: révolutionnaire et maquisarde, Arfia est une meneuse d'hommes, initiatrice, courageuse, volontaire, dynamique: une héroïne, sortie miraculeusement vivante d'une lutte qui a fauché la plupart de ses compagnons d'armes.

L'axe du vouloir, du désir rejoint l'action d'être dans des aspects très appréciés socialement. Force agissante, la gueuse qu'elle est devenue, par «détournement de révolution» assure donc un rôle central d'actant de premier ordre ... pourtant la quête qu'elle mène, sa marche, tend, d'une œuvre à l'autre, à tourner en rond ... et plus personne ne la reconnaît, pas même les chiens qu'elle côtoie dans sa marginalité. L'axe de l'agir s'est infléchi non dans le sens positif, mais vers un piétinement centrifuge qui l'éloigne de son désir de mener sa révolution permanente jusqu'au bout.

Par son comportement marginal et outrancier «qui gêne et met mal à l'aise», Arfia peut, pour cette raison, être considérée comme une inadaptée qui n'entre pas dans le jeu social et en perturbe l'ordonnance et la bonne marche. Son positionnement liminaire volontaire et son inconséquence la situent sur un seuil où elle fait figure de corps étranger, un personnage particulier, à part, ce qui renvoie à l'étymologie grecque d'*idiotès*: particulier, unique, dont dérive le français idiot.

Elle est assimilée à une demeurée, expression langagière qui dans le registre familier désigne par euphémisme une personne «dont les facultés mentales ne se sont pas développées normalement». L'origine latine du mot *demorari* qui signifie au sens littéral rester, persister à être, survivre, et dans les faits, Arfia «reste» envers et contre tout «coincée» dans un rôle qui semble ne plus avoir de raison d'être. Affublée dès le titre du roman, du surnom de gueuse, Arfia est la figure même de la marginale que Marie Scarpa définit comme un «personnage liminaire»:

La trajectoire narrative des personnages pourrait être considérée comme l'histoire d'une mise en marge (Van Gennepe), (...) par leur incapacité définitive à quitter l'entre-deux de la phase de marge: nous proposons de les qualifier de «personnages liminaires» (Scarpa, 2009: 27).

En violant ou en contournant subtilement, les règles de la normalité sociale, l'idiot ne reproduit pas de manière satisfaisante et attendue – normale – la figure de l'individu modèle d'une société dans ses configurations, ses codes, ses valeurs culturelles et comportementales, il se présente comme un raté, un déficient social dont la socialisation, la construction de l'identité individuelle ne s'est pas accomplie selon le processus codifié de l'initiation.

Figure même de la provocation et de la transgression, ayant délibérément choisi après la lutte de libération- période que la pièce de Dib met en spectacle – de vivre en marge de la société, une vie libre et aventureuse faite d'errance, de débauche et de petits larcins, «la figure se détache en pleine fantaisie sur les autres figures réelles» (Scarpa, 2008: 160), désignant Arfia comme un être «qui enfreint les *règles de la normalité sociale*» (*Idem*, 160). Faisant éclater, de ce fait, les règles et les codes qu'impose la doxa, elle affiche un anticonformisme impertinent et franchement rigolard qui frise le scandale. Considérée comme une dé-rang-ée, une déclassée, prête à s'accoquiner avec le premier venu, elle «perturbe tout par sa seule présence» (*Idem*, 167).

Personnage heurté et extravagant, la gueuse reçoit les injures et les insultes avec un rire provocateur qui montre sa force de caractère et sa capacité à s'élever au dessus des sentiments et des contingences, en renversant les situations extrêmes dans une pirouette impertinente ou par une cinglante réplique. Ce trait distinctif souligne le coté fantasque du personnage, trait qui fuse chaque fois que, pour un oui ou pour un non, la gueuse éclate d'un rire sidérant. Qu'il paraisse naïf ou féroce, fripon ou sarcastique, cruel ou iconoclaste, ce rire intempestif singularise tout particulièrement la gueuse, soulignant à la fois une indéniable jeunesse marquée par la propension à se moquer de tout et de tous, et son rôle subversif, voire caustique: en effet, c'est au moment où l'on s'y attend le moins qu'il vient vous suspendre, vous frapper d'étonnement ou de stupeur.

Nourri à de nombreuses traditions culturelles, le personnage de Arfia présente une complexité particulière. Son coté donquichottesque, son idéalisme, sa bonne foi totale, sa propension à défendre les causes perdues, à «se battre contre les moulins à vent», permettent d'inscrire en abyme le véritable problème dont traitent les deux œuvres à travers la mise en accusation des régimes politiques de la post – indépendance et la critique d'une société qui «s'endort» dans un confort apparent, alors que les idéaux de la révolution sont bafoués et ses valeurs perverties.

Le nom qui désigne la gueuse, dérive de *'arf* qui signifie: rameau, branche, partie du tronc, prolongement des racines, sillon, et de *'irfan*: savoir, connaissance, connaissance ultime et indexe des valeurs symboliques fortes, soulignant une qualité d'être par l'accès au savoir et à la connaissance. Elle est «celle qui sait», au sens quasi mystique de

l'acception du mot, ce qui investit le personnage d'une mission qu'elle n'aura de cesse de remplir.

Figure extravagante, dérangeante au comportement transgressif, Arfia, rejetée, reléguée à la marge – littéralement dé-rang-ée, sortie du rang et donc de la norme, mise au ban pour non-conformité aux codes et valeurs de la doxa – paradoxale, n'en demeure pas moins par son charisme et son incroyable désinvolture, le personnage focal des deux œuvres que viennent souligner des compétences remarquables: conteuse, elle assure le récit des faits révolutionnaires en première personne, assumant un savoir-faire ancestral relevant de la mémoire historique et collective et de leur transmission. Investie de ce devoir de mémoire par ailleurs reconnu et valorisé dans l'inconscient collectif national, elle incarne les valeurs révolutionnaires dont elle assure la pérennité par sa totale implication, valeurs qui se perdent au fur et à mesure que se délite le corps social, mais qu'elle continue à porter haut et à défendre farouchement.

Sa voix intempestive, puissante, qui non seulement raconte et rappelle au devoir de mémoire, mais aussi témoigne, fustige, stigmatise, dénonce les dérives politiques et sociales qui trahissent l'esprit de la révolution. Voix de la marge, posant les questions qui elles aussi dérangeant, Arfia démystifie le discours politique creux, la langue de bois et le scandale d'une parole et d'une langue populaires que l'on cherche à museler.

Signe évident d'un souci marqué d'authenticité, la langue dans laquelle Arfia s'exprime, avec un sens remarquable de la répartie et de l'humour, est la langue du peuple et la voix que ce discours subversif veut faire entendre est la voix du peuple, dans un langage simple qui est celui du peuple.

### **Babanag, le roi qui danse**

Au moment où le récit s'essouffle, un renversement brutal s'opère avec l'intrusion soudaine et inattendue de Babanag, surgi comme un diable de sa boîte. Venu de nulle part, surgi de rien, véritable « apparition », relevant littéralement du phénomène, affublé par Arfia de tous les noms à connotation dévalorisante qui soulignent à l'envi l'origine douteuse

et la monstrosité du personnage: antihéros, radicalement singulier, hors jeu, car il n'a pas participé à l'aventure révolutionnaire contée par Arfia, Babanag apparaît à proprement parler comme l'idiot par excellence: corps étranger, il n'entre pas dans le jeu social, bouffon au comportement inconséquent, obscène, grossier, ridicule, il est l'image même de l'absurdité, de l'anormalité et du grotesque. Pourtant, dès qu'il apparaît, tout s'inverse.

Son nom lui-même est marqué par l'étrangeté, rappelant le Baba Nagui, personnage de la culture orale anatolienne véhiculée par la tradition turque du théâtre d'ombres: le *garagouz*, dans laquelle s'enracine la tonalité et l'esprit carnavalesques qui imprègnent la pièce de Dib, *Mille hourras pour une gueuse* (cf. Simon, 2010: 29).

Faisant irruption dans les deux œuvres comme un élément étranger et selon la modalité de l'apparition surnaturelle, non comme un héros ancré dans une histoire, mais comme un personnage a – historique, il se présente sous des aspects plutôt dévalorisants, péjoratifs, qui le marquent d'une certaine négativité: contrefait, à l'envers, bâtard revendiquant sa bâtardise, pitre impuissant, clown ridicule et pathétique, maladivement accroché à Arfia.

Etre en apparence frustré, le nabot n'est pourtant pas un anti – sujet au sens psychologique de personnage passif, craintif et velléitaire, à l'action dérisoire et vaine.

Protagoniste majeur de l'action dans le roman et surtout dans la pièce, bien qu'il semble effacé, écrasé par Arfia – Berthe aux grands pieds et à la grosse gueule - dont il serait le bouc émissaire. C'est en effet, un personnage de premier plan, absolument indispensable à la gueuse et à l'économie générale de la pièce. *Craché par la nuit et venu on ne sait d'où*, Babanag s'impose comme une figure emblématique universelle: celle du bouffon.

Figure incarnée de la parodie et de l'inversion de la figure du roi et symbole de la dualité de chaque être, le bouffon «n'est pas simplement un personnage comique, il est l'expression de la multiplicité intime de la personne et de ses discordances cachées» (Chevalier & Gherbrandt, 1982: 144). Il fait souvent figure de clown en opposant «sa»vérité à celle de l'autre, la drôlerie et l'irrévérence «à la majesté», le déni d'autorité à la souveraineté, le rire à la peur, «les coups donnés aux coups reçus», le ridicule au sacré. (*Idem*, 263). Personnage paradoxal, «monstre

hybride», le bouffon est l'image du double et de l'envers: sa fonction est de présenter une vérité double, voire des vérités multiples, ce qui correspond à la sensibilité carnavalesque.

Il est considéré comme irresponsable et invulnérable, mais écouté avec le sourire, comme un aliéné (relevant d'un autre monde), avec un sourire parfois grinçant, comme on sourit des personnes qui vous disent vos quatre vérités, c'est-à-dire toute la vérité. (*Idem*, 658)

Etre de mystère guidé par la force de l'instinct et de l'intuition, on lui prête les vertus magiques d'un génie doué d'une logique dépassant le simple raisonnement. Sa présence impromptue évoque l'aspect caché, occulté du réel, l'autre face du miroir, ainsi que la figure du double, du masque.

Le personnage du bouffon signale immédiatement la présence d'un discours second et la nécessaire théâtralisation d'une situation qui infiltrent le texte en sourdine annonçant le renversement de situation: Babanag est un éclaireur, porteur de feu et de lumière, montreur de l'ombre, *moqqadem*, régisseur, c'est lui qui tire les ficelles de ce théâtre de marionnettes qu'est devenue la société qui l'entoure. Capable de transmettre une vision du monde différente, il se targue de bâtardise, c'est-à-dire d'une absence totale de détermination et donc d'une absolue liberté de pensée et d'action. Dénonçant les détournements culturels qui occultent les fondements de la réalité sociale et imposent au peuple les faux dévots et les faux érudits, médiateur de savoirs et agitateur d'idées, fou porteur de grelots et donc avertisseur.

Héros prométhéen, Babanag s'apparente par bien des aspects au décepteur ou *trickster*, personnage mythique des cultures des tribus amérindiennes, *héros porteur des bienfaits de la civilisation: feu, lumière, eau, plantes, animaux y compris parfois les hommes, le langage*, etc. Souvent présenté comme un idiot ou un pitre, c'est un demiurge assimilé au Héros culturel, c'est le Transformateur. Personnage ambigu *énigmatique qui viole joyeusement les tabous et s'introduit* dans des espaces interdits, il s'introduit de manière intrusive dans la réalité de la société pour contredire le cours naturel des événements, il a le privilège de tourner en ridicule, de défier et de parodier les cérémonies les plus importantes et les plus sacrées, les personnages et les coutumes. Agissant contre

toute logique apparente, il est porté à «interpréter sa pensée et ses actions à l'envers» (Makarius, 1969: 17 à 46).

Babanag, s'impose comme une véritable présence irradiante, porteuse de *baraka* et actionnant la «roue de lumière» qui éclaire «le seuil» du monde sur lequel, esprit bondissant, il accomplit «la Danse du soleil». Médiateur de savoirs, donnant à ses compagnons l'occasion de se voir comme dans un miroir, Babanag leur révèle «le cirque», la vision panoramique ouverte, lucide, du monde dans lequel ils végètent, loin de la ville prisonnière de son sommeil, restée derrière eux.

Electrons libres, sans aucune attache, la gueuse et le nabot forment avec leurs compagnons d'infortune qu'ils vont rejoindre aux abords mal famés de la ville, ce que Bakhtine appelle une «famille de hasard» pour s'adonner avec eux à un formidable charivari devant un immense portail clos occupant le fond de la scène, espace rituel que le nain va délimiter en l'éclairant de sa lanterne magique.

L'humour féroce et l'ironie cinglante d'Arfia et de ses compagnons dénoncent sans concession, dans l'hilarité générale et la frénésie survoltée, la vanité et le ridicule de cet intellectuel pique – assiette, qu'est Wassem qui attend devant le portail qu'on veuille bien lui ouvrir et lui donner à manger et qu'ils finiront par dépouiller de ses escarpins, de son habit... et de sa fausse montre en or, avant de le rosser allègrement ... lui qui se prend pour le roi et qui finira, couronné de sa boîte de conserve vide, par s'affaler définitivement sur un tas d'immondices.

127

.....  
ARFIA – BABANAG, UN  
COUPLE D'IDIOTS ?  
DANS LA DANSE DU ROI ET  
MILLE HOURRAS POUR UNE  
GUEUSE, DE MOHAMMED DIB  
.....

Rachida Simon

## L'idiote, figure spectrale

Présente dans l'imaginaire universel avec une remarquable constance et ressurgissant régulièrement dans la littérature orale et écrite ainsi que dans les arts, la figure de l'idiote se caractérise précisément par cette permanence qui interpelle le critique. Personnage à multiples facettes, il se décline en différents profils, en une palette toujours ouverte, présence obscure et même parfois oubliée, mais qui perdure pour devenir lumineuse dès qu'il faut être là.

Les moments d'émergence récurrente correspondent quasi systématiquement à des périodes socio-politiques troublées ou difficiles

qui semblent littéralement convoquer l'idiot comme une entité providentielle, voire salvatrice, montrant que l'inconscient collectif en est comme hanté. Guide et protecteur, il s'apparente alors à une puissance tutélaire, à un totem.

Croyance ou rêve, cette manifestation fantomatique, véritable épiphanie, apparaît comme une figure fantasmagorique, traversant l'imaginaire tel un esprit, venant de loin et montrant le chemin. J'appellerai «figure spectrale», ce type de personnage, au sens que le mot spectre prend en physique et en aérodynamique.

Selon Littré, est spectral ce qui a à l'apparence, «le caractère d'un spectre, d'un fantôme (...) fourni par les rayons lumineux qui traversent un prisme», entendant par spectre – du latin *spectrum*, de *specio*, voir et *spectare*, regarder – «l'image teinte des plus vives couleurs de l'arc en ciel, et résultant de la décomposition de la lumière blanche qui traverse un prisme». Et Littré ajoute que «le spectre émane d'un corps incandescent, et où la lumière règne d'un bout à l'autre (...) transformée par le prisme en un certain nombre de plans lumineux, alternés par des intervalles obscurs» (Littré, 1958: 417).

Pour caractériser ce que je propose de nommer figure spectrale, je retiendrai de ces données, les traits les plus saillants portés par l'étymologie: l'idée de phénomène lumineux, de traversée, d'alternance, de trajectoire lumineuse, de mouvement ainsi que cette particularité du spectre de se diversifier en se colorant et en se multipliant pour, à partir du même, devenir autre(s), c'est-à-dire à la fois un et multiple. Éclatent ainsi, en une véritable constellation symbolique, les aspects multiples, complexes, protéiformes et pourtant parfaitement intégrés et cohérents de la fonction qu'assure cette figure spectrale qu'est l'idiot.

### Rôle et fonction de l'idiot

Le fait que cette figure se manifeste de manière plus visible encore en temps de crise souligne le rôle éminent d'éclaireur, d'avertisseur de transformateur et de guide qu'assure l'idiot, et montre l'intérêt évident que présente ce personnage pour la littérature, les arts et la recherche. Il prouve surtout combien le monde a besoin de cette figure providentielle

pour l'aider à dépasser, par le rire, la dérision et la bonne humeur, les situations les plus chaotiques et les plus graves.

Dans la mesure où elles inscrivent en texte et problématisent une situation sociale et politique verrouillée, celle de l'Algérie de la post-indépendance (1965-1990), notamment à travers la confiscation de la légitimité du peuple, la déviation de la trajectoire révolutionnaire, les contradictions du système, la violence de la parole confisquée et des idéaux bafoués, la mise sous séquestre de la culture populaire, les deux œuvres de Mohammed Dib, en brouillant les frontières entre normalité et étrangeté, subversion et politiquement correct, mettent à nu à travers la mise en scène de ces deux «idiots» que sont le bouffon et la demeurée, une situation de carnavalisation qui caractérise «ce monde à l'envers» issu de la culture du carnaval.

La facture ironique, en dépit de la modalité de distanciation qu'elle suppose, indexe et dénonce pour le tourner en dérision, le fonctionnement dévoyé des institutions et l'absurdité d'une existence qui aliène l'individu que la révolution était censée libérer et promouvoir. La prise de conscience d'une situation proprement renversante en mettant en scène les comportements ostentatoires et les propos boursoufflés de certains intellectuels ainsi que l'arrogance, l'inconscience et l'idiotie des privilégiés du système, se veut transgression ironique, et raillerie acerbe du consensus du silence qui se trame autour des sphères du pouvoir par le fait de ces intellectuels alléchés par les privilèges qu'on leur fait miroiter et qui acceptent par leur acquiescement complice de cautionner la flagrante contradiction entre les propos et les actes des politiques, paroles creuses que ces «moulins à vent», ténors de la langue de bois et de la mystification de masse, brassent sans vergogne à longueur de discours.

Exploitant la sincérité et la bonne foi du peuple – ce qu'ils croient être son idiotie – les tenants du pouvoir abusent d'une parole manipulatrice et trompeuse, car ils ne pensent et n'agissent que pour protéger leurs intérêts et les privilèges que leur assure leur position dominante. En faisant éclater la vérité de l'absurde, Mohammed Dib, par la voix d'Arfia – la *vox populi* – érige la satire et la dérision en un contre-pouvoir qui s'oppose à la violence symbolique de l'autorité officielle, non par la violence mais par le rire, arme fatale et redoutable préférée des idiots.

Car, on ne rit de ce renversement momentané des valeurs que parce que l'on sait qu'au bout du compte rien ne sera renversé. (...) rire ensemble revient ainsi à se désespérer ensemble sans se l'avouer: à se « divertir » - autrement dit à se détourner d'agir contre un monde dont la cohésion et secrètement vécue comme une oppression. (Maunoury, 2002: 16).

L'auteur inscrit la critique et la contestation de ces pratiques dévoyées dans l'écriture en y insérant un questionnement plus pointu encore dans ce monde que domine l'absurdité. Qui fait l'idiote pour gruger l'autre et vivre ainsi à ses dépens? Qui est l'idiote de l'autre? La logique de carnavalisation qui porte ces interrogations conduit à la mise à nu de l'amère réalité: «Mesdames et messieurs! Je vous propose de n'avoir honte de rien!», proclamait le Boboc de Dostoïevski, «Vivons dans la vérité la plus éhontée! Déshabillons-nous et mettons-nous tout nus» (Dostoïevski, 1972: 24).

Ce déshabillage, cette désopilante mise à nu que Babanag, Arfia et leurs compères vont infliger dans une frénésie jubilatoire à l'intellectuel miteux qu'est Wassem, faisant éclater à l'air libre et avec force bruit, la puanteur des bulles vides qui sortent des eaux fangeuses du pouvoir: *Boboc... Boboc ...*

## Références

- BOUZAR, Wadi (1983), *La Mouvance et la pause. Regards sur la société algérienne*, Alger, S.N.E.D.
- DIB, Mohammed (1968), *La Danse du roi*, Paris, Le Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Mille Hourras pour une gueuse*, Paris, Le Seuil.
- CHEVALIER, Jean et GHERBRANDT, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont.
- DOSTOËVSKI, Fiodor (1972), *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, Pléiade [1<sup>e</sup> édition, Moscou, 1873].
- LITRE, Émile (1958), *Dictionnaire de la langue Française*, Paris, Ed. Gallimard - Hachette.
- MAKARIUS, Laura (1969), «Le Mythe du trickster», *Revue de l'histoire des religions*, n° 175-1, v.175, pp. 17-46.

- MAUNOURY, Jean-Louis (1990), *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, Paris, Phébus.
- SCARPA, Marie (2008), « Le personnage liminaire » in Cnockaert, V. (org.), *Emile Zola. Mémoires et Sensations*, Montréal, XYZ, pp. 159-176.
- SIMON, Rachida (2010), « La Carnavalisation ou le monde à l'envers: *Mille Hourras pour une gueuse* », *Revue Synergies-Algérie*, 10, pp. 203-215.



## OS LIMERICKS DE EDWARD LEAR: A IDIOTICE AO SERVIÇO DO NONSENSE

Conceição Pereira  
mcpereira61@gmail.com  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

*A BOOK OF NONSENSE*<sup>1</sup>, primeiro livro de Edward Lear, publicado em 1846 e constituído por um conjunto de *limericks* e respetivas ilustrações, é um livro fundador por vários motivos, nomeadamente por ter sido a primeira vez que um livro ostentou a palavra *nonsense* no título e por ser totalmente constituído por *limericks* e ilustrações do mesmo autor. A história da poesia de Lear confunde-se, aliás, com a história do *nonsense*, ocupando este autor, tal como Lewis Carroll, um lugar central no cânone do chamado *nonsense* literário.

Definir *nonsense* não é fácil, pois depende de *sense*, também difícil de definir, e diz respeito a um conceito demasiado abrangente que se trivializou e que tem aplicação genérica aos textos literários em que está presente o absurdo ou o jogo com as palavras. De um modo muito abreviado pode dizer-se que a literatura *nonsense* se caracteriza por revelar uma harmonia que é consistente com as suas contradições (Strachey, 1888: 335), estando igualmente em causa o facto de jogar com

133

OS LIMERICKS DE  
EDWARD LEAR: A IDIOTICE  
AO SERVIÇO DO NONSENSE

Conceição Pereira

<sup>1</sup> À primeira edição de *A Book of Nonsense* de 1846, seguem-se as edições de 1855 e de 1861; nesta última, Lear incluiu *limericks* não constantes da primeira edição. Indico 1846 como data para os *limericks* publicados inicialmente e a data de 1861 para aqueles que foram apenas adicionados posteriormente. Em 1871, Lear publicou *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc.* A edição de referência é a de Vivien Noakes de 2001: Edward Lear, *The Complete Verse and Other Nonsense*, London: Penguin Books.

a lógica através de regras próprias, (Sewell, 1952: 5), definindo-se ainda como paradoxal (Stewart, 1978: 206-207) e ainda por possuir como traço distintivo o jogo com as regras do senso comum, que afirma e nega simultaneamente, provocando efeitos de incoerência (Lecerle, 1994: 20).

Na verdade, se a referência ao *nonsense* não suscita, geralmente, a necessidade de uma definição alargada, pois embora difícil de definir, enunciados *nonsense* são facilmente reconhecíveis, o mesmo não poderá afirmar-se relativamente ao *limerick* que é hoje uma forma canónica no contexto da cultura anglo-saxónica, embora fora dela, nomeadamente em Portugal, seja um tipo de poema pouco conhecido. Na presunção de que não é uma forma óbvia, começo por descrevê-la. O *limerick* é composto por cinco versos, ou apenas por quatro, seguindo sempre o mesmo esquema rimático (aabba) e obedecendo a uma métrica específica. Dentro dos limites impostos por esta rigidez formal, o *limerick* apresenta-se como um pequeno poema narrativo que se inicia invariavelmente pela nomeação de uma personagem, após a fórmula de abertura tradicionalmente usada nas histórias infantis “There was...”. A personagem, que pode ser nova ou velha, masculina ou feminina, após ser nomeada é identificada através da origem geográfica ou da referência a uma particularidade. No segundo verso, a personagem é brevemente caracterizada através de um hábito que lhe é peculiar, ou é iniciada uma ação. No terceiro verso<sup>[2]</sup>, a narrativa prossegue com a descrição de uma ação ou com a reprodução de um diálogo. No último verso, geralmente a repetição do primeiro com variação, a personagem é recharacterizada através de um adjetivo ou a ação narrativa é concluída ou o poema acaba com uma fala, ou com a conclusão desta.

Lear apropriou-se do *limerick*, até aí uma forma da tradição oral, sofisticando-o e deixando nele marcas específicas, tais como a preponderância do som, o tipo de ilustração, a presença de elementos inesperados e, ao mesmo tempo, a recorrência de estereótipos. Os *limericks* tornaram-se, tal como Lear, indissociáveis do *nonsense* e fazem

<sup>2</sup> O *limerick* pode surgir disposto em quatro versos, ou em cinco, variante mais comum nas edições destes poemas do autor. Lear também escreveu *limericks* com dois, três e seis versos, tendo usado a variante de três versos na primeira edição de *A Book of Nonsense* e a de cinco na segunda (Byrom, 1977: 10). Optou-se pela disposição em quatro versos por ser esse o formado usado na edição de Vivien Noakes, a edição de referência da poesia de Lear para este ensaio.

dele uma forma fixa equivalente ao soneto, uma espécie de soneto do *nonsense*, caracterizado por Wim Tigges como um meio apropriado para transmitir mensagens *nonsense* (Tigges, 1987: 118).

Os *limericks* de Lear são poemas ilustrados criados com a finalidade de divertir as crianças da casa onde o autor vivia, dizendo-nos Lear que a sua produção foi incentivada pelo entusiasmo suscitado no seu público por cada novo absurdo por si criado na *nursery*. Às situações inverosímeis vividas pelas personagens apresentadas, vêm juntar-se a repetição de ocorrências estranhas ou disparatadas e a recorrência das peculiaridades das personagens, que se pautam, muitas vezes, pela idiotice. Aliás, não é por acaso que a tradução portuguesa de *A Book of Nonsense* se intitula *Livro dos Disparates*.

Nos *limericks* a seguir citados evidencia-se a criação de efeitos de *nonsense* através da representação verbal e visual de ações disparatadas. Sendo determinante a coercividade da rima na construção da ação narrada, é também um facto que o autor procura intensificar o *nonsense* através da idiotice das personagens escolhidas.

Em “There was an Old Man of the Nile” está presente uma relação de causa-efeito sendo a narrativa concluída exatamente por uma constatação dessa causalidade, quando o homem do Nilo admite ter ficado sem dois polegares por ter afiado as unhas com uma lima:

There was an Old Man of the Nile,  
Who sharpened his nails with a file,  
Till he cut out his thumbs, And said calmly, ‘This comes  
Of sharpening one’s nails with a file!’ (Lear, 1846: 102)

A ação referida, e respetiva consequência, apresentam-se como uma falsa questão, na medida em que limar unhas é algo que se faz com uma lima e este não é um instrumento que costume decepar dedos. Contudo, ao observarmos a ilustração<sup>3</sup>, a conclusão da narrativa torna-se plausível, pois a lima aparenta ser uma enorme faca de serrilha, imprópria para qualquer tipo de manicura. Por outro lado, mostra alguém que se equilibra num só pé, talvez em passo de corrida,

<sup>3</sup> As ilustrações dos *limericks* citados podem ser visionadas na *Edward Lear Home Page* (Graciosi, 2012).

e placidamente corta dois dedos, atitude que é enfatizada pelo advérbio “calmly”. Neste *limerick*, tal como acontece em outros do mesmo autor, a narrativa apresenta a consequência de uma ação disparatada, realizada por uma personagem igualmente disparatada ou idiota.

O *limerick* seguinte mostra-nos o velho de El Hums que se comporta como um pássaro:

There was an Old Man of El Hums,  
 Who lived upon nothing but crumbs,  
 Which he picked off the ground, with the other birds round,  
 In the roads and the lanes of El Hums. (Lear, 1871: 362)

O velho de El Hums é referido como um homem com um hábito peculiar, sendo representado com uma configuração semelhante à das aves que o rodeiam, através da posição dos braços, que se projectam para trás como se fossem asas e das pontas do casaco levantadas com uma cauda. No terceiro verso, o homem é descrito implicitamente com um pássaro, quando as aves são referidas como “the other birds round”.

Num outro *limerick*, o velho que encara com ar professoral a fila de mochos, e se assemelha a um mocho, ao invés de se comportar como uma ave, mimetizando-a, é imitado pelos mochos que aprendem a beber chá.

There was an Old Man of Dumbree,  
 Who taught little owls to drink tea;  
 For he said, “To eat mice, Is not proper or nice’  
 That amiable man of Dumbree. (Lear, 1871: 354)

Ilustração e poema representam uma cena de instrução, aparentemente bem sucedida, em que os mochos aplicam os conhecimentos que lhes são transmitidos, bebendo chá como as pessoas, pois, de acordo como o seu professor humano, comer ratos não é bonito nem adequado. A cena, aparentemente didática, é, quando muito, falsamente didática, na medida em que os mochos não são capazes de aprender a beber chá, nem têm consciência moral que lhes permita distinguir o bem do mal.

Um outro *limerick*, cuja ação se localiza em Espanha, apresenta uma personagem com um aspeto vagamente espanhol, dado por uma

espécie de rabicho que se assemelha à coleta dos toureiros, assim como as calças justas.

There was an Old Person of Spain,  
Who hated all trouble and pain;  
So he sat on a chair, With his feet in the air,  
That umbrageous Old Person of Spain. (Lear, 1861: 175)

Nem a ação disparatada da personagem, sentar-se numa cadeira com os pés no ar, nem a sua caracterização como alguém que é irritável e odeia aborrecimentos e dor, têm qualquer relação específica com a sua nacionalidade. As estranhas ações praticadas por este espanhol poderiam, pois, ser praticadas por uma personagem de outra nacionalidade, desde que a rima o permitisse.

Em “There was a Young Lady of Portugal”, ao contrário do *limerick* anterior, pode estabelecer-se um nexos, de aparente causalidade, entre a origem geográfica e a característica da jovem, com tendências marcadamente náuticas, qualidade que alude claramente a um período da história de Portugal, os Descobrimentos. A ilustração, com enquadramento paisagístico, algo raro nos *limericks* de Lear, remete, se não para a época, pelo menos para a ideia de navegação à vela, pois inclui dois barcos, sendo um deles um veleiro.

There was a Young Lady of Portugal,  
Whose ideas were excessively nautical:  
She climbed up a tree, To examine the sea,  
But declared she would never leave Portugal. (Lear, 1861: 163)

O desenho regista a ação praticada pela personagem no momento em que, depois de ter trepado a uma árvore, se prepara para perscrutar o mar que, afinal, não observa, pois o mar é observado ali perto e não em direcção ao horizonte, como seria de esperar. Além disso, pese embora a vocação marítima, a jovem, representada com a configuração de um pássaro, nunca deixará Portugal, afirmação que contraria a sua vocação marítima.

O poema “There was an Old Man of Toulouse”, tal como os anteriormente apresentados, pode ser interpretado a partir da intenção

do autor em provocar um efeito de *nonsense*, através da aplicação dos procedimentos habituais na construção de um *limerick*: a rima impõe que “shoes” decorra de “Toulouse”, ou a imposição pode ser inversa, isto é, a escolha do topónimo pode advir de “shoes”, não se verificando qualquer relação entre a cidade francesa e a compra de um par de sapatos novos, além da semelhança fonética entre as duas palavras (ao contrário do poema sobre a jovem de Portugal).

There was an Old Man of Toulouse,  
Who purchased a new pair of shoes;  
When they asked, ‘Are they pleasant?’ he said, ‘Not at present!’  
That turbid Old Man of Toulouse. (Lear, 1871: 332)

A preponderância do som sobre o significado é também evidente no uso da aliteração, em “t” e em “p” e da paronomásia “purchased”/“pair of shoes”; “present”/“pleasant”. A ilustração enfatiza o efeito de *nonsense* através da representação de sapatos de dimensão desproporcionada, não referida no texto, por contraste com o tamanho da personagem que os calça e com o tipo de sapatos usado pelas duas outras figuras representadas. A ação despropositada, a de usar uns sapatos enormes, que a personagem assume como desagradáveis, pode também ser vista como indiciadora de um efeito de *nonsense*. Contudo, a caracterização da personagem como “turbid”, no último verso, revela-se adequada à sua descrição. “Turbid”, que pode ser traduzido como “confuso”, permite igualmente justificar o comportamento idiota do protagonista cujo nariz, desenhado num tom mais escuro que a cara, aponta para alguém que poderá estar confuso por ter bebido álcool, o que poderá remeter para Toulouse, região francesa conhecida pelos seus vinhos.

A preponderância do som é também muito evidente no *limerick* seguinte:

There was an Old Man of Messina,  
Whose daughter was named Opsibeen;  
She wore a small wig, And rode out on a pig,  
To the perfect delight of Messina. (Lear, 1871: 371)

Este *limerick* evidencia a prevalência do som sobre o significado através da ligação entre Messina e Opsibeena, nome provavelmente inventado para rimar com o topónimo, assim como a associação pouco comum entre “wig” e “pig”. Além do absurdo do nome, as ações praticadas são igualmente contraditórias pois Opsibeena, na ilustração, usa uma peruca que deixa transparecer a sua calvície, tornando-se um objeto que não cumpre a função a que se destina, portanto desnecessário e ridículo. A personagem monta um porco, em vez de um cavalo, como seria plausível, e senta-se nele virada para trás, posição pouco natural para quem monta.

Os sete poemas citados exemplificam o que a leitura dos mais de duzentos *limericks* de Lear revela: a preponderância do som sobre o significado, assim como o seu carácter formulaico, com base numa forma fixa. A produção de poemas a partir de uma forma fixa, assim como o recurso a fórmulas, explicam-se, em parte, pela pretendida rapidez de execução, pelo menos no que diz respeito à primeira edição de *A Book of Nonsense*, fruto de um contexto específico que permitiu ao autor usufruir de uma reação contemporânea ao momento da criação dos poemas e das respetivas ilustrações. Apesar de a edição de 1861, que incluiu novos *limericks*, e de *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc*, terem sido produzidos num contexto diferente, Lear terá tido em mente um público semelhante ao do primeiro livro, mesmo na sua ausência, e com objetivos equivalentes aos manifestados no *limerick* que serve de introdução ao livro de 1846, “see little folks merry” (Lear, 1846: 71). Ou seja, estes poemas foram pensados para um público infantil, com intenções exclusivamente lúdicas, ao invés do carácter didático e moralista próprio da literatura para crianças da mesma época. Contudo, o âmbito do público leitor inicialmente previsto por Lear foi rapidamente alargado como consequência do entusiasmo manifestado também por leitores adultos, nomeadamente críticos literários.

Lear, ao descrever a reação das crianças e o processo de produção dos *limericks* da edição de 1846 de *A Book of Nonsense*, menciona o prazer suscitado pela surpresa de cada novo absurdo.<sup>[4]</sup> Entre os recursos

---

<sup>4</sup> “Long years ago, in days when much of my time was passed in a country house, where children and mirth abounded, the lines beginning, ‘There was an old man of Tobago’, were suggested to me by a valued friend, as a form of verse lending itself

utilizados para surpreender contam-se as situações inverosímeis vividas pelas personagens. A repetição de ocorrências estranhas ou disparatadas e a recorrência das peculiaridades das personagens, tais como a sua descrição ou configuração como animais, são outras maneiras de fazer perdurar um efeito de surpresa. Do mesmo modo, alguns adjetivos usados no verso final para caracterizar as personagens são, por vezes, contraditórios, e por isso inesperados relativamente à descrição destas ou das suas acções.

Incluídos num livro que usa a designação *nonsense* no título, os *limericks* tornam-se, tal como Lear, indissociáveis da designação comum que os subsume e que, como referido antes, estará na base da descrição do *limerick* como o soneto do *nonsense*, o que chama a atenção para a sua forma fixa e para a intenção de legitimar o *limerick* enquanto forma poética e, por extensão, o reconhecimento do *nonsense* como género literário que possui as suas próprias formas poéticas. O *limerick*, lido a partir deste tipo de estipulação, ou seja, como forma poética do *nonsense*, implica interpretações que evidenciam procedimentos específicos propiciatórios do efeito de *nonsense*, evidenciando-se, habitualmente, a preponderância do som sobre o significado, com realce para a importância da rima, da aliteração, da onomatopeia e da paronomásia.

E, sem dúvida que há que considerar o procedimento que diz respeito ao tipo de acções praticadas pelas personagens, geralmente extravagantes ou disparatadas, e frequentemente banalizadas, isto é, apresentadas como se habitualmente pudessem ser desempenhadas por estas, caracterizadas, assim, de acordo com essas mesmas acções, quer na acção narrada nos poemas, quer na sua representação pictórica que, muitas vezes, permite enfatizar o efeito de *nonsense*, por acrescentar elementos de extravagância que realçam o seu carácter idiota.<sup>[5]</sup>

---

to limitless variety for rhymes and pictures; and thenceforth the greater part of the original drawings and verses for the first 'Book of Nonsense' were struck off with a pen, no assistance ever having been given me in any way but that of uproarious delight and welcome at the appearance of every new absurdity." (Lear 1871a).

<sup>5</sup> O presente ensaio tem por base a investigação realizada no âmbito do doutoramento em Teoria da Literatura, concluído em 2007. Uma abordagem mais alargada dos *limericks* de Edward Lear pode ser consultada na tese de doutoramento da autora do ensaio (Pereira, 2007: 96-147).

## Referências

- BYROM, Thomas (1977), *Nonsense and Wonder, The Poems and Cartoons of Edward Lear*, New York, Brandywine Press.
- GRACIOSI, Marco, *Edward Lear Home Page*, disponível em <http://www.nonsenselit.org/Lear/index.html>, consultado em 20/2/2014.
- LEAR, Edward (1846), *A Book of Nonsense*, in Vivien Noakes, (ed.) (2001), *The Complete Verse and Other Nonsense*, London, Penguin Books, pp. 71-108.
- \_\_\_\_ (1861), *A Book of Nonsense*, in Vivien Noakes, (ed.) (2001), *The Complete Verse and Other Nonsense*, London, Penguin Books, pp. 157-179.
- \_\_\_\_ (1871), *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, in Vivien Noakes, (ed.) (2001), *The Complete Verse and Other Nonsense*, London, Penguin Books, pp. 328-378.
- \_\_\_\_ (1871A), "Introduction", *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, *The Project Gutenberg eBook*, disponível em <http://www.gutenberg.org/files/13648/13648-h/13648-h.htm>, consultado em 4/7/2005.
- \_\_\_\_ (1990) *O Livro dos Disparates*, trad. Vera Pinto e Luís Manuel Gaspar, Mem Martins, Terramar.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1994), *The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge.
- PEREIRA, Maria da Conceição (2007), "Os limericks de Edward Lear: poesia nonsense?", in *Contextos Improváveis: nonsense, malapropismos e outras banalidades*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em <http://www.letras.ulisboa.pt/images/stories/Documentos/Programas/TeoriaLiteratura/Documentos/pereira2.pdf>, consultado em 23/6/2014.
- SEWELL, Elizabeth (1952), *The Field of Nonsense*, London, Chatto and Windus.
- STEWART, Susan (1978), *Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, [1989].
- STRACHEY, Sir Edward (1888), "Nonsense as a Fine Art", *The Quarterly Review*, vol. 167, pp. 335-365.
- TIGGES, Wim (1987), "The Limerick - the Sonnet of Nonsense", in Wim Tigges, (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, pp. 117-133.



# L'IRONIE ET LA FIGURE DE L'IDIOT SOUS LES TRAITS DU NAÏF : PROCÉDÉ D'APPRENTISSAGE ET VARIANTE DE LA DOCTE FOLIE DANS LES NOUVELLES DE MÉRIMÉE

Marie-Odile Ogier-Fares  
mogier@yahoo.fr  
UNIVERSITÉ PARIS 4 SORBONNE

L'IDIOTIE RECOUVRE DIVERSES CATÉGORIES LIÉES PAR UNE SANCTION COMMUNE: OBJET DE DÉRISION ET DE REJET, le simple d'esprit, le naïf, son double littéraire immortalisé par le Candide de Voltaire, ou encore le fou, sont tous trois exclus de la pensée commune, en incapacité d'en saisir les contours et les enjeux et d'y adhérer. Par ce biais, proche de l'autre figure littéraire de l'altérité qu'est l'étranger, utilisée dans les *Lettres persanes* par Montesquieu, les auteurs peuvent prendre une distance critique féconde et paradoxale, partant du bas des valeurs admises (idiotie, naïveté, folie, étrangeté) pour passer au-delà, au niveau d'un jugement analytique qui dépasse ces valeurs. L'ironiste Mérimée utilise ce procédé dans ses nouvelles, à travers la figure ambiguë d'un narrateur paradoxalement très cultivé et toujours surpris, très intelligent et pourtant très naïf, se trouvant plongé dans des situations rocambolesques et décalées. Ce double distancié de l'auteur nous offre le moyen d'un apprentissage de nous-même, à travers l'approche de l'autre : dans les nouvelles exotiques, c'est le regard brouillé de l'archéologue-philologue qui appréhende la différence dans la stupeur et l'erreur, mais avec une grande humanité, nous amenant à adopter une position humaniste. Dans les nouvelles mondaines, c'est le parisien bardé de jugements et d'un sentiment de supériorité qui est confronté à sa propre bêtise au regard des sentiments. Dans les nouvelles fantastiques, c'est le savant

143

.....  
L'IRONIE ET LA FIGURE  
DE L'IDIOT SOUS LES  
TRAITS DU NAÏF :  
PROCÉDÉ D'APPRENTISSAGE  
ET VARIANTE DE LA  
DOCTE FOLIE DANS LES  
NOUVELLES DE MÉRIMÉE  
.....

Marie-Odile Ogier-Fares

qui se heurte à l'inexplicable et à un réel qu'il ne peut contenir dans les strictes limites de la raison, le rationnel relevant alors de la bêtise comme l'irrationnel relève de l'absurde. L'ironie se fait donc, par le biais de la naïveté, le remède littéraire contre l'implacabilité de la doxa.

Se représenter en mondain ridicule, c'est se positionner en dehors du cercle convenu, choisir la place de celui qui n'a pas sa place. L'idiotie comme l'ironie est histoire de place : il faut un idiot pour qu'on se sente intelligent. Montrer les dysfonctionnements et les ridicules de ce qui semble parfaitement à sa place selon les codes sociaux, c'est inverser les valeurs. Comme Michel Foucault l'explique au sujet de la folie (Foucault, 1972), on pourrait dire qu'il existe dans l'idiotie un point de retournement qui fait de l'idiot un génie et du savant un idiot. Le film « Ridicule » de Patrice Leconte (Leconte, 1996) montre comment l'esprit de salon, brillant, acéré, tourne à la bêtise mondaine, tandis que la naïveté, assimilée à l'idiotie, une absence de culture mondaine et de maîtrise des codes sociaux, apparaît sous les traits de la vraie intelligence, liée au topos de l'intelligence du coeur. Il s'agirait d'une distinction concernant le concept de culture qui relèverait de la différence philosophique entre *Kultur* et *Bildung*, savoir savant et exercice de l'esprit. Ancrée dans le contexte historique du XVIII<sup>e</sup> siècle français et des Lumières, cette distinction recoupe celle d'un esprit bien plein et d'un esprit bien fait, mais aussi celle d'une société de privilèges et d'héritage figée dans des savoirs savants contre une société évolutive et ouverte aux nouveautés de la pensée. D'ailleurs, Alexandre Gefen souligne (Gefen, 2007) le lien apparemment contradictoire entre l'ironie et la compassion, qui opère une distinction entre ce qui est ridicule mais digne de compassion, et ce qui est amusant pour un esprit malveillant. Les nouvelles mondaines sont traditionnellement le lieu de la comédie sociale et de l'ironie qui la dénonce. Comme le note Philippe Hamon, le genre épideictique - louange ou blâme à finalité esthétique ou éthique - est caractérisé par l'ironie qui permet de blâmer en louant ou de louer en blâmant, toutes les analyses du phénomène insistant sur « la dimension à la fois corporelle, physique, matérielle, spaciale de sa manifestation. D'où les liens privilégiés de l'ironie avec les contraintes générales de la vie sociale et de sa "proxémique", avec les rites et les rituels de la "politesse" (ou : art de "garder ses distances", de "rester à sa place") » (Hamon, 1994 :155). Dans les tableaux de la vie parisienne,

Mérimée se plaît à mettre en scène des personnages aux prises avec des situations amoureuses dont ils ne se sortent que difficilement. Certains sont un double de l'auteur, lui permettant d'exorciser une part de son douloureux vécu sentimental. Dans *Arsène Guillot*, l'auteur met en scène l'acceptation d'une inversion des valeurs et le rejet de la doxa et de la morale, comme rachat de l'échec de la relation qu'il a entretenue avec une actrice aux mœurs légères, qu'il appréciait beaucoup mais que ses amis méprisaient. C'est sa propre lâcheté qu'il dévoile, sous les traits du jeune Max de Saligny qui fit périr de désespoir une jeune femme du peuple qu'il entretenait et qu'il abandonna. L'écriture de la nouvelle fait suite chez Mérimée à l'annonce de la perte en mer d'un navire, et à l'horreur qu'éprouva Mérimée en pensant que la demoiselle qu'il avait aimée se trouvait sur ledit navire, ce qui se révéla ne pas être le cas, mais enclencha un processus de culpabilisation et de reconnaissance de sa propre bêtise face au poids des conventions sociales. Comme le note Pierre-Jean Truchot à propos de *L'Idiot* de Dostoïevski :

le récit devient un jeu, une dialectique entre l'idiote et sa société : le prince nourrit son idiotie en se démarquant des règles sociétales et plus il se démarque, plus sa singularité réelle mais forcée par la société devient une pratique sensée pour lui-même, tandis que les codes, us et coutumes sociétales deviennent incohérentes, absurdes, imbéciles. (Truchot, 2011)

Les travers de la mauvaise foi débouchent sur une aporie de la lecture de soi et du monde. La nouvelle *La double méprise* reprend donc l'échec d'une relation réelle, mais l'auteur ne s'en sert pas uniquement pour rejouer l'épisode, il cherche aussi à comprendre ce qui n'a pas fonctionné. Dans cette quête de sens, les responsabilités sont partagées, et l'idiotie également répartie. Le récit met en scène deux anti-héros qui pervertissent le topos héroïco-sentimental : Darcy, qui se représente et se rêve en aventurier désintéressé, et Julie de Chaverny, qui se pose en femme romantique et passionnée. Or, en réalité, on se trouve confronté à un opportuniste cynique et désillusionné face à une femme vieillissante et esseulée, bafouée par son mari. Ce qui reprend de manière peu complaisante l'une des images qui se dégage du couple Mérimée/George Sand, dans la vie réelle. Les valeurs telles que l'héroïsme et les sentiments partent d'une évidente spontanéité

sans laquelle elles ne pourraient exister, tandis que la duperie tout comme l'ironie qui la raconte sont à l'extrême opposé de la spontanéité, puisqu'elles reposent à la fois sur une réflexion mûrie et stratégique, et sur l'attente de la spontanéité chez la victime ou l'auditeur dans le cas de l'ironie. L'idiotie relève donc de la spontanéité et de la transparence, de l'utopie d'une communication transparente sur le mode rousseauiste, tandis que l'intelligence qui permettrait de soigner cette idiotie considérée comme une faiblesse de nature relèverait au contraire d'une absolue absence de spontanéité. *La double méprise* est-elle méprise de l'un envers l'autre, ou de l'un et l'autre au sujet de leur relation, ou encore du lecteur en ce qui concerne la nature des personnages, leur *ethos*? La polysémie du titre rend compte de la difficulté à cerner l'origine de la bêtise. Contrairement aux romans d'apprentissage dans lesquels les « héros » passent de l'idéalisme naïf à l'opportunisme cynique, l'objet du roman étant cet apprentissage, l'idiotie étant alors considérée comme une sorte d'enfance et d'ignorance du personnage (voir Julien Sorel dans *Le rouge et le noir* de Stendhal ou encore Eugène de Rastignac dans *Le Père Goriot* de Balzac), la nouvelle de Mérimée propose le cheminement inverse : point d'éducation ou de métamorphose chez les personnages, mais le constat d'une idiotie et d'une erreur ayant perduré dans l'âge mûr, comme un rêve, une terre de pureté et d'innocence qui vient sauver tout le reste. L'idiotie est donc valorisée, à la fois comme pureté visée et rêvée, même si elle n'est possible qu'à travers la mauvaise foi, et abandonnée avec douleur, comme ces « verts paradis des amours enfantines » dont Baudelaire regrette la perte dans *Les Fleurs du mal* (Baudelaire, 1861). La tristesse est donc liée à la perte de l'innocence, relue dans l'âge mûr et à travers le prisme social comme marque de l'idiotie. Cette analyse rétroactive de la beauté perdue de l'idiotie et de la naïveté passe souvent par un discours ironique qui seul peut concilier les deux postures, l'avant et l'après, le ridicule touchant et personnel et le ridicule blessant et social. Comme l'explique Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* (Schoentjes, 2001), le discours et la posture ironiques ont souvent pour origine une mélancolie douloureusement rattachée au sentiment de perte d'un âge de l'innocence.

Endosser le rôle de l'idiot, c'est exhiber la part de refus de la doxa que l'on porte. Rire de soi en tant qu'idiot, avec auto-dérision et ironie, c'est apprendre à s'accepter. Dans la démarche d'apprentissage et de quête de savoir du scientifique, c'est aussi garantir les conditions d'approche de l'objet d'étude, rester dans une certaine neutralité garante d'objectivité.

L'idiotie n'est pas la bêtise, ainsi que le montre Valérie Deshoulières dans *Le don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski* (Deshoulières, 2003) : elle oppose l'idiot qui serait vide, indéterminé, passif, et le sot qui serait plein, déterminé, agité. *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert donne bien l'image de cette bêtise pleine de savoir et auto-suffisante, sûre d'elle-même et ultra-déterminée. Ainsi, affirme-t-elle en reprenant les propos de Clément Rosset, « l'idiotie, autrement dit, consisterait à ne pas comprendre, tandis que la bêtise relèverait à l'opposé de la volonté d'apprendre et, surtout, de la conviction que cette prouesse constitue en soi une fin de nature à nous combler » (Rosset, 2004 :13). Mérimée narrateur archéologue ou philologue, se met en scène avec humilité et humour, dans des situations où son savoir est mis en échec, où le dédoublement s'opère entre l'homme et le savant, le touriste et le scientifique. Ceci est mis en scène avec ironie, au profit de la part la plus innocente et la plus stupide du personnage, celle qui oublie de penser ou de juger pour se trouver là, simplement, dans un être au monde qui relève de l'émerveillement, de la proximité et de l'authenticité. Du côté du savant, frustration bien entendu de ne pas comprendre, de se ridiculiser. Mais le dédoublement vient sauver du ridicule le ridicule même, et le rendre drôle et beau à la fois, comme un droit à être idiot qui serait un droit à être soi. Dans la nouvelle *Carmen*, le narrateur-archéologue part à la recherche du site de Munda, mais c'est le leurre d'une quête raillée, prétexte au passage de l'archéologie à l'ethnologie sous la forme de l'étude des mœurs des gitans, de la découverte du folklore espagnol à travers le mythe des brigands. Dans *Lokis*, le philologue à la recherche d'une langue presque perdue, le jmoûde, est confronté à un mythe païen, celui de l'homme-ours des forêts de Lituanie. Dans un premier temps, qui lance le récit, il se rend chez le comte Szemioth qui possède l'un des derniers exemplaires d'un livre sur le jmoûde. Mais dans un deuxième temps, sa quête scientifique pour cette langue l'amène à rencontrer Mademoiselle Ioulka, qui prétend lui livrer une ancienne ballade en jmoûde, alors qu'elle lui donne en réalité la traduction d'un

texte récent de Mickiewicz. La mystificatrice transforme le savant en idiot, ridiculisé et contrarié de s'être fait berner. Mais par là-même elle semble protéger l'accès à la culture païenne qui est la sienne. Même ridicule du narrateur entraîné à contrecœur par le comte Szemioth au fond de la forêt, et rencontrant une sorcière. Le comte et la sorcière parlent la même langue et partagent la même culture, ils se comprennent, et c'est l'incompréhension du savant qui le rend à la fois étranger au danger et étranger au sens, mais de ce fait plus apte à saisir l'effroyable et fascinante beauté de la situation. Parti pour trouver un livre ancien, il découvre une culture ancienne. Son idiotie momentanée lui permet cet extraordinaire voyage dans le temps, plus précieux encore que la culture livresque. L'idiotie, marquée du sceau de l'instantanéité, de l'hébétéitude, abolit la temporalité, puisque dans son incompréhension elle efface la causalité. Comme le note Valérie Deshoulières (Deshoulières, 2003), en référence à Karl Popper (Popper, 1986) et à son exemple de la pellicule cinématographique, dans la perspective déterministe, le passé, le présent et le futur coexistent. Le futur est fixé même s'il n'est pas encore visible, rejoignant ainsi l'idée d'un déterminisme religieux, Dieu ayant déterminé le futur. L'idiotie dans son moment de stupeur suspend l'ordre logique des causes à effet, et également l'ordre chronologique. L'idiotie chez Mérimée, archéologue-philologue athée et néanmoins ferru de paranormal, est une sorte de prise de position pour le paganisme, à tout le moins de dénégation implicite du christianisme dans son déterminisme.

Par cette mise en scène tendre et amusée de sa propre idiotie, l'auteur cherche à prendre de la distance avec l'une des images qu'il a de soi : celle du savant. L'idiotie vient sauver du sérieux, du trop sérieux, et par-là même remet à l'honneur l'enfance et l'origine de la passion pour le savoir, dans sa spontanéité.

Des études sur l'idiotie émerge souvent la figure de l'idiot mystique, en lien avec le sacré. Mais, comme le souligne Valérie Deshoulières (Deshoulières, 2003), l'idiot dostoïevskien notamment ne se confond pas avec l'illuminé qui cherche à convertir les foules, ni avec l'ermite enfantin coupé du monde et plongé dans un rapport immédiat avec la nature. Mychkine est tantôt l'un, tantôt l'autre, et finalement aucun des deux : il est indéterminé, paradoxal et imprévisible, spontané.

Mais c'est par ces traits qu'il peut aborder le sacré sans s'y brûler ni s'y noyer. De même, dans ses nouvelles, Mérimée choisit de mettre son narrateur dans la posture de l'idiot qui ne sait rien, ne juge pas, se pose face au mystère et au sacré en toute innocence. Cette posture lui permet d'aborder l'interdit, mais le protège aussi. Le domaine de la séduction est hautement mystérieux et dangereux, puisque la femme est chez Mérimée à la fois le vecteur du sacré et celle qui en protège l'accès de manière mortifère. La posture de l'idiot permet l'approche naïve tout en ridiculisant, ce qui dans le même temps écarte du sort commun des hommes punis d'avoir approché l'interdit.

Ainsi la gitane éponyme dans *Carmen*, sorcière, diseuse de bonne aventure, est une femme qui tue. Lorsque le narrateur séduit à la tombée du jour sur les rives du Guadalquivir suit la femme qui lui prédira l'avenir, celle qui sait, lui ne sait pas qu'il s'achemine vers la mort qu'elle réserve aux touristes qu'elle détrouse. L'idiot n'a pas peur d'approcher, mais paraît suffisamment inoffensif pour ne pas être tué : en effet, c'est grâce à un précédent épisode d'idiotie qui lui a fait aborder un brigand de grand chemin, don José, comme un touriste curieux d'une attraction locale, mais aussi comme n'importe quel homme en abordant un autre avec une amabilité et un naturel dignes des salons mondains, que le narrateur se verra sauvé, au bord à la fois de la révélation de l'avenir et de la réalisation de cet avenir, la mort programmée. Le brigand prendra son parti, et l'on voit là comment l'idiotie a pu sauver l'idiot. L'absence totale de méfiance dans l'approche du danger permet d'approcher le mystère tout en se préservant de la punition.

La naïveté du narrateur fonctionne également dans une relation auteur-lecteur par le biais d'un narrateur naïf qui se retrouve dans des situations ridiculisantes, et y entraîne le lecteur naïf.

Mérimée est hanté par la question de la confiance et de la défiance, la trop forte confiance menant au danger et faisant passer pour idiot, la trop forte défiance rendant illisible le réel à force de volonté de le décrypter. L'auteur partage le club des « happy few » de Stendhal et échange avec celui-ci une correspondance souvent cryptée et signée de pseudonymes, dans une démarche qui relève à la fois de la défiance et du jeu de masques. Sa devise est d'ailleurs le « memneso apistein »

grec, « souviens-toi de te méfier ». Si nous reprenons la définition du fantastique propre au romantisme et telle que proposée par Todorov (Todorov, 1970), on note l'intrusion de l'étrange dans la banalité sans qu'il soit possible d'en donner une interprétation définitive, le texte étant tirillé entre l'interprétation rationnelle, scientifique, rassurante, et l'interprétation surnaturelle, fantastique, qui effraie. De *La Vénus d'Ille*, Patrick Berthier dira : « récit limpide, parfois caustique, parfois grave, toujours absolument net, dégraissé, efficace ; mais signification mystérieuse, introuvable, au point que toutes les lectures possibles, de l'affirmation d'une plaisanterie intégrale à celle d'un total ésotérisme, se sont entassées sur le texte » (Berthier, 1999). L'impossible déchiffrement de l'inscription sur le socle de la statue met en difficulté le narrateur archéologue qui envisage plusieurs possibilités et penche pour la plus probable, sans certitude, tandis que son hôte débonnaire, M. de Peyrehorade en propose une traduction alambiquée et à la fois naïve, voyant en la statue une déesse protectrice. C'est ce trop de confiance qui amènera la mort de son fils, tué par la statue, punition contre l'hybris du sentiment de la connaissance absolue. Cette formation du lecteur averti se poursuit à travers la forme du récit qui le piège pour mieux lui apprendre à se méfier.

Chez Mérimée le récit se fait piège, mais ce piège est un jeu, et comme le jeu il est apprentissage. De même que c'est en se trompant que l'on apprend, c'est en étant idiot que l'on comprend. La forme de la nouvelle, brève, lapidaire, ainsi que le style concis de notre auteur donnent aux pièges les caractéristiques de la rétention ou de la suppression : les récits paraissent souvent inachevés à dessein. Ce trait étonnant du jeu brise les règles les plus élémentaires du pacte de lecture. Trois nouvelles en sont particulièrement représentatives : *La partie de trictrac*, *L'enlèvement de la Redoute* et *Arsène Guillot*. Ces nouvelles « sans fin » nous laissent plantés là, hébétés et idiots devant l'absence de fin. Dans la première nouvelle, le narrateur nous abandonne à un point crucial du récit : le lieutenant Roger, autour duquel se concentre la nouvelle, est mortellement blessé. Il exige de son ami le narrateur qu'il le jette par-dessus bord avant que l'on ne hisse le pavillon du navire, ainsi qu'il le lui avait fait promettre pour l'empêcher de se suicider :

“Et toi, si tu manques à ta parole, je te maudis, et je te tiens pour le plus lâche et le plus vil de tous les hommes !”

Sa blessure était certainement mortelle. Je vis le capitaine appeler son aspirant et lui donner l'ordre d'amener notre pavillon. “Donne-moi une poignée de main”, dis-je à Roger.

Au moment même où notre pavillon fut amené...

“Capitaine, une baleine à bâbord ! interrompit un enseigne en courant à nous.

– Une baleine ? s'écria le capitaine transporté de joie et laissant là son récit. Vite, la chaloupe à la mer ! la yole à la mer, toutes les chaloupes à la mer ! – Des harpons, des cordes ! etc.”

Je ne pus savoir comment mourut le pauvre lieutenant Roger. » (Mérimée, 1978 : 550)

On voit là comment, au moment de la plus forte tension dramatique, l'auteur fait un pied de nez au lecteur et bascule dans le burlesque, puisque l'on passe de la mort imminente du protagoniste ravagé par les passions, à la chasse à la baleine dans une effervescence ludique et bon enfant. Le qualificatif “pauvre” appliqué au lieutenant fonctionne comme une sorte d'hypallage implicite, caractérisant le lecteur tout aussi bien. Le récit enchâssé permet cet escamotage de la fin de l'histoire, et nous laisse bien idiots et, ayant été joués par l'auteur.

Dans la nouvelle *L'enlèvement de la Redoute*, un jeune officier est plongé au cœur de la célèbre bataille historique de Chévérino, mais l'héroïsme de l'épopée napoléonienne est réduit à néant par la confusion, fumée et bruits mêlés, qui laissent le jeune officier seul survivant gradé du massacre et par là décrété héros de guerre sans avoir compris ce qui se passait. La fin de la bataille, son déroulement quasi entier d'ailleurs, sont engloutis dans une espèce d'incompréhension totale, du personnage comme du lecteur. Posé là comme l'idiot sans pensée, ils attendent, personnage comme lecteur, que tout se dissipe pour voir émerger les contours de l'issue de l'assaut. L'Histoire est ici comme l'affirme Shakespeare au sujet de la vie, dans *Macbeth* : «un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien...» (Shakespeare, 2010:98).

Les nouvelles de Mérimée usent *quasi* systématiquement de dispositifs spéculaires qui tendent vers une herméneutique. L'esthétique de la mise en abyme et de la mise en scène participent de cette complexité qui amène le lecteur à comprendre l'essentiel : il faut se perdre pour se retrouver, il faut s'abandonner pour apprendre à se connaître. Ces procédés relèvent de la théâtralité : *La Vision de Charles XI* se présente comme le récit d'une hallucination collective, le roi assistant au spectacle de spectres mettant en scène l'histoire dans sa triple dimension historique, passé, présent et futur, et le roi étant représenté à la fois comme spectateur et comme acteur. Le récit mériméen se creuse souvent en spirale, plongeant le lecteur dans le vertige et l'abîme. La nouvelle *Djournâne* reprend les mêmes motifs qui s'enchaînent sans fin : les moustaches, celles du colonel puis celles du maréchal des logis Wagner, se trouvent en ouverture et en clôture du récit. Elles annoncent par leur forme le thème ophidien qui traverse le texte, de la représentation du spectacle de la belle enfant mordue par un serpent à l'anguille au menu du repas qui suit, jusqu'aux tunnels troglodytiques dans lesquels le narrateur se perd, assiste au sacrifice païen de la belle enfant à un serpent géant divinisé, et finit par trouver une belle jeune femme, le désir serpentant de manière symbolique. Mais tout cela n'était qu'un rêve, dont le narrateur se réveille, hébété, tout autant que le lecteur qui l'a suivi en toute confiance le long de ce récit militaro-exotique en réalité presque entièrement onirique :

Elle y versa une mousse de café, et, après l'avoir effleurée de ses lèvres, elle me la présenta :

– Ah ! Roumi, Roumi ! ...dit-elle...

– Est-ce que nous ne tuons pas le ver, mon lieutenant.

A ces mots, j'ouvris les yeux comme des portes cochères. Cette jeune femme avait des moustaches énormes, c'était le vrai portrait du maréchal des logis Wagner... En effet, Wagner était debout devant moi et me présentait une tasse de café, tandis que, couché sur le cou de mon cheval, je le regardai tout ébaubi. (Mérimée, 1978 : 1102)

Et le lecteur est bien obligé de sourire de la supercherie dont lui-même vient d'être victime.

Pour conclure, il est possible d'appréhender la figure de l'idiot dans les nouvelles de Mérimée par rapport au contexte historique des érudits cosmopolites du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui prônent la relativité des valeurs et connotent positivement l'écart culturel et le décalage, socialement perçu comme un signe d'idiotie. On peut aussi envisager la valorisation de la posture idiote chez Mérimée archéologue ethnologue comme le préalable nécessaire à l'approche sans *a priori* de l'Autre, et donc comme marqueur d'objectivité dans la démarche scientifique. Enfin, on peut considérer cette tendresse particulière pour l'idiotie, la sienne propre en tout premier lieu, comme une acceptation de soi et un refus de la doxa, et de la part de doxa que chacun de nous véhicule malgré soi. C'est pourquoi la forme même des nouvelles se tend vers nous comme un piège, pour nous apprendre à être idiots.

## Références

- BAUDELAIRE, Charles (1999), *Les Fleurs du Mal*, « Moesta et errabunda », Paris, Livre de Poche, [1861]
- BERTHIER, Patrick (1999), Préface de *La Vénus d'Ille, Colomba et Mateo Falcone*, Paris, Gallimard
- BESSIERE, Jean (1997) « Vanité du destin, certitude de l'identité, variation sur le sujet tragique et sur le sujet dramatique », *Théâtre et destin*, Paris, Honoré Champion, collection Unichamp n° 60
- DESHOULIERES, Valérie (2003), *Le don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, Paris, L'Harmattan
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, chapitre premier : "Stultifera navis", Saint-Amand, TEL Gallimard
- GEFEN, Alexandre, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>, consulté le 17/07/2014.
- HAMON, Philippe (1994), « Stylistique de l'ironie », in *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF
- LECONTE, Patrice (1996), *Ridicule*, France, CNC
- MÉRIMÉE, Prosper (1978), *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade.
- POPPER, Karl (1986), *L'univers irrésolu – plaidoyer pour l'indéterminisme*, Paris, Herman, éditeur des sciences et des arts

- ROSSET, Clément (1977), *Le Réel – Traité de l'idiotie*, Paris, Editions de Minuit
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil
- SHAKESPEARE, William (2010), *Macbeth*, Acte V, scène 5, Garnier Flammarion [1606].
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil
- TRUCHOT, Pierre-Jean (2011), « Une figure de la singularité, l'idiot », disponible sur [http://www.academia.edu/5326852/Une\\_Figure\\_de\\_la\\_singularite\\_lidiot](http://www.academia.edu/5326852/Une_Figure_de_la_singularite_lidiot), consulté le 03/07/2014.

# DE BORAT A OS SIMPSONS: A MORTE DA IDIOTIA E O RENASCIMENTO DA IDIOTICE OU O ESTRANHAMENTO DO MUNDO

Paulo Alexandre e Castro  
paecastro@gmail.com  
UNIVERSIDADE DO MINHO

NO TRATADO MÉDICO-FILOSÓFICO DE PHILIPPE PINEL, intitulado (*Traite Médico-Philosophique de l'Aliénation Mentale ou De la Manie*), lemos que o idiotismo se define como

uma abolição mais ou menos absoluta, quer das funções de entendimento, quer das afeções do coração; [e prossegue] e pode dever-se a causas variadas: ao abuso de prazeres enervantes, ao uso de bebidas narcóticas, a pancadas violentas na cabeça, a um temor agudo, a uma mágoa profunda e concentrada, a estudos forçados e dirigidos sem princípios, a tumores no interior do crânio, a um ou mais ataques de apoplexia, ao abuso excessivo da sangria no tratamento de outras espécies de mania. [e perguntamos, como se manifesta?] A maior parte dos idiotas não fala ou limita-se a resmungar alguns sons desarticulados; têm o rosto inanimado, os sentidos embotados, os movimentos automáticos; um estado habitual de torpor, uma espécie de inércia invencível formam o seu carácter» (Pinel, 2011: 155).

155

DE BORAT A OS SIMPSONS:  
A MORTE DA IDIOTIA  
E O RENASCIMENTO  
DA IDIOTICE OU O  
ESTRANHAMENTO  
DO MUNDO

Paulo Alexandre e Castro

Passados mais de 140 anos, no dicionário de Robert Campbell, o idiota é «um indivíduo com retardamento mental», e o idiotismo é «um estado de idiota» (Campbell, 1986: 310)<sup>1</sup>. No *Dicionário de Termos Médicos*, edição atualizada de 2012, encontramos a definição de idiotia: grau avançado de atraso mental e em que o coeficiente de inteligência (Q.I.) é inferior a 20 e a idade mental é igual ou inferior ao de uma criança de cerca de 3 anos. Cabe perguntar o que fica destas definições (e de outras definições semelhantes) e acima de tudo o porquê da sua menção? Sejam diretos: o que fica é que a idiotia morreu enquanto doença. Ela foi deslocada para o campo dos “deficits” de cognição (e memória), para as perturbações do discurso e linguagem, para as perturbações da personalidade (ou do Self), para as perturbações da consciência corporal e/ou para as perturbações neuróticas, delírios, esquizofrenias, enfim, para toda uma panóplia de “doenças” – passe a ironia –, que nos enriquecem o quotidiano, uma espécie de index ou catálogo onde, desculpem a expressão, qualquer idiota se poderá rever.

No entanto, afirmar que a idiotia enquanto doença transitou para o domínio de uma nova nomenclatura médica, não significa afirmar o fim dos idiotas ou da idiotice. Se fosse assim tão fácil, quanto a humanidade ganharia com o bom uso da linguagem. A caracterização da idiotice é assim o comportamento ou modo de agir de quem é tido por idiota. Ou ainda de modo mais simples, é um acto específico feito por um idiota.

Aquilo que pretendemos demonstrar é que através da revitalização da idiotice, em concreto a partir do plano ficcional – a série televisiva *Os Simpsons*, sobretudo através das figuras do *Homer* e de *Bart*, ou os filmes de Sacha Baron Cohen (*Borat*, *Bruno e O Ditador*) –, a figura do idiota (personagem) encontra-se presente, não para ridicularizar ou se ridicularizar, mas para demonstrar a realidade da sociedade contemporânea, a sua fragilidade, senão mesmo a sua falsidade enquanto sociedade multicultural, tolerante e democrática. Ora, a forma pela qual o idiota se encarna na personagem e a forma pela qual nos é permitido compreender a idiotice, é através do humor, e em especial, através do humor subversivo.

---

<sup>1</sup> Não deixa de ser curioso que na definição de idiotismo se refira ainda: «Pinel determinou quatro subdivisões da insanidade, a saber: mania, melancolia, demência e idiotismo (demência avançada)».

Peter Berger diz-nos que a experiência do cómico é uma forma alternativa de olhar a realidade, na medida em que o sujeito é surpreendido (confrontado) com uma imagem diferente daquela que espera encontrar. Esta imagem, “um mundo às avessas”, dá-lhe portanto e também novas perspectivas do mundo (e num certo sentido, ameaça o “sentido”) e do seu mundo (Berger, 1997: 18, 34-35); esta percepção cómica do real, naquilo que o autor, diríamos de modo aristotélico apelida de “efeito extático” (*ek-stasis*), transporta-o do seu mundo, da sua realidade para outras formas de compreensão da realidade. Talvez por isso, já anteriormente Henri Bergson referia que o humor «tem qualquer coisa de mais científico» face por exemplo à ironia, uma vez que «descendo cada vez mais ao interior do mal real, [se fazia] notar as suas particularidades com uma mais fria indiferença» (Bergson, 1993: 92).<sup>[2]</sup>

Interessa pois, destacar para o intuito deste ensaio, que o humor é, acima de tudo, um exercício de inteligência: um exercício de entendimento que se ancora na realidade e que, esmiuçando e recriando os seus múltiplos sentidos, providencia uma certa perspetiva sobre a realidade (independentemente do suporte teórico que possa assegurar semelhante posição)<sup>[3]</sup>.

---

<sup>2</sup> De referir ainda que para Henri Bergson a rigidez e o automatismo de comportamento são potencialmente risíveis, e percebemos claramente esta posição ao vermos aquilo que acontece inúmeras vezes no filme *Borat*, seja ao seu personagem seja aos personagens com quem o repórter se cruza.

<sup>3</sup> Referimo-nos a diferentes posições teóricas que podem ser usadas para sustentar tal posição. Recordemos por exemplo, Possenti (*Os Humores das Línguas*) para quem o humor é cultural (leia-se depende da cultura); tese que geraria outros ensaios como os de Pagnol (na “Introdução” de *Le Tour du Monde du Rire*) alegando que não são os mesmos temas que fazem rir povos diversos. Mas talvez a versão mais elaborada e controversa desta tese de Possenti, seja a de Daninos ao sustentar que o senso de humor está diretamente relacionado com características climáticas, tal como se pode ler aqui: «contrariamente a uma ideia preconcebida, o calor e a intensidade do sol engendram mais frequentemente melancolia do que alegria. O italiano torna-se cada vez mais sombrio à medida que se desce ao longo do cano da bota. E o brasileiro, que tem sol durante todo o ano, é infinitamente menos alegre que o cidadão de Aberdeen, onde chove duzentos e treze dias por ano». (Daninos, 1953: 11). Facilmente se pode rebater esta tese – e o nosso ensaio é prova disso mesmo, isto é *os Simpsons* e os filmes *Borat* são “interpretados” com humor em qualquer lado –, e sugerimos por exemplo a leitura de um clássico como Clastres, 1974 e Minois (2003).

Considerado certamente por alguns como demoníaco, Sacha Baron Cohen é o humorista que se encaixa no perfil do homem sério que diz coisas cómicas, ou do homem cómico que diz coisas sérias (ou ambas!).<sup>[4]</sup> Seja personificando *Borat*, *Bruno* ou *O Ditador*, através do *General Aladeen* (wadiya),<sup>[5]</sup> representa-se e exalta-se o ridículo, evidencia-se o absurdo, revela-se a imbecilidade do mundo contemporâneo. Aliás, devemos recordar que o sucesso de Sacha começa precisamente com um personagem – Ali G –, que representa um *junglist* ignorante e mal-educado<sup>[6]</sup>. Assim, por vezes, associa-se também o grotesco (não tanto para acentuar o carácter cómico da situação) mas para revelar o mais profundo da natureza humana, isto é, para revelar o fundo que sustenta muitas das convicções e crenças que o humano tem em si. Aquilo que Sacha Cohen faz é jogar de forma muito impercetível com os (supostos) extremos de comparação, e/ou efetuando termos de contraste, ora transpondo num ora noutro sentido, isto é, entre o muito bom e o muito mau, entre o correto e o incorreto, entre o real e o ideal. Relembremos, para a compreensão desta figura, uma vez mais Henri Bergson acerca dos dois extremos de comparação:

(...) diminuindo pouco a pouco o intervalo obter-se-ão termos de contraste cada vez menos brutais e efeitos de transposição cómica cada vez mais subtis. [E acrescenta] A mais generalizada destas oposições é certamente a do real ao ideal, do que é ao que devia ser. [...] Uma vez falar-se-á naquilo que devia ser, fingindo que se acredita que é precisamente o que é: nisto consiste a *ironia*; outras vezes, pelo contrário, descreve-se minuciosamente e meticolosamente o que é, fingindo acreditar que é isso que as coisas deviam ser: é este, a maior parte das vezes, o processo de *humor* (Bergson, 1993: 91-92).

<sup>4</sup> Assumimos para o efeito, que o leitor está ciente destes personagens/filmes para seguir a interpretação que desenvolvo.

<sup>5</sup> Ficha técnica dos filmes: *Borat – Aprender cultura da América para fazer benefício glorioso à nação do Cazaquistão*, realização de Larry Charles e Jay Roach, 2006, duração: 84 minutos; *Bruno*, realização de Larry Charles e produção de Dan Mazer, Jay Roach, Monica Levinson, Sacha Baron Cohen, 2009, duração 83 minutos; *O Ditador*, realização de Larry Charles, 2012.

<sup>6</sup> O termo ‘junglist’ deriva do jamaicano, com o sentido de apontar para o sujeito ‘selvagem-urbano’ onde impera a lei da selva. Aqui, Sacha exalta esse personagem através da sua fraqueza, isto é da sua ignorância, da sua idiotice.

A compreensão do humor a partir desta perspectiva, era já assumida por Luigi Pirandello e por Sigmund Freud. O primeiro fala-nos de um “sentimento de contrário” (tal como vimos também em Berger) que permite ao espírito encontrar as relações impensadas nas imagens em contraste, (Cf. Pirandello,1996), ao passo que Freud vê no humorismo uma forma de rebeldia e triunfo do narcisismo, ao conferir à atitude humorística a capacidade de afastar o sofrimento (corroborando assim aquilo que havia afirmado acerca do princípio de prazer) (cf. Freud,1973).<sup>[7]</sup> Um outro bom exemplo surge-nos pela mão dos Monty Python, onde o jogo de comparação e termos de contraste é-nos fornecido através do filme *A Vida de Brian*, em que um indivíduo nasce no mesmo dia e na mesma hora que Jesus Cristo, mas na manjedoura ao lado e passa toda a sua vida a ser confundido com o Messias. Mas talvez ainda mais interessante é mesmo o *sketch* intitulado «o idiota na sociedade» em que o “idiota da aldeia” põe a descoberto que afinal ser idiota é uma profissão e uma necessidade social.<sup>[8]</sup> Uma versão alternativa e mais recente seria o filme de Lars Von Trier, «Os idiotas».

---

<sup>7</sup> Freud ao discutir o prazer que o chiste provoca (a graça ou noutra sentido o anedótico), expõe no seu ensaio, *os chistes e a sua relação com o inconsciente*, três grandes técnicas no que se refere à capacidade de provocar prazer: uma, que resulta das próprias técnicas (jogos de linguagem; a segunda, casos em que o prazer resulta de algo que é familiar ser redescoberto, e onde se poderia esperar algo de novo, ou seja, técnicas que incluem expressões familiares, alusões e citações conhecidas, etc; terceiro, falhas de raciocínio, absurdos, coisas que são mais fáceis de confundir do que por em contraste.

<sup>8</sup> O tema da idiotice funde-se com a da loucura, e percebe-se facilmente que o idiota é um louco, um demente, tal como descrito nos tratados antigos de medicina. No *sketch* «o idiota na sociedade», incluído na série *Os Malucos do Circo*, episódio 20, os Monty Python apresentam e exploram o papel do “idiota da aldeia” (termo usado na idade medieval como nos disse Foucault). Nesse *sketch* somos apresentados a três idiotas, sendo o personagem principal Arthur Figgis, que contudo, não parecem de facto idiotas. Na verdade, Arthur Figgis mais parece um sociólogo a apresentar a visão do que significa ser idiota na sociedade, e podemos citar a este propósito a seguinte tirada da personagem, por si mesma esclarecedora: «há uma verdadeira necessidade social de alguém que toda a gente possa considerar inferior e ridículo». No entanto, surge ainda no final do *sketch* uma voz *off* que apresenta os idiotas urbanos, todos vestidos de fatos pretos, como que a lembrar que a um nível muito superficial e aparente, na sociedade moderna, não distinguimos o que é um idiota de um homem normal.

Os *Simpsons* são provavelmente a série mais inteligente de humor, alguma vez produzida. É a *sitcom* de maior longevidade em televisão e com a maior presença de estrelas televisivas (tendo mesmo o nome inscrito no *Guinness Book World of Records*).<sup>[9]</sup> Na sua vigésima quarta temporada, um tal número está ainda assim longe do número de prémios recebidos, como se pode constatar no *site* criado pela Fox com o mesmo nome, que anuncia mais de setenta prémios.<sup>[10]</sup> A que se deve um tal sucesso, a que fórmula acedeu o criador Matt Groening (o mesmo criador de *Futurama*) e o produtor James L. Brooks? O que leva a que uma série televisiva tenha uma estrela no passeio da fama de Hollywood? Ou cuja transmissão tenha sido proibida na televisão, por exemplo, pelo governo de Chávez em 2008? Ou na Argentina em 2010, por conter referências a uma ditadura militar? O segredo, pensamos, consiste na capacidade de tomar a realidade em si mesma e transformá-la numa ficção de agrado geral (quase sentimos aqui o eco do juízo de gosto kantiano), através de uma ironia desconcertante e de um humor subversivo<sup>[11]</sup>. Cada episódio materializa a inteligência dos seus criadores. Eles mergulham na realidade e tornam os episódios tão mais cómicos quanto a seriedade do tema envolvido (e por isso tão mais conseguido quanto a comicidade atingida). Certamente o americano comum não se revê (de imediato) nestes personagens, nas suas tramas ou nos seus costumes, mas parece inegável que eles são um espelho muito fiel da sociedade americana. A ser verdade o que muitos críticos referem acerca de uma certa forma de globalização (a igualdade de comportamentos e atitudes), então a *sitcom* poderá refletir, de facto, a sociedade contemporânea. Aliás, como explicar que a famosa

<sup>9</sup> O site: [www.thesimpsons.com](http://www.thesimpsons.com). O elenco conta com diversas estrelas que dão vozes às personagens, de que se destacam, Dan Castellaneta para Homer, Julie Kavner para Marge, Nancy Cartwright para Bart, Lisa Yeadley Smith para Lisa, entre outros.

<sup>10</sup> Permitimo-nos citar: um Peabody Award; vinte e sete Emmy Awards; vinte e nove Annie Awards; cinco Genesis Awards; nove International Monitor Awards; sete Environment Media Awards.

<sup>11</sup> O exercício do humor exige o advento do juízo crítico, e recordemo-nos por exemplo da crítica que Luís Sepúlveda traça em torno da televisão moderna, fazendo uso de um programa argentino da década de 70 protagonizado por *Les Luthiers* «Quem pensa...perde!» (quão premonitório isso foi da sociedade atual); Ora, Homer encarna precisamente este espírito, sobretudo na idolatração à cerveja e ao *dolce far niente* (cf. Sepúlveda, 2006:pp- 57-61).

expressão de irritação de Homer Simpson figure como palavra oficial do Oxford English Dictionary?

*Os Simpsons* centram-se no dia-a-dia da típica família suburbana americana, que vive na cidade de ‘Springfield’ (nome muito comum em diversos estados norte americanos). Uma característica marcante desta série (e desde o início) é a sequência de abertura; o ‘genérico’ nunca é igual e, por isso mesmo, prende imediatamente o espetador ao ecrã (tudo é sempre diferente: as melodias tocadas por *Lisa* no saxofone, os escritos no quadro da escola de *Bart*, a chegada de *Homer* a casa, o momento em que a família se senta no sofá para ver televisão, e há até mesmo, uma sequência evolutiva do aparecimento dos Simpsons na Terra).

Os principais personagens (cujos nomes Matt Groening foi buscar em grande parte à sua própria família) são *Homer*, um funcionário da Central Nuclear completamente irresponsável; *Marge*, a esposa dedicada e estereotipada (a fazer lembrar as donas de casa americanas dos anos 50/60); *Bart*, o filho de dez anos, um rebelde sem grandes referências; *Lisa*, a filha prodígio que toca saxofone, que é vegetariana e ecologista e, *Maggie*, a bebé mistério (e que alguns críticos consideram o personagem mais inteligente de toda a série). Existem muitos outros personagens secundários que ajudam a recriar toda a atmosfera em torno da família *Simpson* e da cidade como familiares, vizinhos, celebridades locais, polícias, professores, jornalistas, comerciantes; o “universo”-cidade de Springfield da família *Simpson* permitiu aos criadores explorar todos os problemas da sociedade contemporânea e não há temas tabus (nem mesmo as piadas sobre a própria Fox, enquanto canal televisivo produtor). De facto, quer o tema seja ecologia, ambiente, educação, economia, segurança, política, religião, entre outros, os temas são sempre abordados com imensa mestria e sem qualquer preocupação. Veja-se, por exemplo, como o reverendo *Lovejoy* é completamente indiferente aos fiéis e à própria igreja, ou como a polícia local, liderada pelo *Chefe Wiggum* se mostra tão incompetente, assim como o Diretor escolar *Skinner*, ou como os políticos são apresentados como corruptos. Este é, aliás, um dos pontos mais sensíveis à crítica: alguns comentadores referem a natureza política da série, pois que as instituições estatais e corporações se manifestam insensíveis face ao trabalhador comum. Uma tal visão parece associada aos liberais, uma esquerda-norte americana defensora dos direitos dos trabalhadores e do estado social. No

entanto, há episódios em que estes são também ironizados pela sua inoperância, revelando os ideais (utópicos) de uma sociedade (mais) igualitária e justa.

Parece-nos mesmo que o humor na sua máxima expressão é posto em causa pelos criadores, quando ilustram o riso de diversas personagens a propósito de tudo e nada. É claro que, por isso, rir – sobretudo das desgraças - acaba por poder não ser o melhor remédio, tal como refere René Girard:

as considerações teóricas importam muito menos do que aquilo que se poderia chamar a *praxis* moderna do riso. O homem moderno ri constantemente quando não há razão para isso. O riso é a única forma socialmente aceite de *catarse*. Por conseguinte, todas as espécies de riso que não têm nada a ver com o riso são confundidas com ele: o riso de cortesia, o riso sofisticado, o riso mundano (Girard, 2007: 203).

Acrescenta Girard que todos estes falsos risos apenas acabam por aumentar a tensão que deveriam aliviar, e por isso mesmo em *os Simpsons* ou em *Borat*, encontramos momentos que devolvem ao espectador o seu lugar, para que o riso surja posteriormente com naturalidade. Não se trata já de ver no humor uma qualquer função terapêutica e higiénica como em Espinosa ou Voltaire, mas o retrato de uma sociedade cujo riso foi hipotecado em nome de uma *catarse* fictícia que as indústrias do lazer insistem em vender. Recordamo-nos de Guy Debord (*La Société du Spectacle*) quando alertava para essa verdade: quanto mais se ‘contempla’ menos se vive. Naquilo que *Homer* personifica, diríamos, quanto mais se reconhece no outro (ridicularizado), menos se compreende a sua própria existência. *Donuts* e cerveja prefiguram o sentido da sua existência, salvaguardando-se contudo (ou apenas para sua salvação espiritual) o sentido da família. De facto, a conduta normal de *Homer* é de uma profunda idiotice, mas *Homer* é também o “idiota” que sabe que sendo idiota pode lucrar com isso (não raras vezes, isso acontece nos episódios e vemos *Homer* a esboçar um sorriso sarcástico). Algo que o filho *Bart* aprendeu depressa e que utiliza com igual frequência (ironicamente) com os pais, com o professor, com o polícia, numa palavra, com as figuras de poder, como se declarasse a idiotice um esquema de sobrevivência para a sociedade moderna.

Seja do agrado geral ou não, a série é de facto o maior sucesso televisivo de sempre e o seu humor produziu frutos de que muitos (poucos) se poderão rir: de centenas de livros a dvd's, de videogames a parques temáticos, ao filme de 2007 (que tinha rendido até ao final desse ano mais de 500 milhões de dólares). *Os Simpsons* são um verdadeiro exercício de crítica e humor, espelho ficcional de uma sociedade real, que podendo não ser levados a sério, brincam com as coisas mais sérias do mundo e da vida humana. Ora, tal como nos *Simpsons* tudo é risível e tudo/nada pode ser levado a sério, com *Borat*, *Brüno* ou o *General Aladeen* o efeito é exactamente o mesmo. *Borat* faz-nos rir pelas suas intervenções porque é o absurdo do mundo real que é transportado para a idiotice do quotidiano, e diga-se, em concreto para o quotidiano de um não americanizado. O humor de Sacha não é comovente e nem pretende ser, é apenas um caminho de *quasi*-mostração da verdade, na sua crua apresentação. E referimos que tudo/nada pode ser levado a sério e *Borat* foi levado a sério, o que é, ao mesmo a mais incrível ironia e a mais plena realização do seu exercício. Através de *Borat* encontramos uma completa *sub*-versão cultural e social da condição e natureza humana, uma deturpação geopolítica dos países que envolve, uma revelação cultural e política da sociedade norte-americana, de resto, só possível através do humor<sup>[12]</sup>.

Se nos detivermos no título do filme percebemos imediatamente a irreverência do seu humor: *Borat: Cultural Learning of América for*

DE BORAT A OS SIMPSONS:  
A MORTE DA IDIOTIA  
E O RENASCIMENTO  
DA IDIOTICE OU O  
ESTRANHAMENTO  
DO MUNDO

Paulo Alexandre e Castro

<sup>12</sup> Que lhe valeram diversos processos jurídicos não só nos estados unidos como no Cazaquistão, apesar de grande parte das cenas que se reportam ao Cazaquistão terem sido filmadas na Roménia. O filme foi realizado sob a forma de documentário e feito a contar com a forte capacidade de *Borat* em afirmar a sua identidade. Isto significou em termos práticos que o documentário/filme é filmado em situações reais, com pessoas reais, que tomaram *Borat* realmente como um jornalista do Cazaquistão em digressão pelos Estados Unidos, numa espécie de *Road-Movie*. Esta estratégia permitiu a Sacha Baron Cohen filmar as cenas com um realismo inultrapassável. Convém esclarecer um ponto igualmente importante e que contribuiu para a polémica que se gerou em torno do filme: *Borat* referia perante as perguntas absurdas que fazia, que o documentário só seria passado na Europa, o que não veio a acontecer. Assim, este filme valeu-lhe inúmeros processos judiciais (sobretudo nos EUA) por ter usado imagens de pessoas e situações reais, inclusivamente a dos estudantes que viriam a afirmar para sua defesa, terem sido embriagados e induzidos a proferirem as frases machistas e racistas que aparecem no filme.

*make Benefit Glorious Nation of Kazakstan*. Define-se desde logo (até em termos linguísticos) a situação de dois países, de duas culturas, em que a “superioridade” de uma se afirma face à outra; sub-repticiamente no título ficam denunciadas as crenças enraizadas não só da supremacia do povo americano face ao povo de um país de leste, perdido no tempo (joga-se aqui ao mesmo tempo com a ironia de uma “gloriosa nação”, como se joga com a suposição de que possam existir paradoxos, preconceitos e povos substancialmente atrasados ou tecnologicamente retrógrados). *Borat* neste filme/documentário não quer ridicularizar nem o Cazaquistão nem os Estados Unidos, mas “usa-os” para efetuar o jogo ambivalente e cultural senão mesmo ideológico, que separa países tão distintos. É neste sentido que *Borat* expõe as contradições e as convicções em relação a temas tão frágeis como a homossexualidade, a política, as tradições, a religião, o uso de armas.<sup>[13]</sup> Ora, naquilo que interessa considerar para o intuito deste ensaio, aquilo que este personagem encarna é muito mais do que uma mera manifestação dessas perspetivas (contraditórias e/ou legítimas): é a mostraçã

<sup>13</sup> Deixemos alguns exemplos do que estamos tentando dizer: numa cena encontramos *Borat* no seu papel habitual de idiota, a tentar encarnar o espírito norte-americano, reclamando a liberdade direito à autodefesa; pergunta *Borat*: «qual a melhor arma para defender de judeu?», e o armeiro responde: «Eu recomendava uma 9mm ou uma 45!». Nesta simples mas muito rica pergunta/resposta ficam patentes as posições acerca do uso de armas e da religião. Ou seja, aquilo que parece despropositado surge como denúncia para o mesmo problema que Michael Moore retrata em *Bowling for Columbine*. Ainda a propósito das referências às armas por um lado, e aos judeus por outro, não se pense que muçulmanos (judeus) e Cazaques são motivo de ridículo para *Borat*. Estas referências são a visão estereotipada dos norte-americanos revistos através de *Borat*. Aqui o pensamento conservador norte-americano é posto em causa, e assumido por *Borat* para afirmar um certo pensamento bárbaro e primitivo dado por um Cazaquistão inexistente. No fundo, um pensamento ridículo e retrógrado que a série *Simpsons* também põe a descoberto. As constantes e irónicas referências aos judeus faz parte de ambos, como por exemplo «vamos para Nova Iorque que lá não há judeus!». Uma cena do filme apresenta-nos *Borat* a entrar numa congregação cristã, dando-nos planos sucessivos de uma certa encenação da cerimónia. Aqui expõe-se muito mais do que uma simples conceção religiosa, expõe-se a recusa da teoria científica e da aceitação do evolucionismo. A dado momento da cena um dos pastores refere: «Somos uma nação cristã e iremos ser sempre até que Deus regresso», e logo a seguir, um outro acrescenta: «Não evolui de um macaco. Não era uma larva».

que a idiotice pode servir objetivos bem mais elevados como revelar o estranhamento do mundo em que vivemos. Dito de outra forma, o que vemos acontecer através da colocação das perguntas absurdas de *Borat*, é a revelação através das respostas, da verdade do pensamento (das convicções e crenças) dos entrevistados. As respostas, ao invés de esclarecerem e denunciarem um pensamento mais elaborado, mais evoluído, acabam por se aproximar das posições menos inteligentes de que Borat seria o porta-voz. Esta inversão de papéis (de que só se pode dar conta através da reflexão sobre o filme e do papel que desempenha), é a medida da realização conseguida do humor<sup>14</sup>. Assim, Borat dá-nos uma dimensão real, objetiva, concreta da sociedade ocidental e daquilo que deveria ser a sua profunda revelação e consciência, a capacidade de rir de si própria (este é, parece-nos, o segredo e o apanágio da evolução da sociedade humana). Talvez que quando a sociedade norte-americana consiga rir (será que já o faz?!) dos seus cerca de vinte milhões de americanos que esperam o ressuscitar de Elvis ou de James Dean, ou aqueles que acreditam nos poder dos duendes que povoam os seus quintais, possam tomar em consideração filmes como os *Borat* e permitirem-se rir de si mesmos. E aqui Borat somou pontos sucessivos, e não podemos deixar de citar Henri Bergson:

Tudo isto diz respeito ao essencial da vida. Tudo isto é sério, trágico, às vezes. A comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover. E começa com o que se poderia chamar *a rigidez contra a vida social*. É cômica a personagem que segue automaticamente o seu caminho sem tratar de tomar contacto com os outros. Lá está o riso para corrigir a sua distração e para a fazer acordar do sonho. (Bergson, 1993, 98).

Se quiséssemos ter um outro exemplo, dirigiríamos a nossa atenção para o filme *Shrek*. Apesar da história clássica do herói acompanhado de um companheiro anafado e bacoco (numa espécie de reinvenção do *Dom*

DE BORAT A OS SIMPSONS:  
A MORTE DA IDIOTIA  
E O RENASCIMENTO  
DA IDIOTICE OU O  
ESTRANHAMENTO  
DO MUNDO

Paulo Alexandre e Castro

<sup>14</sup> «Daqui o carácter equívoco do cómico. Não pertence nem inteiramente à arte nem inteiramente à vida. Por um lado as personagens da vida real não nos fariam rir se fôssemos capazes de assistir aos seus passos como a um espetáculo a que assistíssemos de palanque; só surgem cómicas a nossos olhos por se apresentarem como personagens de comédia» (Bergson, 1993, 99).

*Quixote e Sancho Pança*), que salva a princesa, destruindo um dragão, sente-se um humor subversivo em fundo, com desvios humorísticos típicos de Brecht. É a sociedade atual que está aí retratada quando, durante a cerimônia do casamento, se levantam as placas a dizer, «riam!», ou «silêncio respeitoso!». São as referências também aos costumes e ritmos modernos, à cultura pop, incluindo aqui uns sarcasmos plenos de ironia sobre a vaidade quando por exemplo a bela adormecida espera um beijo, e se apressa a dar um novo jeito ao penteado. Refere Žizek:

a verdadeira função desses “desvios” e dessas subversões consiste precisamente em conformar a *velha história tradicional* aos cânones da nossa época pós-moderna – impedindo-nos assim de substituí-la por uma história *nova...* não admira que a sequência final do filme consista numa versão irônica da canção *I'm a Believer*, o velho sucesso dos Monkeys da década de 1960 – é a maneira como somos atualmente crentes: gozamos das nossas crenças, mas, ao mesmo tempo, continuamos a praticar a fé, i.e, continuamos a entregar-nos a ela para apoiar, sem o dizermos, os nossos atos quotidianos» (Žizek, 2003: 197).

No fundo, há na idiotice (não na idiotia como vimos) um grande potencial de revelação e de exposição; a revelação de uma verdade, de uma perspectiva, que se oculta e que só é dita e tomada em consideração através do exercício do humor. A ser verdade a tese de Erwin Goffman, de que todos desempenhamos um “papel” em sociedade (os nossos encontros em sociedade seriam como dramatização teatral em que teríamos de dar resposta com a mesma exigência que na vida real), valeria a pena recordarmos o nosso papel através da peça de Shakespeare, *Macbeth*, quando Macbeth se prepara para o ataque e Seyton lhe dá a notícia da morte de Lady Macbeth (ato cinco, cena cinco), ele declara que «a vida não é mais do que uma sombra que se move; um pobre ator que dá saltos e se agita durante uma hora em cena e de que não se torna a ouvir mais, é uma história contada por um idiota, cheia de som e de fúria, que não significa nada» (Shakespeare, 1990: 210); e percebe que não podemos deixar de nos considerar como meros atores na vida, isto é, dando saltos por uns instantes numa cena que só cada um pode representar, e por isso mesmo, não se tornará a ouvir mais. Subjacente está também a temporalidade do ser humano,

isto é, a demarcação efêmera da vida humana. Por tudo isto, a vida é uma história contada por um idiota – a biografia de cada um –, por alguém que jamais poderá pôr em termos razoáveis, pôr em termos compreensíveis, ou mesmo pôr em palavras porque cada palavra tem a significação de um mundo, o mundo que cada homem constrói à sua volta, como referiu Pirandello. A vida é assim um breve conto, que mesmo contado cheio de som e de fúria não deixa de continuar a significar absolutamente nada. E este é o estranhamento do mundo a que não podemos estar indiferentes. Acontece vermos frequentemente o triunfo do idiotismo sobre a inteligência, sobre o mérito, sobre a excelência, sobre a arte e a originalidade. Talvez *Borat* nos indique o caminho com o seu humor, com a sua idiotice, pois, como nos lembrou Foucault, a loucura só se encontra em sociedade (nunca em estado puro). Para fecharmos, permitimo-nos parafrasear Heidegger ao dizer, «senão sabes pensar, conta uma história», mesmo que aparentemente possa nada significar, pode contudo revelar ainda uma verdade essencial sobre a vida e sobre o modo de estarmos-sendo no mundo e que só a idiotice permite compreender.

## Referências

- BERGER, Peter (1997), *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*, Berlin/New-York, Walter de Gruyter.
- BERGSON, Henri (1993), *O Riso – Ensaio sobre o significado do Cômico*, Lisboa, Guimarães Editores.
- BIERCE, Ambrose (2006), *O Dicionário do Diabo*, Lisboa, Tinta-da-China.
- CAMPBELL, Robert J. (1986), *Dicionário de Psiquiatria*, São Paulo, Martins fontes.
- CLASTRES, Pierre (1974), «Do que riem os índios?» in *A sociedade contra o Estado*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves
- DANINOS, Pierre (Ed.) (1953), *Le tour du monde du rire*, Paris, Hachette.
- FREUD, Sigmund (1973), «El Humor» e «El Chiste y su relación com lo inconsciente» in *Obras Completas de Sigmund Freud*, Madrid, Biblioteca Nuova.
- GIRARD, René (2007), *A Voz desconhecida do Real – Uma teoria dos Mitos Arcaicos e Modernos*, Lisboa, Edição do Instituto Piaget.
- GOFFMAN, Erving (1993), *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

- MINOIS, Georges (2003), *História do riso e do escárnio*, São Paulo, UNESP.
- PALMER, Jerry (1994), *Taking Humour Seriously*, London/New-York, Routledge.
- PINEL, Philippe (2011), *Tratado Médico-Filosófico sobre a Alienação Mental*, Lisboa, Colibri.
- PIRANDELLO, Luigi (1996), *O Humorismo*, São Paulo, Ed. Experimento.
- SANDERS, Barry (1996), *Sudden Glory: Laughter as Subversive History*, Boston, Beacon Press.
- SEPÚLVEDA, Luís (2006), «Quem Pensa...perde!» in *O Poder dos Sonhos*, Porto, ASA.
- SHAKESPEARE, William (1990), *A tragédia de Macbeth*, Lisboa, Livros do Brasil.
- ZIZEK, Slavoj (2003), *A Marioneta e o Anão – o cristianismo entre Perversão e Subversão*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- \_\_\_\_\_ (2006), *A Subjectividade por Vir – Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

## A FIGURA DO IDIOTA NO ANIMÉ

Sara Joana Silva

sara\_j\_silva@hotmail.com

UNIVERSIDADE DO MINHO

QUER SEJA PARA ALIGEIRAR O AMBIENTE OU SIMPLEMENTE PARA PROVOCAR MAIS RISADAS, o idiota – ou *baka*, como é referido na língua japonesa – aparece no *animé* como um elemento cómico, estando presente nos vários géneros existentes desta arte, desde o *shonen – animé* destinado a rapazes, geralmente envolvendo algum género de combate ou competição – ao *slice of life/school life – animé* que procura fazer um retrato de vivências do dia-a-dia.

O idiota no *animé*, porém, não é sempre igual. Apesar de todos os idiotas apresentarem um intelecto mais baixo do que a média, alguns expressam a sua idiotice exibindo um comportamento demasiado energético, tentando mostrar capacidades superiores às que possuem na realidade nas mais diversas áreas; existem idiotas que são, à semelhança dos anteriores, pouco inteligentes e, além disso, demasiado lentos e um tanto alheados do mundo que os rodeia; por fim, existe ainda um tipo de idiota mais inocente a quem, devido à sua infantilidade, lhe é permitido fazer certos comentários ou perguntas que, para uma pessoa normal, são coisas óbvias ou tabu.

É de se referir que, apesar da idiotice aparente destas personagens, algumas podem apresentar conhecimento ou até uma espécie de sabedoria noutras áreas, às vezes ligadas à natureza, mas outras vezes o conhecimento ou habilidade encontra-se ligado a algo trivial, o que

pode reforçar a imagem da personagem como idiota. Essa dicotomia pode ser vista como uma expressão da crença cultural japonesa de que todos têm uma função a cumprir, e precisam apenas de a encontrar, potencializando os seus melhores atributos enquanto tentam melhorar os aspetos que não são tão bons.

Apesar das diferenças, é possível encontrar traços comuns nas personagens deste tipo, independentemente do género de *animé* em que estão inseridas, como, por exemplo, preguiça ou gula.

Seguidamente tentar-se-á demonstrar como o idiota é representado no *animé*, estabelecendo o que têm em comum e no que se diferenciam, recorrendo a exemplos de várias personagens com estas características em diferentes géneros de animação japonesa.

## Função do idiota

Na animação japonesa, a figura recorrente do idiota é transversal a vários géneros, sendo que a função que esta figura desempenha pode diferir dependendo da série em si. A função primordial é, sem dúvida, inserir um elemento cómico específico, algo que suscite um riso fácil, mas o idiota numa série de comédia vai ser diferente de um idiota numa série mais tensa ou que tenha uma carga dramática elevada.

Isso remete-nos para a função de introduzir a comédia para aligeirar o ambiente de uma série que gira em torno de temáticas mais pesadas. O primeiro exemplo deste caso é Sasha Blouse da aclamada série *Shingeki no Kyojin - Attack on Titan*, cujas ações idióticas motivadas pela sua obsessão por comida aligeiram a atmosfera pesada desta série, que se foca na luta contra um inimigo que pode levar a humanidade à extinção. As ações de Sasha motivadas pela gula e as suas consequências ajudam o espetador a fazer uma pausa em todo o drama e em toda a tensão proporcionada pela história principal.

Outro exemplo semelhante pode ser encontrado na série *Clannad*, um *slice of life* com uma forte componente dramática que tenta equilibrar os momentos emocionalmente devastadores com situações cómicas plausíveis do dia-a-dia. No caso de *Clannad*, existem duas personagens com características idióticas: a primeira é Ibuki Fuko, uma rapariga que apresenta um comportamento demasiado infantil para a sua idade,

faltando-lhe a capacidade para perceber coisas óbvias, principalmente partidas que lhe possam pregar, e por isso é-lhe permitido fazer certos comentários que, se fossem feitos por alguém com mais maturidade, seriam levados a mal; o outro personagem é Sunohara Youhei, o melhor amigo do protagonista, que é considerado o pior aluno da turma e que, devido à sua ânsia de demonstrar que não é merecedor do título de idiota, acaba por se envolver em situações que reforçam o porquê de todos o verem dessa forma.

Existe ainda outra função que a figura do idiota pode desempenhar no *anime*: a função pedagógica, isto é, criar modelos a seguir e a não seguir. Na série para crianças *Doraemon*, o protagonista Nobita apresenta muitos dos traços que constituem um idiota, tais como pouca inteligência, preguiça, falta de disciplina e uma certa fraqueza de personalidade, o que o leva, por vezes, à condição de vítima. Doraemon é um robot enviado do futuro para o ajudar a ultrapassar essas suas fraquezas, mas, na maior parte das vezes, os resultados dessa ajuda são negativos porque Nobita tende a acomodar-se e a não pensar por si, ou não dá ouvidos ao seu aliado e acaba por fazer mau uso dos utensílios que lhe são fornecidos, resultando em consequências desastrosas para o protagonista. Nobita é, assim, um exemplo do que uma boa criança não deve ser, e com os fracassos de Nobita a mensagem que é passada é que uma criança deve se esforçar nos estudos, ser arrumada e não deve ser má com os seus amigos. A mensagem não é só passada através dos maus exemplos, mas também pelos eventuais sucessos obtidos por Nobita quando toma uma atitude mais correta.

Dentro desta função do uso do idiota para fins pedagógicos, podemos também fazer referência a Uzumaki Naruto, da saga *Naruto*, uma série *shonen* passada num mundo onde existem aldeias de ninjas que são treinados desde a infância. Na primeira parte da saga, enquanto ainda é uma criança, Naruto é um mau aluno, é lento de raciocínio e, por vezes, tenta fazer coisas que estão para além do seu limite, acabando por sofrer as consequências. No entanto, Naruto possui bondade de coração e determinação, o que faz com que, ao longo da saga, este personagem obtenha grande poder e consiga atenuar a sua idiotice – atenuar, mas não fazer desaparecer, uma vez que Naruto continua a possuir uma inteligência abaixo da média que o faz não perceber certas coisas que seriam óbvias para alguém da sua idade,

necessitando que tudo lhe seja explicado em detalhes desnecessários ou através de metáforas simplistas. Devido à sua determinação e à disciplina imposta por ele próprio, este herói de *shonen* pode ser tido como um exemplo positivo, uma vez que demonstra que mesmo um idiota pode alcançar os que o rodeiam, se não ceder a certos hábitos e se tiver disciplina, mas voltaremos a este ponto mais tarde na secção sobre os tipos de idiota.

### Tipos de idiotas e as suas características

Como foi referido anteriormente, existem diferentes tipos de idiotas no *animé*, podendo haver características comuns entre idiotas de tipos diferentes, sendo a principal a pouca inteligência que estas personagens possuem. Para ilustrar os diferentes tipos de idiota que existem na animação japonesa, tomar-se-á como ponto de partida três personagens da comédia *slice of life/school life Azumanga Daioh*, Kasuga Ayumu, conhecida como Osaka, Takino Tomo e Kagura, três personagens com tipos diferentes de idiotice que, na série, se autodenominam como “o grupo das estúpidas” devido ao seu insucesso escolar.

A idiotice de Kasuga Ayumu, para além do seu fraco desempenho escolar, manifesta-se na sua preguiça, ou, como ela mesma diz, na sua necessidade de dormir, e no facto de ela ser lenta de raciocínio e se distrair facilmente, vivendo no seu próprio mundo. Essa lentidão manifesta-se constantemente nas atividades levadas a cabo por Ayumu no seu dia-a-dia, como perder-se nos seus pensamentos enquanto espera que o semáforo fique verde, para mais tarde se aperceber que o semáforo já esteve verde mas entretanto ficou vermelho outra vez, duplicando o seu tempo de espera. Apesar dessas características, Ayumu tem um vasto conhecimento de *kanji*, uma das formas de escrita japonesa cujo conhecimento está associado a inteligência, o que faz com que ela seja realmente boa a decifrar adivinhas semânticas e lhe confira aquilo que ela chama de “conhecimento trivial”. Infelizmente, essa habilidade não tem um uso prático suficientemente relevante para atenuar a sua idiotice.

Neste tipo de idiota, podemos também inserir o *supra* referido Nobita da série infantil *Doraemon*, uma vez que este também é preguiçoso,

lento de raciocínio e se distrai facilmente, esquecendo-se das suas obrigações, e ainda Oomiya Shinobu, da comédia *slife of life/school life Kiri Mosaic*. À semelhança de Ayumu, Shinobu também é má aluna e é bastante lenta, perdendo-se nos seus próprios devaneios, o que faz com que a sua irmã mais velha peça às suas colegas de classe para cuidarem de Shinobu, uma vez que ela é tão alheada que seria capaz de se perder no corredor da escola. A única coisa que pode atenuar a idiotice de Shinobu e torná-la mais rápida é a referência a objetos ou pessoas estrangeiras, por quem ela nutre uma grande admiração, o que constitui uma futilidade. No entanto, Shinobu esforça-se verdadeiramente para aprender outras línguas, nomeadamente Inglês, para se tornar intérprete e para melhor comunicar com a sua amiga Alice, tentando contrariar a sua falta de aptidão para essa tarefa.

As personagens que interagem com este tipo de idiota tentam consciencializá-las da sua idiotice, mas rapidamente se apercebem que é um esforço desnecessário, uma vez que a lentidão e o alheamento destes idiotas não lhes permitem assimilar completamente a mensagem e, por vezes, os fazem entrar em negação quanto ao que são capazes de fazer no futuro.

A idiotice de Takino Tomo é diferente na medida em que a sua personalidade é mais enérgica. Sendo assim, Tomo é extremamente competitiva e demonstra um desejo de se destacar de forma positiva nas demais áreas, fracassando devido à falta de inteligência e devido às suas próprias limitações físicas, nunca reconhecendo essas suas falhas e agindo como se tivesse mais conhecimento ou mais agilidade do que realmente tem. Associa-se a isso um complexo de superioridade relativamente às suas colegas, o que faz com que repita os mesmos erros, não querendo reconhecer que pode estar errada. Porém, Tomo consegue ultrapassar a sua idiotice se assim o quiser, o que ficou demonstrado, ao conseguir notas altas o suficiente para entrar numa escola secundária de prestígio. O motivo que a levou a isso é que não é o mais legítimo, pois Tomo só se esforçou nos estudos para poder estar na mesma escola que a sua amiga de infância Yomi com o intuito de a importunar durante mais três anos. A sua idiotice torna-se ainda maior por abandonar os bons hábitos, assim que é admitida na escola pretendida, voltando ao fracasso escolar e ao comportamento idiótico.

Essas características fazem parte também da personalidade de Sunohara Youhei, que tende a complicar a resolução de problemas para comprovar que não é um idiota e tende ainda a envolver-se em situações que comprovam essa imagem dele. Essas situações incluem confrontos físicos com uma rapariga, Tomoyo, que é tida como a pessoa mais forte da escola, uma vez que Youhei não suporta a ideia de existir uma rapariga mais forte do que ele, e, tentando provar isso, não só é vencido em diversos confrontos como também cria a teoria de que Tomoyo é, de facto, um rapaz, o que só vai aumentar a raiva da sua rival.

Excel, a protagonista do *animé Excel Saga* tem uma personalidade semelhante, sendo tão energética que muitas vezes é impossível perceber até o que ela está a dizer. A sua falta de inteligência faz com que ela falhe todas as missões que lhe são dadas, principalmente pelo facto de executar as missões de forma demasiado elaborada, o que não seria necessário. Excel apresenta também uma forte obsessão por comida, fator que acaba por dificultar o seu trabalho.

O já referido Uzumaki Naruto também se enquadra neste tipo de idiota, sendo extremamente competitivo na tentativa de obter reconhecimento por parte não só dos seus colegas mas também de toda a comunidade. Apesar de não haver salvação possível para o seu melhor amigo, Naruto continua a lutar para cumprir o seu objetivo contra toda a lógica. Quando o seu mestre o tenta convencer a desistir dessa demanda, dizendo que a insistência nesse assunto o torna um idiota que nunca poderá ser mais do que isso mesmo, Naruto responde que prefere ser um idiota a vida toda do que voltar atrás com a sua palavra, e esse comportamento obsessivo e repetitivo é uma das maiores marcas da idiotice deste herói. Outra marca de idiotice neste personagem é o seu gosto excessivo por *ramen*, a sua comida preferida.

No entanto, há algo a ser mencionado no caso deste personagem. À semelhança dos idiotas deste tipo, Naruto tende a fazer as coisas de forma mais complicada, mas essa não é tanto uma condição ligada ao seu intelecto como é mesmo um limite do seu potencial físico. Assim sendo, Naruto precisa de tomar o caminho mais longo para executar técnicas que outros ninjas são capazes de executar de forma mais simplificada. Este aspeto, que poderia ser associado à idiotice noutra personagem, no entanto, vem atenuar a idiotice de Naruto, uma vez que o obriga a pensar em alternativas plausíveis, desenvolvendo outras

áreas cognitivas como a estratégia em combate e a velocidade de pensamento sob pressão, tornando-o um inimigo a ser temido devido à sua imprevisibilidade.

Em relação a este tipo de idiota, as outras personagens não são tão brandas, maioritariamente porque a energia excessiva que possuem tende a torná-las irritantes para os outros. Para além de serem chamados constantemente de idiotas, é frequente serem fisicamente agredidos de forma cómica numa tentativa de serem silenciados.

Finalmente, Kagura representa o idiota que possui uma personalidade infantil. Associada à pouca inteligência, Kagura possui uma genuína inocência que lhe impede de compreender certos conceitos e faz com que tenha atitudes um tanto descabidas, sendo necessário que lhe seja explicado, por exemplo, que ela não pode simplesmente levar a secretária onde se sentava na escola como lembrança dos seus anos no ensino secundário. Kagura também demonstra falhas básicas na interação com outras pessoas, não em forma de comentários, como alguns idiotas deste tipo, mas em termos de interação física, exibindo uma tendência a usar a força física, mesmo que não seja de forma propositada, ou, por exemplo, ao tentar ajudar um turista numa estação de comboios parecer extremamente agressiva ao mimicar que o quer ajudar, causando uma situação cómica de má interpretação.

Ibuki Fuko, referida noutro exemplo, apresenta o mesmo tipo de comportamento, sendo que a quebra das convenções sociais é feita mais frequentemente nos seus comentários. Frequentemente, Fuko aponta e diz em voz alta que certas pessoas são “estranhas”, refere-se a ela própria na terceira pessoa, algo feito frequentemente por crianças quando ainda estão a aprender a falar, e tenta impor a sua opinião sem fundamentos, insistindo sempre no mesmo ponto vezes sem conta, até acabar por ceder e se comprometer.

Dois personagens extremamente semelhantes que se enquadram neste tipo são Karen Kujou, da série *Kiniro Mosaic*, e Chocolat, da comédia *ecchi Ore no Nounai Sentakushi ga, Gakuen Love Comedy wo Zenryoku de Jama Shiteiru*, também conhecida como *Nou Come*. Ambas apresentam fraca aptidão para os estudos, são preguiçosas – no caso de Karen, esta adormece frequentemente nas aulas –, e apresentam uma grande obsessão por comida. Tanto uma como outra não respeitam certos limites de contacto físico, sendo demasiado afetuosas e abraçando os

amigos em público, algo que não é muito comum no Japão. Apesar de tudo, essas ações são-lhes permitidas devido à sua inocência e personalidade meiga, e leva a que os colegas as tratem como uma espécie de mascote, chegando mesmo a dar-lhes *snacks* para as deixarem felizes.

Outra personagem já aqui referida que se pode inserir neste tipo de idiota é Sasha Blouse, uma vez que, além da sua obsessão por comida, apresenta um comportamento anormal muito semelhante ao de um animal, devido à sua infância passada em florestas como caçadora. Sasha apresenta um elo forte com a natureza, e, apesar de não ser inteligente, possui uma forte intuição e guia-se pelo instinto de sobrevivência, sendo essa aptidão tão ou mais útil para enfrentar desafios na sua condição de soldado em campo de batalha. No entanto, a idiotice de Sasha não é tão evidente quanto a dos outros personagens usados como exemplo, devido ao carácter mais sério da série *Shingeki no Kyojin* e devido à própria falta de protagonismo que esta personagem tem na série.

Para finalizar este ciclo de exemplos, é digno de menção um personagem que serviu como modelo à criação de outros heróis de *shonen* semelhantes: Son Goku da saga *Dragon Ball*. Goku é completamente inocente, não percebendo conceitos básicos de interação humana como namoro e casamento, o que o leva a ficar noivo muito jovem, sem sequer ter noção do que está a aceitar. Demonstra também falta de conhecimento relativo a coisas que crianças aprendem desde cedo, como, por exemplo, admirar-se ao ver a sua companheira de aventuras, Bulma, em roupa interior, questionando-se acerca da razão pela qual ela não possui órgãos genitais masculinos. Tendo a sua mente focada apenas no treino em artes marciais, já em adulto Goku confunde uma mulher que o tentava seduzir com o futuro mestre, ferindo-a durante uma dança que ele pensava tratar-se de um novo golpe que precisava de aprender.

Com este tipo de idiota, as outras personagens tendem a ser mais brandos e permissivos. Em vez de censurarem por completo as suas ações e comentários, compreendem que não há má intenção da parte deles e tentam explicar tudo de modo condescendente, frequentemente tratando estes idiotas como uma criança ou um animalzinho de estimação.

## Conclusão

Como observamos ao longo desta análise, nem todos os idiotas representados no *animé* são iguais, podendo o seu comportamento variar devido à função que desempenham na respetiva série ou mesmo a questões que se prendem com o desenvolvimento da personagem a longo prazo. O tipo de idiota e o contexto em que está inserido também têm influência no tipo de interação existente com as outras personagens que o rodeiam.

De qualquer forma, a função básica deste tipo de personagem é proporcionar o riso, podendo isso acontecer através de diversas situações e em diferentes momentos, dependendo do próprio cariz da série em que se possa inserir. A interação com outras personagens contribui ao desenvolvimento destas, podendo acontecer uma evolução no comportamento de um idiota, um fator que, quer seja através de atitudes positivas ou negativas, deixa sempre uma mensagem em que se pode ponderar, comprovando que, às vezes, é possível aprender alguma coisa até mesmo com um idiota.

177

.....  
A FIGURA DO IDIOTA  
NO ANIMÉ  
.....

Sara Joana Silva

## Referências

### Séries analisadas

- AZUMA, Kiyohiko, *Azumanga Daioh*, exibida de 9 de abril de 2002 a 10 de outubro de 2002 [géneros: comédia, *school life/slice of life*; 26 episódios de 24 minutos]
- FUJIKO, F. Fujio, *Doraemon*, exibida de 4 de fevereiro de 1979 a 18 de março de 2005 [géneros: comédia, *kodomo, sci-fi*; 1789 episódios de 10 minutos]
- HARA, Yui, *Kiniro Mosaic*, exibida de 6 de julho de 2013 a 21 de setembro de 2013 [géneros: comédia, *school life/slice of life*; 12 episódios de 24 minutos]
- ISAYAMA, Hajime, *Shingeki no Kyojin*, exibida de 7 de abril de 2013 a 28 de setembro de 2013 [géneros: ação, drama, fantasia, *shonen*, superpoderes; 25 episódios de 24 minutos]
- JURI, Misaki, MAEDA Jun & KEY, *Clannad*, exibida de 5 de outubro de 2007 a 28 de março de 2008 [géneros: comédia, drama, romance, *school life/slice of life*, sobrenatural; 23 episódios de 24 minutos]
- YUKIWO & KASUKABE, Takeru, *Ore no Nounai Sentakushi ga, Gakuen Love Comedy wo Zenryoku de Jama Shiteiru*, exibida de 10 de outubro de 2013 a 12 de dezembro de 2013 [géneros: comédia, romance, *school life, ecchi*; 10 episódios de 24 minutos]

- KISHIMOTO, Masashi, *Naruto*, exibida de 3 de outubro de 2002 a 8 de fevereiro de 2007 [gêneros: ação, comédia, artes marciais, *shonen*, superpoderes; 220 episódios de 23 minutos]
- \_\_\_\_\_. *Naruto Shippuuden*, em exibição desde 15 de fevereiro de 2007 [gêneros: ação, comédia, drama, artes marciais, *shonen*, superpoderes; episódios de 23 minutos]
- RIKUDO, Koshi, *Excel Saga*, exibida de 8 de outubro de 1999 a 31 de março de 2000 [gêneros: comédia, paródia, *sci-fi*, *shonen*; 26 episódios de 24 minutos]
- TORIYAMA, Akira, *Dragon Ball*, exibida de 26 de fevereiro de 1986 a 12 de abril de 1989 [gêneros: aventura, comédia, fantasia, artes marciais, *shonen*, superpoderes; 153 episódios de 24 minutos]
- \_\_\_\_\_. *Dragon Ball Z*, exibida de 26 de abril de 1989 a 31 de janeiro de 1996 [gêneros: ação, aventura, comédia, artes marciais, *shonen*, superpoderes; 291 episódios de 24 minutos]

# A SOBERANA IDIOTICE EM *O TRUCULENTO* DE PLAUTO OU UM ESPELHO PRÓXIMO DO REAL

Adriano Milho Cordeiro  
adrianomilhocordeiro@gmail.com  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## *O Truculento*: Um estilo de moralidade

APESAR DE UM POUCO FRAGMENTADO, visto que, depois de *A Vidularia*, de que só possuímos magros salvados, *O Truculento* é de todas as comédias de Plauto aquela que nos chegou em pior estado. A tradição manuscrita apresenta um grande número de versos corrompidos ou lacunares, cuja reconstituição é incerta ou impossível. Acrescente-se que a peça, no estado em que a possuímos foi retocada e abreviada tão fortemente, que a composição original se tornou quase irreconhecível. Segundo Ernout a intriga apresenta assim obscuridades, incoerências, falhas de todo o género pelas quais não se poderá tomar Plauto inteiramente por responsável (cf. Ernout, 1961: 92-95). Segundo alguns estudiosos, estas condições desfavoráveis não permitem julgar a obra com pleno conhecimento de causa e, apesar de tudo, têm dificuldade em compreender que Plauto tenha podido ter por ela a mesma ternura que pelo *Pseudolus*. Não partilhamos a mesma opinião. Quer se queira quer não, nas peças plautinas certos aspetos caraterísticos da sociedade romana não estariam assim tão longe da realidade e a *grauitas* nem sempre seria cumprida na totalidade e escrupulosamente por muitos, mesmo importantes (cf. Pereira, 2002: 352-357). Se o público ria — e não nos esqueçamos que frequentavam o teatro todas as classes sociais — é

179

.....  
A SOBERANA IDIOTICE  
EM *O TRUCULENTO*  
DE PLAUTO OU UM ESPELHO  
PRÓXIMO DO REAL  
.....

Adriano Milho Cordeiro

porque revia no palco muitas atitudes que se praticavam no dia-a-dia, de forma mais ou menos velada. E depois, os exuberantes *cantica* que a peça deveria conter e que infelizmente não chegaram até nós sobre este assunto, mas que a acompanhavam todavia, devem-na ter tornado uma obra-prima de fruição para os variados sentidos do corpo de um espectador. A música que auxiliava alguns desses diálogos porventura tornaria, para o espectador, a obra ainda mais deslumbrante.

Tanto quanto se pode ver hoje, Plauto quis contar-nos as intrigas duma cortesã chamada, por antífrase, Fronésio, “sabedoria”, que partilha os seus favores entre três amantes: Diniarco, um jovem ateniense que por si se arruinou e que ela, por este motivo, desamparou quase por completo; Estratófanes, um militar regressado da Babilónia coberto de ouro; por fim um jovem camponês, Estrábax, que a vigilância ríspida do seu escravo Truculento não pôde impedir de frequentar a bela, e de fazer dançar alegremente em casa dela as riquezas laboriosamente adquiridas na quinta. Fronésio tem a servi-la uma criada tão manhosa quanto a própria, Astáfio, que se encarrega, segundo as circunstâncias, de enganar os amantes, de os mandar embora e, em caso de necessidade, substituir-se à sua senhora, prestando-lhes os bons serviços que eles esperariam: de acordo com Ernout é pelo menos o que afirma Diniarco no longo monólogo que abre a peça e lhe serve de prólogo, v. 94: *Cum ea quoque etiam mihi fuit commercium* (Ernout, 1961: 92-95).

Mas, por mais preciosa que seja a ajuda da sua serva, Fronésio seria bem capaz de se desvencilhar sozinha. Ela não é daquelas que se entregam gratuitamente, nem que se preocupam com escrúpulos, conduzindo com uma habilidade consumada o jogo que lhe permite manter os seus três amantes na expectativa, prometendo-se e recusando-se alternadamente, não se esquecendo, porém, de arrecadar dinheiro e presentes e de reclamar sempre mais. Dos três homens que a mantêm nesta altura, o mais ‘sério’, como dizem estas mulheres, é todavia Estratófanes; é ele quem fornece o essencial, dando Diniarco e Estrábax apenas o acessório. Estratófanes, antes de partir para a guerra, tinha sido já amante de Fronésio. Também esta última, para se lhe ligar mais no seu regresso, finge ter tido um filho dele, tendo mandado procurar, por sua mãe, uma criança abandonada e tomando-a por sua; à chegada do militar ela apresenta-lho como seu rebento. E Estratófanes, todo orgulhoso e feliz com esta mais ou

menos esperada paternidade, assegurará generosamente a alimentação e o sustento do recém-nascido. Contudo, este filho que Fronésio procurou para si é precisamente o fruto de uma jovem ateniense livre e de boa família, que Diniarco tinha seduzido e abandonado depois de lhe ter prometido casamento. O pai da jovem descobriu o abandono e o embuste, interrogando as servas que tinham participado. Diniarco, confundido, vê-se obrigado a desposar aquela que ele tinha desonrado e a retomar o seu filho, mas não de imediato, pois irá deixá-lo alguns dias ainda com Fronésio para que ela possa acabar de aliviar de seus bens o militar. Na opinião de Ernout, Diniarco vai-se então embora com a promessa de um próximo encontro, enquanto Fronésio se prepara para receber os dois outros amantes que disputam os seus favores (cf. Ernout, 1961: 92-95).

Ao longo da leitura de *O Truculento*, encontramos muitos traços já vistos noutras comédias; a moral de Fronésio assemelha-se bastante à da Cleéreta da *Comédia dos Burros* e a única diferença é que, na presente peça, aquela que a ensina também pratica (cf. Couto, 2003: 9-23); a personagem Diniarco que se arruína, uma espécie de alegoria, tem paralelos e o tipo de Estratófanos não difere dos militares fanfarrões e ingénuos do *Soldado Fanfarrão*. Algumas cenas e tiradas evocam mesmo a lembrança de situações, de rasgos semelhantes; algumas comparações lembram-nos velhos conhecimentos desenvolvidos noutras peças. Se a comédia é, como o testemunha Cícero, uma obra de velhice, parece que Plauto fez apelo à sua memória mais do que à sua invenção criadora. Há um único papel novo, aquele do escravo que empresta o seu nome à peça, Truculento. É necessário reconhecer que a personagem do rude Brutamontes tem muito relevo.

Segundo Camus, “cada artista mantém, no fundo de si mesmo, uma fonte única que alimenta durante a sua vida o que ele é e o que diz.” (Camus, 2007:12). Plauto soube, como grande dramaturgo e artista que era fazer passar esta conceção para a sua magistral obra.

Nas comédias do Sarsinate se a autoridade do *pater familias* era uma realidade, tanto no que diz respeito ao direito como ao nível dos costumes, no palco, e em especial em *O Truculento*, ela foi literalmente negligenciada, contestada ou, inclusivamente, escarnecida, mormente por Diniarco e Estrábax. Aqui, a cúpida Fronésio e a sua espertalhona serva Astáfio dominam tudo e todos. Como em outras comédias

plautinas, o *adulescens* do *Truculento* (tal como todos os da comédia ‘nova’ e da *palliata*) extorque dinheiro e bens ao pai, gasta, esbanja, pretende rejeitar o casamento. Tal é o caso de Diniarco, que, para cúmulo, ainda se mostra contente e despudorado. Segundo Santos, “os mais incautos ou os mais ‘envolvidos’ nas malhas do sortilégio amoroso, acabavam por ficar arruinados por causa dessas sôfregas *lupae*, que, instruídas na arte de sedução por leni e *lenae*, astuciosos e experientes, ‘concediam os seus préstimos em troca de inúmeras prendas e gordas quantias de dinheiro” (Santos, 2000:150-151).

Acrescente-se ainda que, na comédia de Plauto, as tensões entre os diversos modelos de vida, o arcaico-agrário e o moderno-urbano são evidentes quando confrontamos as figuras de Diniarco, o jovem da cidade, e o servo de Estrábax, nada requintado, Truculento. Na opinião de Citroni, mais uma vez venceu “o modelo de vida ‘grego’, e é infalivelmente para os seus dissolutos protagonistas que o autor encaminha a simpatia do público.” (Citroni, 2006:119).

Na essência, em *O Truculento*, será que Plauto nos mostra o desejo de viver, por momentos, num mundo espelho do real, anseio que existe no âmago de muitos seres humanos, mas não declarado, próprio e próximo do ambiente de libertação de constrangimentos sociais que se vivia durante as *Saturnais*? Em síntese, toda a obra plautina é uma fantástica e efetiva alegorese do real quotidiano!

Que moralidade quererá Plauto transmitir-nos com esta peça!? Diversos estudiosos como Citroni têm por vezes sugerido que a magnífica e imortal experiência do teatro pode ser a do modelo cultural saturnalício-carnavalesco (cf. *Idem*,120). O espectador, numa fantasia desejada e bem querida, era desafiado a experimentar que estava ante o mundo invertido das festas de fim de ano, nas quais os escravos se tornavam senhores, além de heróis, em que a alegria e o prazer eram ilimitados, e em que todo o tipo de autoridade era subvertido. Na verdade, a dura realidade da vida também carece destas inversões, sob pena de nos tornarmos inumanos. Em relação ao *Truculento* temos apenas um senão maior: aquela violação, um *topos* cómico, aquele agir por parte de Diniarco não têm uma explicação lógica. É certo que a psique humana é capaz de tudo; todavia, Diniarco podia ter mudado o rumo. Não o quis! Talvez um intenso e grande amor por Fronésio falasse mais alto. É o cómico e o trágico a acenarem-nos

constantemente. É a ilusão do sonho a tentativa de fuga para a frente. Como poderia Diniarco reparar todos os males cometidos e quebrar barreiras e vínculos sociais? É esta profunda interrogação de fundo psicológico que Plauto nos transmite. E será que na nossa superioridade de espetadores da vida, onde somos também atores, podemos julgar os outros, incluindo Diniarco?! Também ele teria as suas dores, aliás todos as sofremos. E para quase citar a sabedoria popular, de idiotas quase todos temos um pouco.

Plauto apenas nos quer mostrar que a essência humana é demasiado complicada para ser explicada de forma coerente. Estamos, na verdade, em presença da incoerência que reina muitas vezes em nós. O Sarsinate sabia bem que em termos de atitudes, do politicamente correto à verdade vai um longo e sinuoso itinerário. É essa superioridade, proporcionada por pensamentos e palavras, por vezes tão amargamente irónicas, tão abundantes em Plauto, essa requintada ironia cômica, esse riso interior que sentimos, porque falsamente nos conjecturamos superiores face às personagens intervenientes nas suas peças que continuam hoje a maravilhar-nos, pois a vida é feita de repetições. Somos paradoxais e burlescos e, permanentemente, sobrevivemos às avessas.

### **Realização do cômico e o *Sermo Figuratus***

A língua de Plauto distancia-se, nesta como em outras peças, da fala comum, graças a uma profusão de meios estilísticos e retóricos, uma riqueza de figuras que alcançam um grau de exuberância portentoso. De salientar, como se pode verificar pela leitura de *O Truculento*, o efeito cumulativo de anáforas (358-360; 488-491), repetições da mesma palavra ou de palavras da mesma raiz (465-469; 743-746), longas séries de termos em assíndeto (226-237), comparações (566-569), imagens surpreendentes (553-565; 568-569) (cf. Citroni, 2006: 124).

Opina Ernout (1961: 95) e também Lejay (s.d.: 107-112) que *O Truculento* comporta mais partes líricas do que as outras comédias de Plauto. O diálogo falado ocupa ao todo 288 versos, sendo o resto reservado para os *cantica*, em número de seis, ou para o recitativo. A própria natureza da ação, muito animada pelas três intrigas que

Fronésio conduz, justifica sem dúvida por um lado esta abundância das partes cantadas (cf. Zagagi, 1980: 68-105)<sup>1</sup>. Barthélémy – A. Taladoire dividiu a peça em três movimentos: 1.º movimento (vv. 22-447), 2.º movimento (vv. 448-664) e 3.º movimento (vv. 645-968).

A segunda cena do primeiro ato é particularmente cómica, sobretudo quando Astáfio acusa Diniarco de administrar mal os seus bens e ainda de ser um devasso louco por rapazinhos, ele que desejava precisamente a fama contrária. A criada de Fronésio tenta assim derrotar Diniarco em absoluto. O ritmo da cena desenrola-se particularmente acelerado, a traduzir a pressa de Astáfio para despachar um Diniarco depauperado por Vénus, ao mesmo tempo que são apresentadas todas as maneiras para arruinar um amante descuidado. Uma das cenas com mais impacto cómico em toda a peça é a quarta do Acto I. Afinal é por causa deste diálogo passado entre a personagem Truculento e a criada de Fronésio, Astáfio, que a peça toma o seu nome. Os ataques desferidos mutuamente são de um primor extraordinário. Por nada deste mundo o servo Truculento quer conversas com Astáfio, pois sabe que a velhaca desavergonhada é capaz de propor tudo a um camponês, só para se rir dele<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> É pena que praticamente a totalidade da música que acompanhava esta e outras peças do teatro da Antiguidade Greco-latina se tenha perdido. Os *cantica* das comédias de Plauto devem ter fascinado o público romano. A *palliata*, ao invés da comédia grega ‘nova’, é um teatro que poderemos de classificar como musical. Quanto ao original grego donde derivou, nada se sabe. O cómico perpassa toda a peça com as suas voltas e reviravoltas, os insultos, as alusões brejeiras e agressões constantes. Assinale-se que as comédias de Plauto pertencem a uma categoria chamada *palliata* (*fabula palliata*). *Fabula* designa a peça teatral; *palliata* qualifica-a como comédia de assunto grego, em que as personagens usam o *pallium*, o manto grego (Pereira, 2002: 81-82).

<sup>2</sup> Ainda por cima, o servo pronuncia mal as palavras trocando sentidos que vão todos eles desembocar no erotismo que provoca de forma constante a leitores e espetadores um sorriso malicioso diretamente proporcional à licenciosidade da peça (256-321). Toda a cena é eficaz ao nível do cómico da linguagem, pois a linguagem sarcástica da cortesã é repelida com modos brutais por parte de Truculento. Se ela não for embora rapidamente, será calcada com os pés, como um javali pisa as suas crias. Truculento era realmente o campo puro, a rusticidade autêntica, para um cidadão, um quase idiota. Astáfio aguenta todos os ataques, aliás os jeitos ferinos do servo de Estrábax são-lhe do agrado, uma vez que goza com ele a sério.

A cena quinta do Acto I apresenta uma comicidade sustentada em imagens, pois Diniarco entende que os peixes, que se banham durante toda a sua vida, se lavam durante menos tempo do que Fronésio usa para se lavar (vv. 322-323). Se as mulheres fossem amadas durante tanto tempo como aquele em que se banham, todos os amantes seriam banhistas. Astáfio pede-lhe para aguentar, para esperar um pouco. São sempre longas e terríveis as esperas de Diniarco.

De uma grande comicidade é também a cena segunda do acto II, logo quando Cíamo, indica o caminho que deviam tomar para casa de Fronésio, (os escravos, mulos portadores da ruína do vosso amo, saqueadores da casa, transportadores dos nossos bens). Cíamo é de “opinião que uma meretriz é como o mar. Ela devora o que lhe deres e nunca transborda de presentes. Mas o mar ao menos guarda o que recebe... Dês quanto deres a uma cortesã, em parte nenhuma é visível, nem para o que dá nem para a que recebe” (551-577)<sup>3</sup>.

Para deleite dos espetadores, o *miles gloriosus* não passa de um tolaço de todo o tamanho que se deixa enganar até nos mais ínfimos pormenores. A partir do verso 603, até ao fim da cena, o ritmo acelera e Estratófanos, fanfarrão dos sete costados, trava-se em diálogo com Cíamo que lhe mostra o cutelo da cozinha, pois se o soldado era um herói famoso na guerra, o escravo era-o na cozinha (614-615). O *miles*, atónito, acaba por perder a contenda, à espera de um árbitro que o servo de Diniarco irá arranjar para que no duelo possa haver justiça e equidade (627-630). Para cúmulo, Fronésio, a mais sabedora das cortesãs de Plauto, faz jus ao seu nome. Para ela o soldado não passa de um zé-ninguém (598), um fanfarrão desmiolado que acredita cegamente nas suas palavras, de quem é fácil obter proveitos a custo praticamente zero e que se pode enxotar assim que não seja necessário. Tudo isto transmite comicidade às cenas onde tão desmiolada personagem aparece.

3 Caricato é também o embuste pregado por Fronésio a Estratófanos, que acredita plenamente que o filho é seu:

ESTRATÓFANES Eu sei . Mas, por favor, Fronésio deu à luz?

ASTÁFIO Deu à luz um menino extremamente encantador. | 505

ESTRATÓFANES (empertigando-se) Ena! Por acaso é parecido comigo?

ASTÁFIO Ainda perguntas? Como não, se, logo ao nascer, exigia uma espada e um escudo?

ESTRATÓFANES É meu filho. Percebe-se logo pelas provas.

Bastante cômica é também a cena terceira do Acto II, pois dá-se uma transformação brutal na personagem de Truculento. Ele que nem podia sequer ver uma cortesã aproximar-se, pasme-se, vai até ao ninho das serpentes, rogando doçuras a Astáfio, numa linguagem melosa, — disposto, ao contrário do que pensava até aí, — a desfrutar dos prazeres da vida junto das meretrizes, nem que para isso tivesse que gastar uma boa soma<sup>[4]</sup>.

Na cena quarta do acto III depois de açoitadas a cabeleireira de Fronésio e a criada, o velho Cálicles descobre tudo o que haviam feito com a sua filha. Queria saber se essas víboras voltavam a confessar de novo, agora sem açoitos e separadamente, o que tinha acontecido à criança que a sua filha dera à luz, o seu neto. Exige que lhe expliquem o essencial dos acontecimentos. A criada havia dado a criança à cabeleireira por ordem da sua velha ama. Diniarco, que estava à parte, ficou petrificado! Não podia fugir mais da ignomínia da qual tinha conhecimento e para a qual contribuía! Descobriam-se todas as estroinices que esperava ficarem escondidas!

Cálicles, apesar de destroçado com o rocambolesco episódio, ainda é capaz de ironia: realmente o menino é um felizardo! Tem duas mães e duas avós! Só não sabe quantos foram os pais! E aproveita para evidenciar a sua misoginia perante o público: “Vede, peço-vos, a patifaria das mulheres!” (775-809). Mas afinal, atalha a criada: foi um homem que engravidou a filha de Cálicles e não uma mulher! Cálicles não tem outro remédio senão concordar com uma ponta de sarcasmo: “Que rica guarda foste tu para a minha filha!” (812). Todavia está determinado a apurar toda a verdade para, como um juiz, poder decidir, exigindo saber quem era o culpado de toda aquela situação. Desvendado o mistério, Diniarco torna-se ridículo nos atos e nas palavras. Calado que nem

---

<sup>4</sup> Truculento é a única personagem modelada nesta comédia, pois a sua dinâmica e a sua densidade psicológica mudam, e isso não deixa de ser significativo; (Cordeiro, 2010: 127-128, vv. 695-698):

ASTÁFIO Então já voltaste a ser como dantes?

TRUCULENTO Já não digo mais nada.

ASTÁFIO Entra, por favor. Dá-me cá a mão.

TRUCULENTO (deixando-se levar) Toma. (ao público) Sou levado para uma hospedaria onde serei mal atendido apesar de pagar com o meu dinheiro. (entram em casa de Fronésio) (vv.504-507) (Cordeiro, 2010: 105).

um penedo, terá de sofrer pelos crimes da sua loucura. Nem vivo sem morto, sem saber o que fazer, Diniarco fica gelado pelo medo. A cena torna-se picaresca. Irá ajoelhar-se aos pés de Cálicles, pedir perdão, alegar irresponsabilidade agravada pelo vício do vinho. Ao que Cálicles responde: “Não me parece bem isso. Tu atribuis a culpa a um mudo, que não pode falar. Com efeito se o vinho pudesse falar, defender-se-ia. O vinho não costuma dominar os homens, mas os homens é que costumam dominar o vinho, pelo menos os que são honestos.” Com o seu cómico da situação, os jogos de linguagem tão característicos do Sarsinate, a situação é burlesca e o espetador ou o leitor não deixam de pelo menos sorrir e menear as cabeças perante tal espetáculo. Logo a criada protesta, pois o réu defendia a sua causa em liberdade, enquanto o velho Cálicles detinha as testemunhas acorrentadas. Mais uma vez o espetador não deixará de notar todo o burlesco da situação e intuir, sorrindo, críticas à justiça em Roma e ao andamento dos processos. Os culpados podiam circular em liberdade (836-837)! Ridiculamente vexado, exíguo, Diniarco, outrora poderoso em bens e palavras, receoso do tribunal, pede a Cálicles que seja ele o seu pretor, o seu juiz. E Cálicles, toca de apertar o cerco. Irá deduzir seis talentos grandes ao dote, em paga da estupidez. E que vá reclamar o seu filho (838-853)! Na cena quarta do acto IV, em diálogo com Fronésio e apesar de todo o ridículo por que passou, Diniarco procura conjugar o útil ao agradável (862-863): quer visitar e amar a cortesã e ao mesmo tempo reclamar o menino e manter vida de homem casado, aparentemente bem-sucedida. Contudo, a experimentada Fronésio responde-lhe à letra, em tom triste:

Na verdade, eu sei que tu tens uma noiva, e um filho da tua noiva, e que tens de casar com ela agora, que o teu coração agora está noutra lugar, de tal modo que tu irás tratar-me como uma mulher abandonada. Mas todavia pensa quanto a ratazana pequena é um animal sábio, ela que não confia a sua existência a um só buraco, porque se for bloqueada uma entrada, ela tem outra escapatória” (865-870)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Na sombra das palavras, o espetador/leitor sorri. Plauto não pretendia nesta parte da peça pôr o espetador a rir desbragadamente, desejava sim que os sorrisos que a cena transmitia deixassem a assistência pensativa sobre tudo o que se havia passado.

Afinal, o palco era um espelho da vida<sup>[6]</sup>. Plauto foi mestre na intersecção da linguagem do quotidiano e da linguagem artística (cf. Citroni, 2006: 123). As personagens plautinas entram em cena utilizando diálogos que são próprios da linguagem falada, da *performance* ou atuação oral. Trata-se de uma língua arrojada, que prefere a rapidez da parataxe à reflexão abstrata, erudita e organizada da hipotaxe. O tom familiar e o nível coloquial da língua utilizada em *O Truculento* levam, como em outras peças de Plauto, a uma justaposição de enunciados, a uma construção paratática<sup>[7]</sup>. À medida que os diálogos acontecem a passo nervoso, cada um fala de cada personagem e expede o seu interlocutor com perguntas, exclamações ou interrupções (cf. *Idem*, 123). Com um artificiosismo e fantasia assombrosos, a língua de Plauto, para além da expressividade e conteúdo psicológico, centra a atenção sobre si mesma e sobre a sua criatividade e originalidade face a novas situações, causando no espetador, leitor ou tradutor, uma sensação de frescura, espontaneidade e arrojo: “visa proporcionar prazer, espantar e divertir, independentemente das razões de cada personagem e da ação dramática” (*Ibidem*). Em todas as peças, e o *Truculentus* não escapa à regra, a escrita de Plauto distancia-se “ulteriormente da fala comum” (*Ibidem*, 124), tendo em

<sup>6</sup> Quanto a Fronésio, ainda podia enganar Estratófanos. A idiotice de muitos em contraponto com a sabedoria de Fronésio é uma característica marcante em toda a peça. É que os seus amores mudam de acordo com a feição de um vento terrivelmente argentário (871-892). Na cena primeira do quinto ato, Fronésio irá surripiar mais algum ouro ao soldado, para de seguida o despachar (893-914). Mais uma vez a credulidade e ingenuidade do soldado a provocarem um cómico de situação. A parte final desta cena e da peça é hilariante, porquanto Estratófanos e Estrábax entram em calorosa disputa verbal na presença da sábia cortesã, esgrimindo argumentos sobre qual dos dois prometia dar mais e assim perder-se fatalmente por causa dos seus favores (915-963). E a peça termina com uma nota bastante cómica, pois Fronésio convida os espetadores a fazer negócio com ela, caso algum se mostre interessado. Pois se toda a comédia havia estado sob a proteção de Vénus (964-968)!

Quer do ponto de vista morfossintático, quer do lexical e fonético, a linguagem do *Truculento* de Plauto apresenta uma amplíssima riqueza e diversidade, inteiramente consequente e unitária, verdadeiramente inconfundível e excecional.

<sup>7</sup> A parataxe (justaposição ou coordenação) é uma estrutura menos evoluída do que a hipotaxe (subordinação), que estabelece relações de dependência e, por conseguinte, organiza uma hierarquia de enunciados.

conta a prodigalidade de recursos estilísticos e retóricos. O Sarsinate é um mestre da língua, da construção de um novo léxico, de intermináveis nomes falantes, de caricaturas, de misérias e extravagâncias, de situações burlescas (*Ibidem*, 121.)

Em Plauto, o *sermo figuratus* alcança uma intensidade de “exuberância verdadeiramente luxuriante, na medida em que os efeitos sonoros (aliteraões, assonâncias, paranomásias, figuras etimológicas, homeoteletos) se associam e se exaltam uns aos outros, gerando um efeito cumulativo (anáforas, repetições da mesma palavra ou de palavras da mesma raiz, longas séries de palavras em assíndeto)” (Citroni 2006: 121.) É também o caso de *O Truculento*, onde as metáforas, as imagens e as personificações são extraordinariamente imaginosas<sup>[8]</sup>. Esta disposição plautina para compelir a vulgaridade do real com “a arte do nexu extravagante produz autênticas metamorfoses cômicas” (*Idem*: 124.) Como em outras peças, também no *Truculentus* a imagem e a comparação chegam a ocupar cenas inteiras. O poeta esforça-se de forma exímia e virtuosa do ponto de vista literário, por exaurir as pressuposiões daquelas figuras de estilo e por deslindar todos os momentos de ligação entre as entidades acareadas, (*Ibidem*, 124-125). No caso de *O Truculento*, temos como principal exemplo a personagem que dá o nome à peça. Os elementos burlescos estão sempre presentes; tudo é acompanhado de uma adequada bagagem de agressividade verbal, por jogos de termos que por vezes são despudoradamente insípidos, por hipérboles mirabolantes e por duplos e triplos sentidos obscenos. Em Plauto só do ponto de vista abstrato se pode separar o ‘cômico de situação’ do ‘cômico de palavra’, onde se sente uma forte influência do teatro popular. A partir de uma linguagem

---

<sup>8</sup> Aliás, o autor parece divertir-se em usar como termos e comparação as coisas do mundo concreto e da experiência quotidiana; Traduz Cordeiro: DINIARCO “De facto, hoje em dia há quase mais chulos e putas do que moscas, em plena canícula. Com efeito, se não estão em nenhum outro lugar, o número de putas e chulos que acampam todos os dias em volta das mesas dos banqueiros é incalculável. Como estou seguro de que há, lá agora, mais putas do que pesos de balanças. Eu não sei dizer para que fim eles permanecem junto dos banqueiros, a não ser que permaneçam como os registos, onde se fazem os lançamentos dos dinheiros relativos a juros - refiro-me aos dinheiros recebidos, não vá alguém pensar nos dados” (vv.64-73) (Cordeiro, 2010: 61).

aparentemente quotidiana, Plauto produz uma linguagem artística de altíssima qualidade, com um conjunto de possibilidades lexicais, fonéticas, morfológicas e sintáticas que viriam a ser posteriormente excluídas da seleção da língua literária de Cícero e Virgílio, mas que o Arpinate tanto apreciava. Plauto conseguiu jogar com a suposta superioridade do espectador em relação às personagens em cena; este sentimento de superioridade tornava o espectador mais agressivo e acrescentava um elemento de escárnio.

A repetição e a surpresa são uma das principais fontes de comichidade plautinas. O Sarsinate consegue divertir o espectador gorando-lhe repentinamente as expectativas que este previamente suscitara, através de uma reviravolta imprevista e paradoxal. O artificiosismo e fantasia que evocam a língua do quotidiano atraem a atenção, antes de tudo, sobre si mesma e sobre a criatividade literária de Plauto, visando proporcionar prazer, divertir e espantar, independentemente das razões de cada personagem e da ação dramática.

Apesar de utilizar aparentemente uma linguagem com cariz popular, as metáforas, imagens, comparações que construiu são assombrosas, acompanhadas de estratégias engenhosas, tornando as suas comédias num todo imagético, numa paródia de elevada expressão, numa autêntica amálgama de elementos constitutivos muito diversos que nos divertem. O efeito carnavalesco da 'idiotice' perpassa toda a peça, os jogos de palavras lançados pelas personagens fazem dela uma fonte de humor inesgotável ao longo de séculos e o alcance socialmente subversivo das temáticas perscrutadas investem o *Truculento* de um valor político-social muito aliciante. Enfim, viver o mundo às avessas mais não é do que uma tentativa de melhor suportar a realidade irreal deste existir, acabando por se tonar num saudável formato de olvidar Saturno que tudo devora.

Mas afinal o que é a idiotice?!... Um conjunto de comportamentos que desejamos sentir, a estultícia prazerosa de querer viver às avessas para melhor suportar a gravidade dos dias, ou apenas uma leve aparência breve de sorrisos alinhavados nas faces vivas, esconjurando as trevas perpétuas de Caronte!

## Referências

- CAMUS, Albert (2007), *O Avesso e o Direito*, Carnaxide, Livros do Brasil.
- CITRONI, Mario et al. (2006), *Literatura de Roma Antiga*, Lisboa, FCG.
- CORDEIRO, Adriano Milho (2010), *Plauto, O Truculento*, Coimbra, CECH.
- COUTO, A. Pereira (2003), *Plauto, A Comédia dos Burros*, Lisboa, Edições 70.
- ERNOUT, Alfred (1932-1940), *Plaute. Comédies*. Paris, Les Belles Lettres, 7 vols.
- LEJAY, Paul (1925), *Plaute*. Paris, Bovin.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2002), *Estudos de História da Cultura Clássica – II Volume – Cultura Romana*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SANTOS, Maria de Lourdes M. C. Maia (2000), *A Família Romana na obra de Plauto*, Braga, APPACDM.
- ZAGAGI, Netta (1994), *The comedy of Menander: convention, variation and originality*, London, Duckworth.



## **IDIOTICE, INGENUIDADE E CINISMO**



# L'IDIOT EN TANT QUE TENTATIVE DE RÉALISATION D'UN IDÉAL ÉTHIQUE : ENTRE DON QUIJOTE, LE CHRIST, ET L'AUTO PORTRAIT DE L'AUTEUR

Mina Apic

mina.apic@gmail.com

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD, Serbie

L'IDÉE D'ÉLABORER UN IDÉAL ÉTHIQUE INCARNÉ DANS UN PERSONNAGE ROMANESQUE A LONGTEMPS MÛRI DANS L'ÂME ET DANS LA RÉFLEXION DE DOSTOÏEVSKI, comme en témoigne sa propre déclaration dans une lettre au poète Maikov: "Depuis longtemps une pensée m'a tourmentée, mais je craignais d'en créer un roman car elle est trop difficile et je ne suis pas préparé à elle, bien que cette pensée soit très attirante et que je l'aime. C'est l'idée de peindre l'homme idéal. Selon mon opinion, une tâche plus difficile que cela ne peut pas être imaginée, surtout dans notre temps." (*apud* Babović, 1979 :XIX)<sup>[1]</sup>. Étant pleinement conscient de l'envergure et de l'audace d'un tel projet, Dostoïevski a amplement expliqué les difficultés qu'il voyait s'ériger devant sa réalisation. Il était également conscient de diverses tentatives d'élaboration d'un homme d'une bonté idéale dans la littérature européenne, comme en témoignent ses pensées exprimées à sa nièce Sofia Ivanovna, à laquelle il a dédié son roman:

Tous les écrivains, non seulement les nôtres, mais aussi les européens, qui ont tenté de peindre la bonté parfaite, y ont toujours renoncé. C'est parce que cette tâche est extrêmement difficile. La bonté parfaite est un idéal, et un

195

.....  
L'IDIOT EN TANT QUE  
TENTATIVE DE RÉALISATION  
D'UN IDÉAL ÉTHIQUE,  
ENTRE DON QUIJOTE,  
LE CHRIST, ET  
L'AUTO PORTRAIT  
DE L'AUTEUR  
.....

Mina Apic

---

<sup>1</sup> Toutes les citations du serbe sont traduites par l'auteur.

idéal, soit le nôtre, soit celui de l'Europe civilisée n'est pas du tout abouti. Dans le monde, il n'existe qu'une seule personne parfaitement belle, le Christ... Je vais mentionner que des personnages idéaux dans la littérature chrétienne, le plus complète c'est Don Quijote. Mais, il n'est magnifique que parce qu'il est à la fois ridicule, Pickvic de Dickens (une pensée incomparablement plus faible que Don Quijote, mais cependant énorme) est aussi ridicule et là se trouve la gage de son succès. Devant la beauté ridiculisée qui ne se rend pas compte de sa propre valeur, nous éprouvons de la compassion ... Jean Valjean est aussi une forte tentative, mais il suscite la sympathie par son terrible malheur. Chez moi, il n'y a rien de pareil, absolument rien, et c'est pourquoi je crains terriblement l'échec complet. (*Ibidem*, XXX)

La peur était causée par la tâche imposée: Dostoïevski a mesuré son personnage à l'aune du Christ qui figure comme symbole de la beauté éthique. Le prince Michkin devait accomplir une mission dans le monde, de quoi témoigne un passage dans un cahier de son auteur: "Il est nécessaire à tous. Il ressuscite Nastasia Filipovna, exerce une influence sur Rogojin. Il conduit Aglaïa vers l'humanité... Il tente d'exercer une forte influence sur Rogojin et sur sa rééducation." (*Idem*, XXX) Dans la rédaction finale du texte du roman, le héros n'a accompli aucun de ces buts.

Dans l'*Idiot*, Dostoïevski nous offre l'anatomie de la haute société russe du 19<sup>e</sup> siècle, gangrenée par le cynisme et le pouvoir inexorable de l'argent. La naïveté du prince Mychkine, surnommé l'idiote par ses membres, est étrangère aux conventions de la politesse hypocrite et à la tâche de maintenir soigneusement une image de soi aussi avantageuse que possible, que les membres de cette société s'imposent. La trame de l'histoire se passe dans Pavlovsk, le lieu de vacances de l'aristocratie de Saint Petersburg. Les héros de cette œuvre sont les familles des généraux, des princes, les commerçants riches et le monde qui se trouve dans leur orbite. Dans la vie de ce monde Dostoïevski a remarqué et dépeint deux phénomènes: la crise de la famille et le pouvoir exceptionnel de l'argent devenu la mesure de toute valeur<sup>[2]</sup>.

L'idiotie du prince Mychkine sert aussi de contraste à la nouvelle mentalité soumise à la dictature de l'argent, que Dostoïevski a déjà abordé dans sa création précédente à son emprisonnement, mais qui

<sup>2</sup> vid. Babovic (1979).

a reçu ici son élaboration finale. La naïveté désintéressée du prince fait ressortir davantage le règne souverain du rouble sur les âmes. Elle est la mesure de tout: de la valeur, de la beauté, et même de l'amour. Ganiã est le type exemplaire de la nouvelle mentalité qui ne voit rien d'honteux dans le fait de mesurer tout à l'aune de l'argent. Tout ce qui est payé n'est ni laid ni immoral. Pour lui, l'argent n'est pas un moyen, mais un objet de la passion, comme la beauté ou l'amour pour la femme. C'est ce qui est nouveau dans son attitude. Le pouvoir de l'argent est démontré par Dostoïevski dans la dernière scène de la première partie du roman lorsque Nastasja indignée jette dans le feu 100 000 roubles. «Un cri retint tout autour. Plusieurs firent le signe de la croix. – Elle est devenue folle, elle est devenue folle – criaient-ils. Tous se sont entassés autour de la cheminée, tous se poussaient, tous criaient.» (Dostoïevski, 1979:216). L'auteur souligne l'unanimité de la réaction: *tous* pâlirent, *tous* criaient. Il est intéressant cependant que précisément avec cette scène Dostoïevski mène à bout sa pensée: l'argent est indestructible. Même le feu ne peut pas le brûler. «Presque tout le papier extérieur a brûlé, et fumait mais on pouvait voir tout de suite que l'intérieur est resté entier, intact. Le paquet avait été enveloppé dans trois couches du papier d'un journal, et l'argent est resté intact. Tous ont senti un soulagement.» (*Idem*, 218).

La mission de Mychkine était d'apporter une renaissance à ce milieu, duquel certains personnages éprouvent une forte envie de fuir. L'envie d'Aglaïa, de Koliã et d'Hyppolite de s'échapper naît de leur mécontentement de leurs vies et des idéaux du milieu dans lequel ils vivent, du sentiment que ce monde n'a pas de raison d'être.

Les moyens avec lesquels l'idiote devait accomplir sa mission étaient la bonté et la modestie, qui sont la plus grande force du monde. Ces deux valeurs sont mises à l'épreuve par l'auteur. Mychkine démontre leur force dans ses rapports avec son entourage: il pardonne la gifle de Ganiã, il se sacrifie pour Nastasja, il devient le frère de Rogojin tout en sachant que celui-ci veut le tuer. Le prince pardonne à tous, il est toujours prêt à se sacrifier pour l'autre.

Dostoïevski développe les idées chrétiennes pendant la période de l'emprisonnement à Omsk, où il vit de profonds questionnements. Les idées socialistes et cosmopolites, qui le rapprochaient au groupe des socialistes utopistes, particulièrement actifs après le tumulte européen de 1848, lui commencent à paraître trop cosmopolites et

éloignées de l'âme du peuple russe. En reconsidérant les présupposés de ses convictions et de ses élans dans cet endroit de la souffrance humaine, il finit par les changer radicalement. « ... la conversion dans l'âme de Dostoïevski a été sincère et spontanée, et le point décisif de cette conversion représentait l'expérience de l'écrivain vécu pendant l'emprisonnement en Sibérie. » (Milosevic, 1979:51). Effectivement, il aspire toujours à la justice sociale et au bien de tous, mais il envisage la possibilité de réalisation de ses idéaux plutôt dans le domaine spirituel que social. Comme le souligne Nikolai Berdjajef, le génie de Dostoïevski est autant national qu'universel: «S'il est vrai que tout génie est national et non international, s'il exprime l'universel à travers le national, alors cela est en particulier vrai pour Dostoïevski. [...] Comprendre Dostoïevski cela veut dire comprendre quelque chose d'essentiel dans le caractère de l'âme russe. » (Berdjajef, 1981:34). Alors, en dirigeant son regard interrogatif plutôt au plus profond de l'expérience humaine, plutôt qu'au système social et politique, il se rapproche de la chrétienté orthodoxe et d'une sorte de nationalisme russe. Ce sont les convictions qu'il n'a pas abandonnées pendant le reste de sa création littéraire.

En dépit de ses intentions, le prince Mychkine ne réussit à sauver personne. Les tragédies arrivent et l'emportent dans leur tourbillon. Sa bonté a été nommée l'idiotie par le milieu et sa modestie ne s'est pas avérée comme une force, mais comme une faiblesse. La beauté vit le même destin. Envisagée comme la force avec laquelle on peut transformer le monde, elle provoque cependant la passion et les conflits et finit par devenir la source de la tragédie. Aussi, transformée en marchandise avec laquelle on spéculé, la beauté n'échappe pas à l'humiliation. Même Mychkine n'a pas un rapport adéquat avec la beauté. Il l'adore, mais il ne la vit pas pleinement, il ne sait pas s'abandonner à elle, ce qui amène Aglaïa et Nastasja, à une fin tragique<sup>3</sup>.

L'idiotie du prince Mychkine est inséparable d'une autre maladie qui renforce son sentiment et son rôle d'un être exceptionnel, étranger aux conventions de la société calculée et cynique. C'est l'épilepsie, la maladie à cause de laquelle le prince Mychkine a vécu pendant sa jeunesse en Suisse, loin de la société russe critiquée par l'auteur, dans laquelle il arrive pour apporter une sorte de rédemption. Cette

<sup>3</sup> Vid. Babovic (1979).

maladie rapproche le prince de l'auteur, car on sait bien que Dostoïevski, lui aussi, souffrait d'épilepsie. Cependant, comme nous le rappelle Bakhtine, il faut bien se méfier de la tendance à tirer des conclusions trop osées entre les faits de la vie de l'auteur et de celle du héros: «...on ne peut pas parler d'une vraie correspondance théorique entre l'auteur et le héros, les rapports sont ici complètement différents.» (Bakhtine, 1991:10). Le prince a une perception du monde guidée plus par une forte et pertinente intuition que par les règles de la convenance sociale. Ces règles sont presque effacées de sa conscience, étant donné qu'il a passé une longue période de sa vie en Suisse. Donc, les conventions sociales de la société russe mondaine lui sont étrangères. Et cela le souligne son étrangeté, sa nature exceptionnelle, par rapport à d'autres personnages du roman.

Il est doté d'une intuition, des visions qui lui permettent de pressentir certains moments décisifs, des dangers futurs, impossibles à éviter. La perception du prince Mychkin introduit des moments-charniers, des nœuds importants du roman, des instants décisifs dans la vie des personnages et dans le dénouement de la trame du roman. Par exemple, après une promenade dans la ville, qu'il faisait assailli par toutes sortes de soucis et de pensées bouleversants, Mychkin a une vision des yeux de Rogojin et un éclair de certitude qu'il va tuer.

Dans ce contexte, il faut considérer aussi la fonction de l'intuition dans les rapports des héros et de la structure du roman. Pour motiver tout par la raison, la trame devrait se développer différemment, sur le plan temporel, rythmique, aussi bien que sur le plan psychologique. Cela affaiblirait l'intensité de l'image poétique que Dostoïevski veut nous offrir, et c'est pourquoi l'intuition l'emporte sur la raison. Les personnes se pressentent et se jugent les uns les autres immédiatement. Les jugements ne se basent pas sur l'expérience, mais sur l'intuition. Cela raccourcit exceptionnellement le procédé artistique et renforce davantage le récit. Les dialogues des héros démontrent que leur connaissance les uns des autres sont incomparablement plus grandes que le nombre des rencontres, des paroles dites, des informations reçues, comme si leurs êtres se touchaient et se vivaient d'une façon intégrale avec des sens inconnus. L'intuition plus que n'importe quoi d'autre condense le récit et à côté de son influence sur la forme de la narration, elle influe également sur la structure de l'œuvre en général.

La rencontre entre le prince et son frère-ennemi, Rogojin, va révéler la violence incontrôlable de Rogojin intuitivement pressentie par le prince. Rogojin s'apprête à le poignarder, mais y renonce devant l'attaque d'épilepsie de Mychkine. Le pressentiment funeste reste cependant suspendu dans l'air, Rogojin est capable de tuer... Rogojin va le faire... et pas par hasard. Mychkine anticipe le crime de Rogojin, son frère ennemi et n'a aucune envie de fuir, de l'éviter, si c'est lui qui sera sa victime. Il est prêt à livrer sa vie aux forces du destin... Mychkine est capable de poser un regard extérieur, à la fois pertinent et détaché sur sa vie et son destin à lui.

Devant Nastasija Filipovna, le prince éprouve une immense pitié, mélangée avec une irrésistible aimantation d'âme, une sorte d'amour non charnel, mais sensible à sa beauté extraordinaire. Cependant, le prince, dans son étrangeté et dans sa maladie, la voit, la sent et comprend ses actes mieux que les autres.

Il est particulièrement sensible aux états d'âme de Nastasja, orageuse et ténébreuse, aussi bien que pure et désintéressée... Dans un des moments décisifs du roman, pendant la soirée de l'anniversaire de Nastasja, elle adresse une demande au prince, si elle devait se marier avec Gania. Le prince, perturbé par l'état de Nastasja qui le pénètre lui-même, n'arrive pas à composer une réponse, comme s'il avait perdu l'usage de la parole: «Quelques secondes passèrent en silence. Le prince avait beau s'efforcer, il semblait ne pas arriver à dire un mot, comme si un poids terrible lui pesait sur la poitrine.» (*Idem*, 193).

Finalement il arrive à formuler la réponse négative: «Non... non... ne vous mariez pas!, murmura-t-il enfin, en soupirant» (*Ibidem*, 193).

Mais, tout en voulant faire le plus de bien à Nastasja, il ne fait que lui faire du mal. Elle était incapable d'accepter sa bonté. Cela commence avec un étonnement extrême de tous les invités, quand le prince se déclare héritier d'une somme considérable et désirant l'épouser.

Mais nous, peut-être, ne serons pas pauvres, mais très riches, Nastasia Filipovna – continuait le prince avec la même voix défaillante. – Je ne le sais pas, d'ailleurs, avec certitude, et je suis désolé de ne pas avoir réussi à le vérifier jusqu'à aujourd'hui, mais en Suisse, j'avais reçu une lettre de Moscou, d'un certain monsieur Salaskin, qui m'informe d'aller recevoir, apparemment, un grand héritage. Voici la lettre. (*Ibidem*, 206).

Le prince pressent que Nastasja Philipovna méprise Ganiä, et que chez Rogojin, c'est la tragédie qui l'attend, c'est pourquoi il suggère de «l'honorer» et de se marier avec lui. Une impossibilité de croire et d'accepter son amour et son estime la fait plonger en une sorte de folie, entre laquelle et la raison elle balançait pendant toute la soirée... Nastasja a longtemps rêvé qu'un jour viendrait un homme «stupide de bonté» qui dirait «vous n'y êtes pour rien: vous n'êtes coupable de rien; je vous aime», mais elle a cependant refusé l'offre du prince. L'héroïne agit contrairement à sa volonté pour plusieurs raisons. Premièrement, elle ne se sent pas digne d'épouser un homme dont la bonté provoque son plus profond respect: «Le prince est pour moi l'homme en qui j'ai eu confiance pour la première fois de ma vie, comme en un homme vraiment dédié. Il a eu confiance en moi dès qu'il m'a vue, et moi aussi, j'ai confiance en lui» (*Ibidem*, 194). En acceptant de l'épouser elle succomberait à l'égoïsme, et avec son refus elle confirme sa valeur morale. Elle ne veut pas accepter le sacrifice ni le bonheur pour soi en pressentant que cela ne serait pas non plus le bonheur de Mychkin. L'autre raison est le doute que le prince agit ainsi à cause de sa compassion pour son malheur, et non pas emporté par la force d'un vrai amour. Elle ne peut pas accepter la pitié, car la conscience de sa beauté suscite sa vanité.

Le pressentiment du mal, accompagné de la vision des yeux de Rogojine va se manifester de nouveau chez Mychkine avant le meurtre de Nastasja Filipovna. La nuit passée chez Rogojine devant le cadavre de leur amour à jamais perdue, le prince se trouve dans un état bien particulier, entre la raison et la folie. Un dernier regard critique, lucide, jeté soudainement sur sa vie lui procure une fulgurante prise de conscience de l'échec de sa vie, de son envie profond de faire du bien...Une lucidité particulière le fit sentir un écart infranchissable entre les intentions et les résultats réalisés de son action: «Une sensation nouvelle, triste, sans joie, lui serra le cœur; il comprit soudain qu'à cette minute, et depuis longtemps déjà, il parlait toujours d'autre chose que ce dont il devait parler, qu'il faisait toujours autre chose que ce qu'il devait faire.» (*Idem*, 464, v.2).

Le bilan de la mission de Michkin est catastrophique: Nastasja tuée, Rogojin devient l'assassin, Aglaïa blessée irrémédiablement, Michkin se laisse submerger de nouveau par l'idiotisme. La bonté et la modestie ont produit des résultats contraires: ils ont aidé différents

vices: le mensonge de Bourdovski, l'individualisme extrême d'Hyppolite et l'hypocrisie de Lebedev. La bonté se comporte de la même façon envers tous et c'est pourquoi les méchants l'exploitent, et les gentils ne l'acceptent pas, car ils y voient de la pitié<sup>[4]</sup>.

Cependant, l'échec de la bonté et l'humiliation de la beauté n'enlèvent pas de valeur à la vie.

La relation passionnée à la vie est ressentie par tous les personnages: la passionnée Nastasja et l'impassible Mychkine, Rogojin en pleine santé et Hyppolite malade, le vieux Ivolgin et le garçon Kolia, le sale Lebedev et la pure Aglaïa. Dostoïevski fait des expériences en mettant les personnages dans les situations dans lesquelles ils vont sentir le plus intensément la valeur de la vie. Ce sont la position du Légro condamné à mort et d'Hyppolite incurablement malade. Chaque homme plein de vitalité est un Rotschild. (Babovic, 1979).

202

.....  
FIGURAS DO IDIOTA  
.....

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Dès lors, le problème le plus grave de la condition humaine ne sont pas les injustices dans la répartition des biens matériels et les inégalités énormes entre les riches et les pauvres, mais la cruauté de la nature même qui inflige les inégalités entre les malades et les individus en pleine santé. Le bonheur donc dépend moins de la richesse matérielle ou du statut social que du simple fait d'être en vie. L'auteur a présenté les réflexions de ses héros dans les sphères antinomiques, mais la sensation de la passion pour la vie est également forte dans les deux. La répétition d'un même ordre de pensée dans des personnages si différents donne à ces pensées une signification générale; elles ne dépendent ni du statut social, ni de l'éducation reçue, ni des idéaux, la passion pour la vie est la motivation essentielle de l'homme<sup>[5]</sup>.

Mais quoique la pulsion de vie soit forte, elle ne comporte pas toute la loi de l'existence humaine. La pensée de Lebedev selon laquelle la loi de l'auto-préservation et celle de l'autodestruction sont également fortes, ce qui nous fait penser à la théorie freudienne, nous révèle la pensée de Dostoïevski. La naissance et la mort font partie intégrant du processus de la vie. Dans chaque individu simultanément ont lieu un

---

<sup>4</sup> Vid. Babovic (1979).

<sup>5</sup> Vid. Babovic (1979).

mouvement destructeur et un mouvement régénérateur, ou, comme le formule Baudelaire: «Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.» (Baudelaire, 1980) Le sens de la corrélation est dans le fait que la sensation de la finitude, la conscience de la mort donnent valeur à la durée. Cependant, le phénomène de la mort chez les héros de Dostoïevski peut provoquer des conceptions diverses. Pour Hyppolite, la mort est la preuve de l'absence de l'harmonie et la nature est le mal. Il fait deux rêves: les deux fois la nature s'incarne en des monstres: la première fois, c'est un scorpion, que le chien fidèle détruit, mais en périssant de la piqûre. Dans le moment du réveil Mychkin entre dans la pièce. La deuxième fois, la nature s'est transformée en une énorme araignée, et le réveil coïncide avec la venue de Rogojine. L'hypotexte des rêves d'Hyppolite est celui-ci: Mychkin est la nature humaine qui a vaincu le mal en lui, mais qui en est resté blessé comme le chien Norma. Rogojine ne mène aucune bataille avec la nature, il est la nature, l'araignée voluptueuse, ce qui nous fait penser à Tomas Mann et son personnage Mener Peperkorn dans *La Montagne magique*. Enfin, il faut mentionner que la proximité de deux sensations de la passion pour la vie et de la peur de la mort qu'on trouve chez Mychkin et chez Hyppolite ne se réduit pas à un même concept. Au contraire, cet ordre de la réflexion a mené Hyppolite à l'individualisme extrême, la devise de sa confession est –“Après moi le déluge,” mais cela n'a pas empêché Mychkin de rester la mesure la plus haute de l'altruisme humain.

## Références

- BABOVIĆ, Milosav (1979), avant-propos, *Braca Karamazovi*, Beograd, Izdavacka Radna Organizacija Rad
- BAKHTINE, Mikhaïl (1991), Duh Dostojevskog, Beograd, GIP « Kultura »
- BAUDELAIRE, Charles (1980), *Journaux intimes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont
- BERĐAJEV, Nikolaj Aleksandrovič (1981), Duh Dostojevskog, Beograd, NIRO « Knjizevne Novine »
- DOSTOJEVSKI, Fjodor (1979), *Idiot*, Beograd, Izdavacka Radna Organizacija Rad
- MILOŠEVIĆ, Nikola (1979), *Dostojevski kao mislilac*, Beograd, Beletra



# A FIGURA DE SCHAH-BAHAM NOS CONTOS ORIENTAIS DE CLAUDE CRÉBILLON

Ana Alexandra Seabra de Carvalho  
aacarva@ualg.pt  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

A TEMÁTICA DAS FIGURAS DO IDIOTA SUGERIU-ME O ESTUDO DO CASO DO SULTÃO SCHAH-BAHAM, personagem inesquecível pelo registo cómico das suas intervenções metaliterárias em dois romances do francês Claude Crébillon (1707-1777), intitulados *Le Sopha, conte moral* (1742) e *Ab, quel conte! conte politique et astronomique* (1754). Suposto neto de Schah-Riar e de Schéhérazade, as personagens centrais das *Mille et Une Nuits* traduzidas em francês no início do século XVIII por Antoine Galland e de imediato um grande sucesso junto do público leitor, o sultão Schah-Baham representa, em Crébillon, o auditor tirano, ingénuo e apressado, cujo interesse se circunscreve apenas aos aspetos picarescos e banais das histórias que lhe são contadas. Schah-Baham não se coíbe de interromper amiúde os narradores ao seu serviço para tecer comentários quer sobre o conteúdo das narrativas, quer sobre o ritmo da narração, quer ainda sobre o preciosismo da linguagem utilizada para cobrir com um véu de decência o erotismo de algumas cenas. Contudo, estes comentários do sultão revelam a sua incapacidade para compreender os sentidos profundos do que lhe é narrado, ficando, porém, fascinado pelos aspetos superficiais dos contos. Os seus constantes disparates e erros interpretativos chamam, no entanto, a atenção do leitor arguto para as pistas falsas e enganadoras que ameaçam toda e qualquer escolha interpretativa. Autor recorrente após uma anterior

205

.....  
A FIGURA DE  
SCHAH-BAHAM NOS  
CONTOS ORIENTAIS DE  
CLAUDE CRÉBILLON  
.....

Ana Alexandra  
Seabra de Carvalho

condenação por parte da censura, Crébillon arrisca-se, de novo, com esta crítica psicológica, social e política, dado que a *figura do idiota* presente nestas duas obras representa o próprio soberano absolutista, o rei Luís XV, e a sua corte.

Os chamados “contos orientais” de Claude Crébillon parodiam, ainda, as convenções e a moda do exotismo e do maravilhoso na literatura do tempo. Assim, alguns anos depois da publicação de *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise* (1734), mais conhecido como *L'Écumoire*, obra que valeu a Crébillon vários dias de prisão e a condenação do livro à fogueira, o autor dá à estampa *Le Sopha, conte moral*, vendendo-se agora sujeito a uma pena de exílio de Paris. É muito provável que Crébillon tenha iniciado pela mesma altura a redação de *Ah, quel conte! conte politique et astronomique*, o qual pode ser considerado uma continuação do *Sopha*. Todavia, este terceiro “conto oriental” será alvo de um apurado e prolongado trabalho de reescrita até à versão final publicada apenas em 1754.

Como eventual tentativa (infrutífera, porém) de escapar à censura depois da má experiência resultante das ousadias de *L'Écumoire*, *Le Sopha* ostenta como subtítulo uma indicação de género que o classifica como um *conte moral*, apresentando ainda um local e uma data de edição fantasistas, que o colocariam na senda das *Mil e Uma Noites*: “A GAZNAH,/ De l’Imprimerie du Très-Pieux, Très-/ Clément & Très-Auguste Sultan/ des Indes./ (...) L’An de l’Hegire M.C.XX./ Avec Privilège du Susdit.” (Crébillon, 2000: 736).

Ora, se o título *Le Sopha* sugere uma temática de cariz erótico, esta é contrabalançada pela expressão “conte moral” do subtítulo, que introduz o leitor no universo feérico do conto, mas com uma certa ambiguidade decorrente do adjectivo *moral*, uma vez que este tanto pode ser lido de forma neutra (relativo aos costumes), como, pelo contrário, pode insinuar um juízo crítico severo relativo aos *maus* costumes representados no texto. A justaposição daqui decorrente sublinha, com a fina ironia que caracteriza a escrita de Claude Crébillon, o contraste assim sugerido (e comprovado ao longo da narrativa), convidando o leitor a entrar no jogo de duplicidades e de contrapontos enunciados no texto.

Cerca de uma década após a publicação do *Sopha*, surge a sua continuação, *Ah, quel conte! conte politique et astronomique*. O título desconcertante simula uma auto-acusação e uma autodesvalorização,

através das quais o autor visa precaver-se contra as críticas acusatórias dos ferozes detratores dos romances, chamando-se, assim, a atenção do leitor para a suprema extravagância desta história. Por contraponto, o subtítulo, indica o gênero do *conto*, mas adjetivando-o de *político* e *astronómico*, o que parece conferir-lhe alguma seriedade, na linha dos contos filosóficos em voga na época. Com este processo, é clara a provocação ao leitor, cujas expectativas não serão defraudadas (cf. Dagen, 1995: 39; Cazenobe, 1997: 111-142). Acresce que, do ponto de vista técnico-compositivo, esta obra romanesca se revela profundamente experimentalista, ao combinar, por um lado, os sucessivos encaixes narrativos; a problematização dos gêneros literários, por outro; e ainda a sua *mise en abyme* paródica, questionando amiúde os seus próprios limites.

Mas centremo-nos na figura do idiota, Schah-Baham. Esta personagem surge logo na 1ª linha da Introdução com que se inicia o *Sopha* (a qual será extensível à sua continuação, *Ah quel conte!*). De acordo com a terminologia de Gérard Genette, tal Introdução constitui um *prefácio autoral mascarado* (Genette, 1987), onde uma voz enunciativa anónima enceta a narração de uma história muito antiga e longínqua, dizendo: “Il y a déjà quelques siècles qu’un prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes” (Crébillon, 2000: 281). Este príncipe das Índias é, em seguida, identificado como neto de um famoso casal literário, o cruel sultão das *Mil e Uma Noites* e a sua última esposa, a inexcusável contadora de histórias, Xerazade:

Il était petit-fils de ce magnanime Schah-Riar, de qui l’on a lu les grandes actions dans *Les Mille et une nuits*, et qui, entre autres choses, se plaisait tant à étrangler des femmes, et à entendre des Contes: celui-là même qui ne fit grâce à l’incomparable Schéhérazade, qu’en faveur de toutes les belles histoires qu’elle savait. (*ibidem*)

Através deste *incipit*, o leitor sente-se de imediato mergulhado no universo fabuloso dos contos orientais então em voga, mas rapidamente compreenderá que, afinal, não se trata de uma sequela das *Mil e Uma Noites*. O propósito de Crébillon é outro: partindo do modelo oriental, o autor propõe antes uma desmontagem provocatória dos códigos narrativos do gênero, contribuindo para a reflexão metaliterária sobre

o romance. Por outro lado, a utilização da forma aparentemente inócua do conto de fadas oriental serve como veículo à crítica psicológica, social e política, permitindo expor a imbecilidade do tirano, a imoralidade da aristocracia corrupta e libertina, bem como questionar os fundamentos políticos do absolutismo (cf. Cazenobe, 1997).

A partir do 2.º parágrafo, o foco narrativo centra-se na caracterização de Schah-Baham e da sua corte. Em boa verdade, o sultão todo-poderoso surge antes como um indivíduo idiota e inculto, visto que só aprecia os contos da sua avó, alegoria aqui de uma literatura pueril e caduca:

Soit que Schah-Baham ne fût pas extrêmement délicat sur l'honneur, soit que ses femmes ne couchassent point avec leurs nègres, ou (ce qui est, pour le moins, aussi vraisemblable) qu'il n'en sût rien, il était bon et commode mari, et n'avait hérité de Schah-Riar que de ses vertus, et de son goût pour les Contes. On assure même que le Recueil des Contes de Schéhérazade, que son auguste grand-père avait fait écrire en lettres d'or, était le seul livre qu'il eût jamais daigné lire. (*Idem*, 281-282)

Tanto a construção alternativa como a observação contida no parêntesis sugerem subtilmente a idiotice da personagem, reiterada ao longo de todo o romance. Deste modo, o seu gosto pelos contos fabulosos narrados nas *Mil e Uma Noites* caracteriza-o como recetor ingénuo e acrítico, sistematicamente equivocado quanto à melhor interpretação dos factos narrados e dos caracteres das personagens. A esta falta de perspicácia natural alia-se constantemente um interesse exclusivo e precipitado pela sucessão dos acontecimentos e desfecho das histórias, desprezando-se em absoluto o modo como elas são postas em discurso.

Segue-se uma digressão metaliterária sobre o conto, na qual se sugere uma apologia desta forma narrativa, pelo menos para leitores esclarecidos.<sup>[1]</sup> No entanto, tal apologia, enquanto definição

<sup>1</sup> “À quelque point que les Contes ornent l'esprit, et quelque agréables, ou quelque sublimes que soient les connaissances et les idées qu'on y puise, il est dangereux de ne lire que des livres de cette espèce. Il n'y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés, et qui connaissent le vide des Sciences, qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société, et combien l'on doit d'estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans

genológica, é equívoca. Por um lado, como nota Carole Dornier, ela “prend une valeur ironique dans la mesure où c’est le personnage de Schah-Baham, souvent ridiculisé dans la suite du *Sopha*, qui apparaît comme un exemple de ‘ces personnes vraiment éclairées’ qui aiment les contes” (Dornier, 1994: 146). Por outro lado, contudo, a instância autoral procura valorizar a sua obra junto dos leitores perspicazes, jogando com o *topos* da utilidade moral aliada ao prazer estético e à instrução. Assim, distinguem-se subtilmente no texto dois tipos de leitores: o ingénuo e apressado (figurado pelo idiota Schah-Baham); o perspicaz e apreciador da efabulação discursiva (que será adiante figurado pela sultana).

Amante declarado dos contos de fadas, Schah-Baham era “l’homme de son siècle qui possédât le mieux l’Histoire de tous les événements qui ne sont jamais arrivés, on le faisait passer pour le Prince du monde le plus ignorant” (*Idem*, 282). A hipérbole e o hipérbato conjugam-se aqui para acentuarem a idiotice da personagem. Este traço é ainda enfatizado com ironia pelo facto de Schah-Baham não ter consciência da sua mediocridade criativa, pois gostava de contar histórias amiúde, mas sem nenhum talento (*Ibidem*).

Mais adiante acrescentam-se significativos pormenores ao retrato psicológico do sultão:

Schah-Baham, premier du nom, était un prince ignorant et d’une mollesse achevée. On ne pouvait pas avoir moins d’esprit, et (ce qui est assez ordinaire à ceux qui, par cet endroit, lui ressemblent) on ne pouvait pas s’en croire davantage. Il s’étonnait toujours de ce qui est commun, et ne comprenait jamais bien que les choses absurdes, et hors de toute vraisemblance. Quoiqu’en tout un an il ne lui arrivât pas une seule fois de penser, à peine en tout un jour lui arrivait-il de se taire une minute. Il disait pourtant de lui modestement, qu’à l’égard de la vivacité d’esprit, il n’y prétendait pas, mais que pour la réflexion, il ne croyait pas avoir son pareil. / Aucun des

l’esprit pour s’y dévouer, malgré l’idée de frivolité que l’orgueil et l’ignorance ont attachée à ce genre. Les importantes leçons que les contes renferment, les grands traits d’imagination qu’on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire, de qui l’on ne peut acquérir l’estime qu’en lui donnant des choses qu’il n’entend jamais, mais qu’il puisse se faire honneur d’entendre.” (*Idem*, 282).

plaisirs qui sont dépendants de l'esprit, ne touchait le Sultan (...). Il avait des oiseaux, qui ne laissaient pas de l'amuser beaucoup; des perroquets qui, grâce aux soins qu'il prenait de leur éducation, étaient les plus bêtes perroquets des Indes; sans compter des singes auxquels il donnait une assez grande partie de son temps; et ses femmes, qui après tous les animaux de sa ménagerie, lui paraissaient fort propres à le divertir. (*Idem*, 283)

Afinal, como se verifica neste excerto, o grande sultão das Índias é visto pelos seus cortesãos como um belo idiota, “un prince ignorant et d'une mollesse achevée”, sem “esprit”, incapaz de produzir qualquer espécie de reflexão, mas convencido do contrário; incapaz igualmente de “se taire une minute”. Todos os seus prazeres sublinham a sua idiotice: “les plus bêtes perroquets des Indes”, “des singes” e, no final da escala de divertimentos, as suas mulheres. Apesar de tudo, o tédio assaltava-o constantemente, e até os contos da avó lhe pareciam “insipides” (*Ibidem*). O aborrecimento persistia, mesmo quando se entretinha a observar as suas mulheres a bordar e a recortar, “arts pour lesquels il avait une estime singulière, dont il regardait l'invention comme le chef-d'œuvre de l'esprit humain, et auxquels il voulut enfin que tous les courtisans s'appliquassent” (*Idem*, 284). Com efeito, o talento em tais artes era aperfeiçoado por todos os cortesãos, visto que “broder ou découper, étaient alors dans les Indes, les seuls moyens d'arriver aux honneurs” (*Ibidem*), os únicos méritos necessários “pour être un bon général, ou un excellent ministre” ou “premier Vizir” (*Ibidem*). Para além de atividades fúteis, estas artes podem ser interpretadas como metáforas da linguagem pretensiosa (“broder”) e da maledicência (“découper”), caracterizadoras dos cortesãos. Assim, trata-se de uma velada, mas forte, crítica ao rei francês e sua à corte, de que resultou uma pena de exílio para o autor reincidente.

Depois de uma primeira apologia dos contos maravilhosos (cf. *supra* nota 2), surge, pela voz da sultana, cuja inteligência<sup>[2]</sup> é apresentada

---

<sup>2</sup> “Entre toutes les femmes du Sultan, on distinguait la Sultane-Reine, qui par son esprit, faisait les délices de ceux qui, dans une cour aussi frivole, avaient encore le courage de penser et de s'instruire. Elle seule y connaissait et y soutenait le mérite; et le Sultan lui-même osait rarement n'être pas de son avis, quoiqu'elle n'approuvât ni ses goûts, ni ses plaisirs: il se contentait, lorsqu'elle le raillait sur ses singes et

como uma qualidade rara nesta corte tão frívola, uma crítica severa a esse tipo de literatura. Institui-se, assim, no texto um contraponto, processo característico da escrita de Crébillon, através do qual o autor simula pôr em causa a sua própria obra, como forma de antecipar os esperados ataques. Com efeito, a argumentação da sultana espelha as críticas à inverosimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas da época.<sup>[3]</sup> A reação de Schah-Baham sublinha a sua idiotice, pois é incapaz de contra-argumentar ao mesmo nível da mulher. O sultão revela-se, uma vez mais, um auditor fascinado, justamente, pela inverosimilhança e licenciosidade, apoiado ainda na autoridade da sua posição de tirano. Diz ele com um tom comicamente grave:

Propos de *Caillette* (...), grands mots qui ne signifient rien: ce que vous venez de dire a d'abord l'air d'être beau; il saisit, il faut l'avouer; mais avec le secours de la réflexion, il est impossible que... Au fond, il ne s'agit ici que de savoir si vous avez raison; et comme je voulais vous le dire, et que je viens de le prouver, c'est ce que je ne crois pas: car ce n'est pas pour faire le bel esprit, assurément; mais puisqu'un Conte m'a toujours amusé, il est clair qu'il faut qu'un Conte ne soit pas une chose si frivole. Ce ne sera certainement pas à moi qu'on fera croire qu'un sultan peut être une bête. D'ailleurs, c'est-à-dire par parenthèse, il est tout aussi clair qu'une chose merveilleuse, j'entends par là une de ces choses... que je dirais bien si c'était de cela qu'il fût question... mais parlons de bonne foi; que nous importe,

---

sur ses autres occupations, de lui dire qu'elle était caustique, défaut que les sots ne manquent jamais de trouver aux gens d'esprit" (*Idem*, 284).

<sup>3</sup> "En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des contes! Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'œuvre de l'esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom), qu'est-ce, dis-je, qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui, s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit, et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses?" (*Idem*, 286).

après tout? Je soutiens, moi, que j'aime les Contes, et qu'au surplus je ne les trouve plaisants que quand ils sont, ce qu'on appelle entre gens sensés, un peu gaillards. Cela y jette un intérêt d'une vivacité... si vive! (...) Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans: car ne vous y trompez pas, au moins! il n'y a que cela de vrai. (*Idem*, 287)

Tal contraponto caracteriza a escrita de Claude Crébillon, que, através de discursos contraditórios, simula, por um lado, oferecer ao leitor liberdade de escolha interpretativa e, por outro, colocar sob suspeita a sua própria obra, mas apenas estrategicamente para melhor a valorizar, enquanto critica os preconceitos estéticos e morais coevos contra o romance. Ao longo do *Sopha* e de *Ah, quel conte!*, invertem-se as posições de ataque e defesa dos contos por parte dos dois auditores reais. Schah-Baham, que os defendia com o argumento do prazer, mostra-se constantemente entediado com os diálogos das personagens e os comentários dos dois narradores, Amanzei (*Sopha*) e o vizir Moslem (*Ah, quel conte!*). A sultana, por seu turno, atacando os contos em geral, revela, todavia, cumplicidade e apreço pelo modo de narrar de Amanzei. Contudo, ela é bastante mais severa para com Moslem (Crébillon, 2001: 408).

Na verdade, Crébillon já havia ensaiado em *Tanzai et Néadarné* (Crébillon, 1999) o recurso aos comentários dialogados sobre a narrativa da responsabilidade das personagens, ou seja, incorporados na diegese e assumindo a forma do debate, recurso esse que realça o relativismo das convenções literárias e dos juízos críticos sobre as obras. Assim, através da *mise en abyme* lúdica e irônica dos seus romances, Crébillon parodia-os e valoriza-os simultaneamente. O *Sopha* e *Ah, quel conte!* retomam e exploram este processo. Os contos de Amanzei-sofá merecem, pelo seu modo de enunciação, a cumplicidade da leitora fina e a constante censura do leitor apressado e interessado apenas nos pormenores eróticos, que lhe são ou negados ou subtilmente velados num discurso alusivo. O segundo narrador, Moslem, apresenta um *conto político e astronómico* de tal modo bizarro e extraordinário que suscita agora a impaciência da sultana perante tamanha inverossimilhança, mesmo para um conto, e a cómica cumplicidade do sultão, o qual, embora pouco compreenda dos sentidos profundos daquilo que lhe é narrado, fica fascinado pelos aspectos superficiais desta bizarria

feérica. Os seus constantes disparates e erros interpretativos<sup>[4]</sup> chamam, contudo, num plano superior, a atenção do leitor para as enganadoras pistas falsas que comprometem as escolhas interpretativas, sugerindo, assim, a preocupação de Crébillon em provocar a sua desconfiança e a sua perspicácia analítica e crítica, não apenas em relação às questões psicológicas, sociológicas, morais e políticas, mas, sobretudo, no que respeita a uma reflexão teórica sobre o valor literário e moral do conto, seja ela apologética ou censuradora, iniciada logo na Introdução do *Sopha*, como vimos.

Assim, no *Sopha, conte moral*, as cenas eróticas surgem entremeadas de longas conversações e de judiciosas reflexões do narrador Amanzei, que muito aborrecem Schah-Baham, ávido de pormenores picantes e ansioso pelo final das aventuras, levando-o a protestar constantemente, tal como em *Ab, quel conte!* Vejamos apenas dois exemplos:

Aurez-vous bientôt fait? interrompit le Sultan en colère. Ne voilà-t-il pas vos chiennes de réflexions qui reviennent encore sur le tapis? Mais, Sire, répondit Amanzei, il y a des occasions où elles sont indispensables. Et moi, je prétends, répliqua le Sultan, que cela n'est pas vrai; et quand cela serait... En un mot, puisque c'est à moi qu'on fait des contes, j'entends qu'on les fasse à ma fantaisie. Divertissez-moi, et trêve s'il vous plaît, de toutes ces morales qui n'en finissent point et me donnent la migraine. Vous aimez à faire le beau parleur: mais, parbleu, j'y mettrai bon ordre, et je jure, foi de Sultan, que je tuerai le premier qui osera me faire une réflexion. Nous verrons à présent comment vous vous en tirerez. / En me préservant des réflexions, répondit Amanzei, puisqu'elles n'ont pas le bonheur de plaire à Votre Majesté. Fort bien cela, dit le Sultan, allez. (Crébillon, 2000: 300<sup>[5]</sup>)

Vizir, mon ami, dit alors le Sultan, en cas que l'Autruche se souvienne de son manifeste, ne faites semblant de rien, et ne m'en dites mot. Je me connais, il me tuerait; et je ne crois pas que vous vouliez ma mort. Non, assurément,

<sup>4</sup> Cf. os seguintes exemplos: *Sopha* (Crébillon, 2000: 317; 350-352; 371; 419-420; 424); *Ab, quel conte!* (Crébillon, 2001: 314-315; 328-329; 426; 442-443; 474; 489-490; 511; 525-526; 533; 536; 584-585).

<sup>5</sup> Cf. outros exemplos no *Sopha* (Crébillon, 2000: 333; 344-345; 365; 374; 383; 400-401; 405-406; 412; 418-419; 424; 429-430; 445 e 459).

Sire, répondit le Vizir; et puisque les manifestes sont si contraires à Votre Majesté, je ne lui donnerai de celui-ci, que les morceaux nécessaires pour bien entendre cette histoire. Ma foi! Repartit le Sultan, il me semble qu'il me serait encore plus commode de n'y rien entendre du tout, que d'essayer le moindre fragment du manifeste dont je me défends. Si, pourtant, vous croyez en conscience, qu'il faut que j'en passe par là, prenez que je n'aie rien dit. (Crébillon, 2001: 450<sup>[6]</sup>)

Apesar da aparente submissão ao seu senhor absoluto, Amanzei persiste nas suas reflexões, mostrando-se aos olhos do amo tirano e pouco inteligente como “un bavard, qui se mire dans tout ce qu'il dit, et qui (...) a le vice d'aimer les longues conversations, et de faire le bel esprit” (Crébillon, 2000: 401). Moslem revela-se, contudo, mais condescendente para com os desejos do sultão idiota, embora numa atitude hipócrita: “Moslem qui n'était pas assez heureux pour pouvoir dire tout haut ce qu'il pensait de la perpétuelle imbécillité de son auguste maître, se contenta d'en soupirer en lui-même” (Crébillon, 2001: 304).

Por outro lado, em termos de ritmo narrativo, a única preocupação do sultão imbecil e tirano consiste em ordenar a ambos os narradores que cumpram a sua função de o divertirem, ameaçando-os de morte quando o aborrecem. Auditor apressado para conhecer o final das histórias e certos pormenores escabrosos, grosseiros, ou despropositados, o sultão, ao contrário da sua inteligente mulher, não sabe distinguir e apreciar o valor das reflexões e dos diálogos. Com efeito, como afirma a sultana, eles são úteis e necessários, pois constituem *factos dialogados* fundamentais para a interpretação da narrativa (Crébillon, 2000: 400), ao contrário dos “propos de table” (*Idem*, 412) supérfluos preferidos pelo auditor idiota. Contudo, no caso da narrativa de Moslem, Schah-Baham alterna a censura e o louvor, enquanto a sultana, quase sempre numa atitude reprobatória, aproveita, sobretudo, para atacar os disparates, as incongruências e o gosto imbecil do marido por tal bizarria feérica.<sup>[7]</sup>

<sup>6</sup> Cf. outros exemplos em *Ab, quel conte!* (Crébillon, 2001: 314-315; 383-384; 449; 477; 480-481; 482; 604-605; 615; 616-617).

<sup>7</sup> O jogo depreciativo da imbecilidade dos contos complexifica-se quando atinge o nível hipodiegético: uma das personagens da narrativa de Moslem, Taciturne, emite o seguinte juízo: “(...) que voudriez-vous faire d'un Conte? Un tissu de sottises et de platitudes est-il fait pour vous amuser? Ce n'est pas avec autant d'esprit que vous en

Moslem, no fundo, mais não faz do que tentar satisfazer os desejos do seu imbecil senhor, o verdadeiro alvo de todas as críticas, saindo, de certa forma, ilibado das acusações de inverosimilhança e imoralidade do seu conto, mas não do tédio que provoca no auditório (Crébillon, 2001: 388). Ademais, Schah-Baham confunde, sem hesitar, as fantasias pueris e frívolas do conto de Moslem com acontecimentos grandiosos, sérios e inesperados (*Idem*, 453). O sultão acusa ainda os vários locutores de hermetismo pelo abuso de circunlocuções ininteligíveis, queixando-se do “galimatias” de Amanzei (Crébillon, 2000: 293) ou de Moslem (Crébillon, 2001: 314, 329 e 516).

Em conclusão, Claude Crébillon utiliza a forma do conto maravilhoso oriental, muito apreciada pelo público coevo, para divertir os seus leitores, nomeadamente através da imbecilidade do sultão das Índias, Schah-Baham. Os constantes disparates e erros interpretativos do sultão idiota chamam, porém, a atenção do leitor para as pistas falsas e enganadoras que ameaçam toda e qualquer escolha interpretativa. Assim, a autodepreciação da instância autoral será simulada e irônica, convidando o leitor a ultrapassar o nível do prazer da história para atingir um nível mais profundo de sentidos velados, de crítica sociopolítica, bem como o do prazer do discurso literário ousado e inovador. Ironicamente, a instância autoral finge acusar o seu próprio estilo, antecipando as críticas do público, mas, na realidade, sugere ao seu leitor arguto e cúmplice uma orientação de leitura apreciativa inversa, ou seja, valorizando a pertinência analítica e estética da sua escrita sugestiva. Com efeito, o estilo de Claude Crébillon apenas parece obscuro numa leitura apressada e superficial. Ele preconiza, justamente, o contrário, isto é, uma leitura lenta, atenta e minuciosa, feita de avanços e recuos sucessivos. As críticas finais dos dois auditores em ambos os romances, mantendo a disputa, confirmam precisamente esta ideia de autovalorização velada das obras, nas quais a instância autoral finge questionar o seu fazer literário apenas para melhor o defender.<sup>[8]</sup>

avez, que l'on peut se plaire à de pareilles misères? Laissons à ces gens bornés, qui ne savent pas même tirer parti de leur oisiveté, à faire ou à entendre des Contes”. O sultão interrompe o narrador Moslem para acusar a sua personagem de “insolence” e de “bêtise”, proibindo-o de retomar um juízo de tal modo ofensivo que poderia constituir mesmo um crime de lesa-majestade (Crébillon, 2001: 399-400).

<sup>8</sup> Cf. *Sopha* (Crébillon, 2000: 459) e *Ab, quel conte!* (Crébillon, 2001: 626-628 e 636-637).

Contudo, para além do divertimento e da reflexão metaliterária, o autor visa ainda uma reflexão moral e política. Tal crítica psicológica e política, sendo extensível ao microcosmo social e moral da aristocracia galante e libertina da França da primeira metade do século XVIII, revela-se, porém, muito arriscada, pois esta *figura do idiota* representa o próprio soberano absolutista, o rei Luís XV, e a sua corte.

## Referências

- CAZENOBÉ, Colette (1997), *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*, Paris-Genève, Honoré Champion.
- CRÉBILLON, Claude (1999), *Tanza et Néadarné, histoire japonaise* [1734; ed. crítica de Jean Sgard], in *Œuvres complètes I* [ed. dir. por Jean Sgard], Paris, Classiques Garnier Multimédia, pp. 235-439; 567-580; 599-633; 679-718; 753.
- \_\_\_\_ (2000), *Le Sopha, conte moral* [1742; ed. crítica de Jean Sgard], in *Œuvres complètes II* [ed. dir. por Jean Sgard], Paris, Classiques Garnier Multimédia, pp. 249-459; 735-751; 779-784; 825-848; 886.
- \_\_\_\_ (2001), *Ab quel conte! conte politique et astronomique* [1754; ed. crítica de Régine Jomand-Baudry], in *Œuvres complètes III* [ed. dir. por Jean Sgard], Paris, Classiques Garnier Multimédia, pp. 273-637; 647-653; 663-668; 697-730; 747-854; 857.
- DAGEN, Jean (1995), *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*, Paris, Honoré Champion.
- GALLAND, Antoine (trad.) (1965), *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier-Flammarion, 3 vols [1704-1717].
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

# SABER, PATRIARCADO... E IDIOTIA (SOBRE A *QUEDA DUM ANJO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO)

Sérgio Guimarães de Sousa  
spgsousa@ilch.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

1. EM A *QUEDA DUM ANJO*, Calisto Elói destaca-se por uma excentricidade muito apreciável. O morgado lê *acriticamente* os bafientos volumes da sua vasta biblioteca, absorvendo-os na proporção de textos infalíveis. Trata-se de uma prática de leitura, descontando agora o seu evidente lado quixotesco, radicada numa concepção puramente enciclopédica da realidade. Aquela pela qual os textos – melhor seria dizer, com Avital Ronell (cf. 2009): os *narcotextos* – são lidos enquanto documentos imprescritíveis. Consequentemente, o morgado pode, por seu turno, ser lido na medida de um *idiota*. Sobretudo quando o vemos ler o mundo pela cartilha de citações sentenciosas de clássicos perfeitamente desfasados da concretude empírica.

Noutros termos, os livros de uma biblioteca (a de Calisto), ordenados pelas diversas categorias que perfazem o saber, constituem uma explicação do mundo; e, nesse âmbito, quanto mais (e melhor) apetrechada for essa biblioteca, mais abrangente e aprofundado será o entendimento da realidade e das suas coisas. Deste ponto de vista, como sintetiza Patrick Bazin: “Lire le monde aura signifié lire les livres qui disent le monde” (Bazin, 2010: 113). E se assim é, forçoso então é supor o mundo na condição de realidade suficientemente coesa e coerente para ser captável e ordenável pelas fileiras dos livros de uma vasta biblioteca. Ou seja, a epistemologia enciclopédica não apenas

crê na legibilidade do mundo como acredita na transmissibilidade da memória desse mundo através do saber livresco. Nesta perspectiva, cujo ponto alto terão sido as classificações do século XVIII, é o próprio mundo que se converte em matéria classificável, isto é, em vasta enciclopédia dotada de uma cartografia cada vez mais rigorosa e, mais, o conhecimento é concebido em termos da teoria especular, como muito bem a descreveu Richard Rorty, teoria segundo a qual o pensamento, por muito que possa interferir no âmago da realidade, o pensamento, dizia, mais não é do que um reflexo dessa realidade; o mesmo é dizer: o conhecimento consiste em reproduzir a realidade o mais aproximativamente possível e em ordenar as suas representações em conformidade com a ordem (livresca) mais adequada (cf. *Idem*, 111-112).

Se Calisto é talvez entre as nossas personagens ficcionais oitocentistas aquela que, *caricaturalmente*, melhor dá conta desta leitura do mundo (e da teoria da representação que supõe) em formato enciclopédico, é preciso dizer que esta leitura, que tende a confundir acumulação de conhecimento com conhecimento, remonta à Antiguidade Clássica, como nos recorda, em *Uma História da Leitura*, Alberto Manguel, num capítulo sugestivamente intitulado “Ordenadores do Universo”, e onde se refere, como seria previsível, à famosa Biblioteca de Alexandria. Nela, os “volumes tinham de ser coleccionados em elevado número, visto que o objectivo magnífico da biblioteca consistia em englobar a totalidade do conhecimento humano. Para Aristóteles, colecionar livros fazia parte do labor do erudito, necessário “como uma espécie de memorando”. A biblioteca da cidade fundada pelo seu discípulo [Alexandre, *o Grande*] seria simplesmente uma versão mais vasta deste conceito: a memória do mundo” (Manguel, 1998: 197). Assim, o conhecimento humano, fosse qual fosse, tornava-se objeto de uma adequada classificação, através da qual se convertia numa (sub)categoria capaz de o circunscrever e, com isso, atingia-se o patamar de uma lógica impecável sob o pano de fundo do espaço ordenador que é uma biblioteca: “Uma sala determinada por categorias artificiais, tal como uma biblioteca, sugere um universo lógico, um universo de estufa onde tudo tem o seu lugar e é definido por ele” (*Idem*, 206).

2. Convém perceber que a idiotia que Calisto, *malgré lui*, exhibe pelas ruas de Lisboa e pelos meandros sociais da capital ganha outros contornos no Parlamento, sítio por excelência onde se manifestará a singularidade do herói e onde este, em consequência, granjeará justa fama de deputado atípico. Como seria inevitável, as galerias enchem-se de povo desejoso de ver o espetáculo que é o deputado de Trás-os-Montes. Será, porém, no Parlamento que Calisto, afinal, demonstrará, não raramente com uma sagacidade digna de registo e sempre com uma retórica inexcelsível, uma inusitada clarividência a propósito dos problemas vários que afectam a nação.

Efetivamente, com uma franqueza assinalável, e num local que se presta à encenação da democracia e que funciona como espaço de distração e onde é regra fingir-se preocupação com os males de que padece a nação, Calisto introduz uma linguagem distinta da retórica empastelada e vácuca do Dr. Libório, afeito a “teratologias lexicais e semânticas” (Trigo, 1982: 20) (e a oposição entre o morgado e o deputado do Porto constata-se *a priori*, e não sem subtileza, por um ler livros enquanto o adversário escreve livros). Em boa verdade, a excentricidade do morgado até é mais essa do que a que lhe advém das peculiares roupas e posturas. Não obstante a erudição que espraia largamente por frases de robusta sintaxe, Calisto é um orador direto, para não dizer incisivo, e cultiva clareza e simplicidade discursivas a fim de que todos (deputados e povo) possam entender sem a mínima dificuldade o que denuncia de viva voz. Diversamente, a linguagem do deputado português, linguagem de um bacharel, presta-se aos interesses do aparelho instituído que é o Parlamento, se entendermos por interesses parlamentares a conveniência de os problemas que afectam a nação não serem discutidos; desde que, cá fora, a nação não se aperceba da inércia (sob a forma de esterilidade verbal) no tocante à resolução dos males que a afligem. Em síntese, é uma linguagem bastante vácuca e outro tanto superficial que se apropria à irresolução dos problemas em que mergulha o País, feita para não ser entendida e assim não suscitar questões incómodas (daqui vem a pobreza do seu argumentativo e a debilidade da sua dimensão crítica). Ninguém percebe o deputado do Porto, porém o lastro caudaloso do que diz convém aos interesses de uma assembleia pouco ou nada apostada em discutir seriamente a realidade do país. Trata-se, portanto, de uma linguagem superficial

que prescinde tacitamente de ser entendida e que não é sem lembrar palavras de Niklas Luhmann a propósito precisamente da função das sessões do Parlamento: “Leur fonction ne se trouve pas dans la recherche de la vérité, mais dans la présentation de la lutte politique au moyen d’arguments et de principes de décision avec lesquels s’identifient les positions politiques controversées” (Luhmann, 2001: 184). A linguagem de Calisto, essa, é comum e supõe o bem comum da nação: “A mim, [...], me quer parecer que o falar gente palavras do uso comum é coisa útil para nos entendermos todos aqui, e para que o país nos entenda” (Castelo Branco, 2001: 56). E o padrão de clareza inerente às “palavras do uso comum” servirá, assim sendo, para (d)enunciar com contundência os males da civilização. Desta forma, o morgado encarna nada menos do que “a própria *vox populi* numa das sedes do Poder, [tornando-se n]o intérprete dos protestos dos cidadãos que só não são esquecidos para efeitos de impostos” (Chorão, 1999: 27). Assim, põe o dedo na ferida ao revoltar-se contra a assimetria de um país fracturado em partes desiguais e ao criticar sem piedade as vicissitudes da capital, improdutiva e dada a prazeres mundanos, que (desde 1835), como lembra José-Augusto França, “libertada pelos soldados emigrados de D. Pedro, manifestava outros gostos e começava a apresentar uma curiosidade voltada para formas de vida cosmopolitas” (França, 1999: 178).

Mas a clarividência de Calisto não se fica por aqui. Parecendo até ganhar o surpreendente perfil de um progressista social, rebate, com intervenções bem argumentadas e acutilantes, as ideias eminentemente discutíveis do Dr. Libório em matéria prisional, ideias decalcadas das de Aires de Gouveia e que propõem um regime de micro-penalidades (em rigor, infra-penalidades) a suplementarem a pena de encarceramento; e repudia ainda a hipótese de haver discriminação na aplicação de penas em função do género (favorecendo a mulher), proposta também advogada por Libório e que, a concretizar-se, inferiorizaria a condição feminina por via da desculpabilização (dir-se-ia que Camilo se serviu de Calisto para fazer passar as suas ideias, tanto mais, convém não esquecer, que estamos perante um narrador-autorado).

Assim sendo, não deixemos de assinalar que, se em Caçarelhos a idiotia de Calisto não destoa assim tanto do contexto e passa razoavelmente despercebida, apesar de vincada e irredutível no que apresenta de ideias anacrónicas e disparates afins, em Lisboa, depois desse

primeiro embate com a modernidade que a cidade e as suas práticas sociais representam, e que leva o anacronismo da personagem a cumes do ridículo, vemos que, afinal, Calisto, cuja popularidade crescente resulta da idiotia que todos (ou quase todos) lhe notam, revela, muito paradoxalmente, uma nítida clarividência política e, nesse sentido, pauta a sua atuação parlamentar por um desempenho de alto nível. Dir-se-ia sem exagero o deputado mais lúcido e capaz da Assembleia.

3. E mais podemos dizer – creio – do parlamentarismo de Calisto. Nesse espaço dado a encenações retóricas vácuas e empasteladas que é o Parlamento, o morgado afirma-se como sujeito “público” num sentido, diríamos, kantiano: o de procurar, como convém a qualquer orador digno desse nome, que a sua *razão* se evidencie na medida de uma universalidade. O problema está em que quanto mais o morgado insiste nesta pretensão (e a insistência faz-se essencialmente através de uma franqueza à prova de bala que não mistifica a realidade e através da qual Calisto se converte num espécie de agente de uma revolução ética em nome de supostas verdades inalienáveis) menos participa da ordem enquanto sujeito “privado”, que na acepção kantiana significa a ordem institucional-comum (e o núcleo da sua ideologia hegemónica) da identificação particular do sujeito. E isso viu-se logo à entrada no Parlamento, quando o novo deputado se apercebeu de que tinha (protocolarmente) de jurar “ser inviolavelmente fiel à Carta Constitucional” (Castelo Branco, 2001: 27). A renitência do morgado em fazê-lo traduz precisamente a suspensão da eficiência simbólica deste (poder performativo que é o de um) ato convencional de um uso público da razão.

Já agora, é bom verificar igualmente o seguinte: se o morgado, insensível às conveniências sociais e político-partidárias, não se inibe de dizer a verdade, fá-lo por se achar protegido pela máscara da ficção e que no caso dele dá pelo nome de anacronismo. O anacronismo é a ficção simbólica à qual obedece o morgado. Isto é, seguindo o preceito lacanianiano segundo o qual o único modo de dizer a verdade consiste em usar uma máscara (a máscara revela mais do que dissimula, traz à

tona as fantasias mais íntimas do eu, o seu Real<sup>[1]</sup>, isto é, o seu núcleo não-discursivo de gozo), não é difícil concluir que Calisto diz o que diz – verdades incômodas – por surgir como personagem desfasada do seu tempo, ou seja, como personagem de ficção. Ora Lacan, como sabemos, dizia justamente isso num famoso *dictum*: que *a verdade se apresenta com uma estrutura de ficção* (e máscara = ficção)<sup>[2]</sup>. O morgado inscreve-se sob o signo dos significantes-mestres (o significante vazio da autoridade simbólica) que lhe ensinam os bafientos tratados da sua biblioteca. E o delírio de Calisto (o seu quixotismo, se quisermos dizer de outro modo) consiste em revestir-se, através desses significantes-mestre do que julga ser a autoridade simbólica do Outro (a estrutura anónima simbólica). Só que o Outro do morgado, e que fala através dele (em citações, sentenças, intertextos vários, referências histórico-culturais e eruditas, etc.), não é o Outro que vigora no campo das relações sócio-discursivas por aonde transita a personagem (especialmente nos espaços públicos de Lisboa). Talvez o mais relevante aqui seja notar que, sem o delírio/quixotismo, Calisto não atingiria a realidade nos seus maus usos e costumes, particularmente a hipocrisia reinante na instância parlamentar.

O que se depreende daqui é simples, julgo eu, de compreender. Se Calisto, por causa das suas leituras acrílicas, vive desfasado da realidade, submerso numa ficção simbólica, como dissemos, devemos, leitores da novela, evitar cair na armadilha de ler de um modo binário esse desfasamento. Significa isto presumir que Calisto seria sensato (apesar de com isso perder a sua ternurenta candura) se renunciasse à ficção que colhe na sua biblioteca anacrónica e abraçasse a realidade empírica. Ora, a realidade não reside à porta da biblioteca de Calisto. Se Calisto é pura ficção através do que lê, são essas leituras a condição essencial para que denuncie a não menos pura ficção por que se rege a realidade lisboeta; querendo isto dizer que a vida real, fora dos livros,

<sup>1</sup> Mas repare-se que esta noção da máscara como revelação vale, ainda que em sentido oposto, para todos aqueles com os quais o morgado interage na Capital. Com efeito, se por um lado, “[...] un masque n’est jamais simplement “juste un masque” puisqu’il determine la place véritable que nous occupons dans le réseau symbolique intersubjectif ce qui, en réalité, est faux et sans valeur, c’est la “distance intime” à l’égard du masque que nous affichons (le “rôle social” que nous jouons), notre “vérité propre” qui se dissimule sous lui” (Žižek, 2010: 62-63).

<sup>2</sup> Em versão talvez mais atualizada, a de Woody Allen: “A vida não imita a arte, imita a má televisão”.

onde imperam inibições quotidianas de toda a ordem<sup>[3]</sup>, pode (como se verifica em variadas circunstâncias) afigurar-se tão fantasiosa como aquela, porque fora de validade temporal, que o morgado lê nesses livros desatualizados. E o Parlamento, espaço de notória encenação político-partidária, confirma-o sem apelo. E mais do que isso: é, muito ironicamente, com a ficção dos livros que o morgado combate e desmascara a ficção disseminada pela realidade empírica.

Mas regressemos um instante ainda à questão da renitência de Calisto em efetuar um juramento protocolar. É interessante observar o seguinte: o perigo com que se confronta o regime ideologicamente representado por Calisto em elevado (e caricatural) grau – o patriarcado – não advém do reverso obsceno da Lei desse regime, como seja a prática do adultério. Se Calisto se preocupa tanto com o adultério, por nele ver um atentado aos bons costumes erigidos pelo regime patriarcal, é porque o morgado, a despeito do que sucede com o abade Esteves, se esquece que toda a Lei assenta decisivamente na sua transgressão esporádica e oculta (o reverso obsceno). O que, na verdade, põe em causa a Lei é o comportamento de Calisto. A sua crença sem distância na ideologia que professa. A ideologia presume sempre um suporte fantasmático.

223

SABER, PATRIARCADO...  
E IDIOTIA (SOBRE A QUEDA  
DUM ANJO, DE CAMILO  
CASTELO BRANCO)

Sérgio Guimarães de Sousa

<sup>3</sup> Muito embora seja necessário ter presente que a identificação simbólica pela qual o sujeito assume uma máscara social (a de deputado, por exemplo) possa eventualmente ser mais real/perturbadora do que a realidade que oculta. Se pensarmos em Calisto e nas leituras críticas segundo as quais o morgado na capital mudou e traiu (traindo desde logo a esposa) os valores pelos quais realmente se regia (honra, honestidade, lealdade matrimonial, etc.), convirá ver o seguinte. Sendo o casamento do morgado com Teodora fruto de uma convenção sócio-familiar, devidamente legitimada (e promovida) pela ordem patriarcal, forçoso é admitir que a relação com Ifigénia obedece a um desejo real. E se Calisto porventura idealiza a parente do Brasil é porque esse desejo se inscreve sob o signo de uma projecção-identificação imaginária, ao passo que o matrimónio com Teodora resultava de uma identificação simbólica (a convenção sócio-discursiva adstrita à ideologia patriarcal). Encetando por instantes um desfecho virtual da novela, que diríamos se Calisto em vez de ficar com a brasileira voltasse, a bem dos bons costumes, para os braços da mulher legítima? A tentação (tradicional) aqui seria de ver nesse gesto um regresso da personagem coerente com os valores que professava. Mas seria antes de tudo um flagrante caso de engano imaginário por parte do morgado. Este ter-se-ia, afinal, dado conta que a máscara social do seu casamento significava mais do que o real desejo que imaginava sentir por Ifigénia. Dito de outro modo: não estaria a *verdade* da personagem refém de uma máscara social, que é precisamente aquilo de que o costumam acusar todos aqueles que na 'Queda' de Calisto leem hipocrisia e *déguisement* social?

Quando esse suporte fantasmático não funciona ou não é suficiente para impermeabilizar o Real da ideologia (o seu núcleo duro), então pode acontecer um confronto direto com a substância ideológica. *A lamelle*, diria Lacan, essa substância viscosa e obscena (e indestrutível) a todos os títulos repudiável. O que tem isto a ver com a relutância de Calisto no juramento protocolar? Responda-se com Žižek: “un edificio ideológico puede ser minado por una identificación excesivamente literal, motivo por el cual requiere para su funcionamiento de un mínimo de distancia de sus reglas explícitas” (2007: 81). Assim, ao professar uma ideologia patriarcal, vamos dizer, *pura*, isenta de reversos obscenos e de efeitos simbólicos, Calisto, muito paradoxalmente, mais não faz senão do que perturbar muito nitidamente o funcionamento dessa ideologia e, com isso, põe (à sua escala) em risco o espaço ideológico dominante, denunciando-lhe as incoerências e falcatruas. E a relutância do morgado em jurar protocolarmente é indicativo disso mesmo. Qualquer ordem simbólica, materializada em normas expressas em textos públicos (como é um juramento perante uma câmara de deputados), requer, sob pena de o sistema se desintegrar, um suporte fantasmático. O mesmo é dizer: uma encenação. E é essa encenação (fantasia) que sustém a realidade representada formalmente pelo texto público (juramento protocolar). Calisto pretende matizar o juramento para não se ver obrigado a segui-lo à letra, sendo, todavia, a fórmula do juramento em si mesma o vazio simbólico de uma brecha através da qual esse juramento pode, se é que não deve, ser interpretado sem literalidade. E Calisto não o percebe. Porque não dispõe dessa percepção que é o distanciamento crítico, carecendo daquilo que tipifica o narrador da novela: a sensibilidade irónica. Em todo o caso, o morgado solicita, é bom não esquecer, o uso de aspas. As aspas são uma tentativa de relativizar o texto da Lei, tolerando (secretamente) o que o texto explicitamente proíbe.

E talvez aqui seja possível proceder a outra ilação relativamente à personagem. Se é verdade que qualquer estrutura ideológica para funcionar em pleno supõe o seu reverso obsceno – a ironia, a paródia, a distância subversiva -, não é impossível, em última análise, afirmar que também nesta novela se verifica a presença, e de que maneira!, desse obsceno através da excêntrica (obscena) figura de Calisto. Não será, no fim de contas, o morgado a corporificação desse reverso obsceno do sistema patriarcal?

## Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo (2001), *A Queda dum Anjo*, sob a direção do Prof. Aníbal Pinto de Castro, Prefácio de Ernesto Rodrigues, Porto, Edições Caixotim.
- BAZIN, Patrick (2010), “Vers un monde lisible”, *Revue des Deux Mondes*, abril 2010, pp. 109-119.
- CHORÃO, João Bigotte (1999), “Uma Novela Exemplar”, *Vária Escrita*, Vol. 6, Sintra, pp. 21-28.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1946), *História da Literatura Romântica*, 3.<sup>a</sup> ed. revista, São Paulo, Editora Anchieta.
- FRANÇA, José-Augusto (1999), *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livros Horizonte.
- LUHMANN, Niklas (2001), *A improbabilidade da comunicação*, 3.<sup>a</sup> ed., Trad. de Anabela Carvalho, Seleção e apresentação de João Pissarra, Lisboa, Vega.
- MANGUEL, Alberto (1998), *Uma História da Leitura*, Trad. de Ana Saldanha, Lisboa, Editorial Presença.
- MARINA, José António (2009), *O Fracasso da Inteligência. Teoria e Prática da Estupidez*, Lisboa, Fim de Século.
- RONELL, Avital (2006), *Stupidity*, Trad. de Céline Surprenant/Christophe Jaquet, Paris, Éditions Stock.
- SILVESTRE, Osvaldo (2006), *Revisão e Nação. Os limites Territoriais do Cânone Literário*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- TRIGO, Salvato (1982), “Introdução”, in Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*, Porto, Civilização, 1983, pp. 7-23.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007), *El Acoso de las Fantasías*, Madrid/Buenos Aires/Romero de Terrerros: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_ (2010), *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.



# DEPOIS DA EPOPEIA: IRONIA E DESENCANTO N'UMA VIAGEM À ÍNDIA DE GONÇALO M. TAVARES

Pedro Meneses  
pedro10meneses@gmail.com  
UNIVERSIDADE DO MINHO

**BLOOM**, protagonista de *Uma viagem à Índia*, decide viajar para recuperar um sentido para a vida. Os problemas que o conduziram a tal decisão seriam metafísicos, porventura, se Bloom os equacionasse: a condenação a uma presença inquieta no mundo ou a alteridade com que todo o sujeito se debate. Na obra com que *Uma viagem à Índia* mais dialoga, *Os Lusíadas*, os viajantes acreditavam firmemente em certos princípios metafísicos, religiosos e culturais e tinham a expectativa de os impor ao povo que estava do outro lado – isto é, não procuravam um sentido, tinham-no já<sup>[1]</sup>. Mas regressemos a Bloom: o pai matara-lhe a mulher, Mary. Como reação, Bloom mata o pai. Pôr as coisas nestes termos permite entrever uma ironia extratextual, evocando Harold Bloom, e entraríamos porventura numa incursão edípiana: Gonçalo M. Tavares quereria matar o pai, Camões, numa luta por um acesso imediato ao cânone da literatura. Neste caso, *Uma viagem à Índia* teria como intenção subjacente uma supressão do texto parodiado. O autor executa, antes,

227

DEPOIS DA EPOPEIA:  
IRONIA E DESENCANTO  
N'UMA VIAGEM À ÍNDIA  
DE GONÇALO M. TAVARES

Pedro Meneses

<sup>1</sup> A este respeito, convoquemos um ensaio de Luís Quintais (2013: 32) que dispõe lado a lado Camões e Montaigne: “Mas o que talvez possamos dizer, em abono da verdade, é que não há no nosso épico um modo de escapar às encruzilhadas conceptuais, vocabulares e narrativas de um tempo que tendia a ver na alteridade representada por povos distantes no espaço um sinal de uma realidade mirífica a ser domesticada ou apropriada exemplarmente e a todo o custo.”

uma repetição com diferença: é repetida a viagem iniciática dos portugueses, porém de uma forma burlesca, e nesta paródia Gonçalo M. Tavares usa a ironia justamente para marcar essa diferença em relação à epopeia camoniana.<sup>[2]</sup> *Uma viagem à Índia* aproxima-se de *Os Lusíadas* quanto ao número de estâncias e de cantos, mas deixa vincada a sua diferença: não só quanto ao significado global da obra, como também quanto ao sentido dos episódios que a constituem, chegando o narrador a revisitar alguns episódios da epopeia camoniana e a atualizar alguns dos temas que os excursos dela permitiram abordar. Importa-nos problematizar o facto de Bloom procurar, na sua viagem à Índia, uma rutura com o passado. Não em direção a um futuro redentor, empurrado pelo sopro frenético da História. Na verdade, os ventos ferozes do progresso já derruíram a nau da História, que embarcamos com algum desencanto, porque o passado, à força de sucessivas crenças em futuros redentores, se tornou um lastro demasiado pesado. O protagonista da obra é um indivíduo, e não qualquer estirpe, etiologia ou nação, e nem se rastreia nenhum epónimo representativo do “peito ilustre lusitano” – Bloom é somente alguém, representa-se a si mesmo no mais trivial anonimato.<sup>[3]</sup> Bloom não é também nobre, é porventura um exemplar da entretanto proletarizada pequena burguesia planetária, nem um semi-deus, como Aquiles, Eneias ou Ulisses. Representa-se portanto a si mesmo apesar de, na ‘proposição’, o narrador de *Uma viagem à Índia* usar a primeira pessoa do plural, que se revela expletiva<sup>[4]</sup>, e que

<sup>2</sup> Escreveu Linda Hutcheon no já clássico ensaio *Uma teoria da paródia* (1989: 17): “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.”

<sup>3</sup> Sem dramas, contudo. A não-pertença a um coletivo ou grupo pode bem ser a condição subjetiva não só da experiência da singularidade qualquer como da consistência do próprio coletivo ou grupo, justamente radicados na sua inessencialidade. Fala-se pois de um sujeito indiferente não só ao que o torna único como ao que o torna igual, pouco apostado em destacar a sua diferença como uma identidade partilhada. Ou melhor, apenas partilhando esta indiferença em relação ao particular e ao universal, gesto que pode assim ser fundador de uma comunidade sem pressupostos subjetivos – eis a hipótese avançada por Giorgio Agamben no livro *A comunidade que vem* (1993).

<sup>4</sup> Aludimos a um ensaio de Luis Maffei sobre *Uma viagem à Índia*, onde está escrito: “O nós de Gonçalo é, ele mesmo, irónico, pois se assume majestático para revelar a impossibilidade, não apenas de um espírito coletivo, mas também de qualquer majestade, literal ou metafórica.” (2013: 57)

contrasta com o uso da primeira pessoa do singular na proposição d’*Os Lusíadas*, onde ecoa a voz de Luís de Camões. Cita-se I.10:

Falaremos da hostilidade que Bloom,  
o nosso herói,  
revelou em relação ao passado,  
levantando-se e partindo de Lisboa  
numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria  
e esquecimento.  
E falaremos do modo como na viagem  
levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto. (Tavares, 2010: 32)

Um anônimo faz uma viagem, foge, e enquanto o faz procura “sabedoria e esquecimento.” Os portugueses de há cinco séculos não buscavam sabedoria – antes transmitir a que já possuíam –, nem esquecimento – antes a imortalidade. Também nos parece relevante assinalar uma outra ironia. Por várias razões, deve-se chamar à colação Ulisses, herói que, a crer na leitura da *Odisseia* feita por Italo Calvino (2009:16), tentou a todo o custo evitar o esquecimento de Ítaca. Diga-se que o narrador se propõe claramente, na terceira estância da ‘proposição’, conceder um “certo valor ao que é mortal” (Tavares, 2010: 29; I.3); contudo, “certo” contém uma tal ambiguidade que pode ser lido como “incerto”. Uma das interrogações lançadas por este livro pode, pois, ser deste modo formulada: que valor conceder ao que é mortal?

Bloom procura também um “tédio surpreendente” (*idem*, 52; I.64) – assegurado pela imersão na previsibilidade técnica e suas entorpecedoras<sup>[5]</sup> próteses. Do tédio Bloom não escapará, apenas o cenário variável lhe trará alguma surpresa. Entre outras causas, a melancolia é gerada, escreve Claudio Magris, pela “incapacidade de amar a repetição que pauta a nossa existência” (2013: 69), embora, como o escritor italiano

<sup>5</sup> Marshall McLuhan (2008: 55 e seguintes) considera que a nossa cultura marcadamente tecnológica tem um efeito narcótico, obviando – como outros narcóticos, droga, álcool ou religião – as experiências traumáticas. Para além disso, o autor considera que a origem da palavra “Narciso” reside no termo grego *narcosis*, que significa entorpecimento. Narciso estaria, portanto, entorpecido pela sua imagem, isto é, por uma extensão de si próprio (constatação que aproxima Narciso a Pigmalião). Portanto, a tecnologia cose as nossas feridas narcísicas.

também sublinha, seja a falta de subtileza para captar a diferença na repetição que acentua aquela melancolia. Ao desencanto, à cessação do canto, voltaremos mais à frente.

Bloom viaja com expectativas de difícil concretização, portanto. Ou melhor, necessariamente vagas, pois no afã de fugir das imagens dolorosas que Lisboa convoca desaparece a margem para a ponderação. “Correr com cepticismo”, escreveu Ernst Jünger (1991: 87), “é inútil”. Os portugueses do século XV também fugiam da Europa – parece sugerir Gonçalo M. Tavares, se utilizarmos *Uma viagem à Índia* para ler *Os Lusíadas*<sup>[6]</sup> – se bem que com crenças inabaláveis. Bloom, por seu turno, viaja sem nenhuma certeza, corre auxiliado pela ironia: a forma contemporânea de se evitar o comprometimento firme com a vida, com as convicções e com os outros, por forma a evitar a alegria esfusiante ou a tristeza mais dilacerante. A ironia contemporânea encaminha os sujeitos, portanto, para o tédio, que os salvaguarda das fissuras deixadas por estados emocionais extremos. Mantém uma parte do sujeito, aquela que é mais ousada e mais autêntica, à distância, como medida de prevenção de futuros desgostos. No caso de Bloom, a ironia permite adormecer a ira que determinou a morte do pai. Como um antidepressivo, justamente. É sintomática da distância do sujeito em relação não só a si mesmo como ao outro e é usada conhecendo-se o proveito de se dissimular, definitiva ou provisoriamente, o que nele é mais genuíno: “Mas falemos ainda, Bloom, da ironia que muito / aplicaremos. / De que forma a catástrofe / traz perturbações ao velho método / de aplicar uma distância ao mundo?” (Tavares, 2010: 37, l.24) A ironia evita a autenticidade – é um exercício de fuga – e é sintoma não só da fragmentação do sujeito, como de uma relação com o mundo pautada pela estranheza. Ela comparece na obra sob duas formas: no uso que Bloom lhe dá, ela é um subterfúgio<sup>[7]</sup> ue diminui o impacto traumático causado pela perda de Mary e pelo assassinato do pai, isto é, ela é um

<sup>6</sup> Há um fundamento histórico para este argumento: os navegadores portugueses que arriscaram viajar até à Índia no final do século XV eram segundos e terceiros filhos e bastardos que nada herdariam das respetivas famílias, pois na linhagem eram superados pelos filhos-varão.

<sup>7</sup> A palavra ‘subterfúgio’ tem origem no latim *subterfugium*, que literalmente significa ‘escapar secretamente’. A ironia como uma fuga dissimulada: quem a usa afasta-se das suas ideias, de si, por vergonha ou simples estratégia.

narcótico que suaviza o embate no real; na própria linguagem de *Uma viagem à Índia*, pois Gonçalo M. Tavares serve-se dela para dialogar com *Os Lusíadas*. Ao engendrar uma tensão entre aquilo que é dito e aquilo que não o é, entre o sentido que seria expectável e outro que o não era tanto, a ironia convida à interpretação e até à co-formulação de sentido; logo, o enunciado irónico é pautado pela instabilidade, pela incerteza, como escreveu Linda Hutcheon (1995: 195).<sup>[8]</sup> Em I.29 encontramos um dos muitos passos onde a ironia contemporânea é convocada:

Felizmente, além do nosso destino,  
trouxemos tecnologia adequada  
– diz um qualquer capitão, utilizando  
a já referida ironia contemporânea.  
Claro ainda que se o Destino surgir em verso obscuro  
ficaremos na mesma, podendo o avião levantar voo  
ou ir ao fundo, que ambos os acontecimentos  
confirmarão o estranho verso  
que os anunciou. (Tavares, 2010: 38-39)

A previsibilidade outrora garantida pelo Destino, entidade estruturante da mundividência renascentista que avulta n'*Os Lusíadas*, é outorgada hoje aos humanos pela tecnologia. A formulação ambígua dos oráculos é extensiva ao uso contemporâneo da ironia.

O título desta comunicação enuncia “ironia e desencanto”, sendo contudo insuficiente a conjunção para ilustrar que o uso da primeira pode ser sintoma do segundo. No regresso a Lisboa, nenhuma fiel Penélope, nenhuma Molly adúltera, espera Bloom. O canto X deverá ser o mais melancólico da obra, tom que combina *ipso facto* com o maneirismo de que estão imbuídas as dez últimas oitavas d'*Os Lusíadas*. Bloom, anti-herói que não conheceu a glória, experiencia contudo a ‘dor do regresso’<sup>[9]</sup>. Descobre que o mais difícil é renunciar à compulsão do

<sup>8</sup> Cita-se o passo aludido: “The infinite variations and combinations possible are what make irony both relatively rare and in need of markers or signals. As suggested in Chapter 3, it is almost a miracle that irony is ever understood as an ironist intend it to be: all ironies, in fact, are probably unstable ironies.” (Hutcheon, 1995: 195)

<sup>9</sup> Aquiles não regressa, mas conhece a glória. Ulisses e Eneias regressam e conhecem a glória. Bloom é mortal: volta a casa sem a imortalidade assegurada.

movimento demorando-se no lar, o mais difícil é habitar, pois, como escreve Claudio Magris (2012: 21), “a casa não é um idílio”, é nela que se consolidam agenciamentos, que se expande o desejo, que se constrói mundo humano – e é nela que surgem os problemas.

Não só a lassidão, que atinge o seu acúmen no canto X, como a narração pouco excitante de *Uma viagem à Índia*, contrastam com a cólera que classicamente anima a epopeia. Já deixou de ser verosímil dizer o canto através da “tuba canora e belicosa”, que alimenta a poesia ocidental desde a *Iliada*. A narração não é grandiloquente, nem se estriba em qualquer “valor mais alto”, religioso, político ou cultural, que nem a milenar Índia pode resgatar. *Uma viagem à Índia* não é virtuosa, no sentido etimológico que autoriza a equivalência entre virtude e virilidade. Estamos num terreno onde somente incerteza floresce, como sucede no terreno do romance. Em contraste, a irrupção momentânea da voz do outro, em episódios como o do “velho, de aspeito venerando”, nas derradeiras oitavas do canto IV, não é suficiente para colocar em causa a ideologia cruzadística. Aliás, muitos dos valores culturais e religiosos que configuraram essa ideologia eram já anacrônicos naquela Europa crescentemente protestante, racionalista e dominada pelo espírito científico, como afirma Luís de Oliveira e Silva (2011: 343). Nesse sentido, estes valores enquadram-se mais legitimamente no mundo medieval de que no ideário renascentista. Esta expansão da cristandade dentro e fora da Europa concretizou-se através daquilo que a versão oficial da História considera ‘feitos’. Um *feito* é uma totalidade acabada que se basta e justifica a si mesma, um ato irreparável e de uma justeza incontestável. No final do canto X, depois da extensa prolepse durante a qual a ninfa enumera os heróis portugueses pela Índia, narrando as suas futuras façanhas, e de Tétis haver apresentado a máquina do mundo a Vasco da Gama, Camões colocará em causa a consolidação do império, não tanto as razões da sua formação. Isto é, a *virtude* da viagem do Gama mantém-se sólida no final da epopeia, sendo lançado apenas um anátema sobre o futuro. Portanto, nem Luís de Camões duvida da justeza e da justiça destes feitos.

O único feito de Bloom ocorre antes da viagem, quando assassina o pai. Matar é, claro está, o mais irreparável dos atos. A viagem acaba por ser uma tentativa desesperada, e idiota, de reparar o irreparável. A respeito desta categoria de atos irreparáveis, sentenciou Milan Kundera:

“nunca se consegue reparar o acto que já nos escapou” (2002: 54). Mas, no fundo, o que caracteriza a história do romance não é, justamente, recusar o irreparável? Não se recusa este género literário a aceitar aquilo que a epopeia placidamente acolhia, o facto (tautológico) de as coisas serem o que são?<sup>[10]</sup> O romance, neste sentido, é mais maduro que a epopeia, tendencialmente monológica, expressão imperturbável duma visão do mundo. O romance, portanto, interpreta, quando a epopeia exprime o sábio – e ingénuo – amor ao destino. É neste sentido que Lukács considera que “o herói do romance nasce desta alteridade do mundo exterior” (s/d: 73), distância que o romance se propõe resolver ou quando menos problematizar, enquanto, por seu turno, “o herói da epopeia não é nunca um indivíduo” (*Ibidem*), pois estabelece um relação orgânica com o mundo exterior e com os seus valores dominantes, não se individualizando portanto dele.

Num ponto, pelo menos, não é Bloom um idiota: ele decide viajar de forma errante, com escalas em Londres, Paris, Viena e Praga. Organiza a sua viagem de maneira a incorporar o imprevisito, que a modorra do voo direto<sup>[11]</sup> repele com frequência. Por conseguinte, Bloom deixa em aberto a possibilidade de encontrar o novo, que suspenda o tédio, e não pretende, como o viajante idiota de hoje, fotografar os espaços com que já está familiarizado pelo aluvião de imagens que os meios de comunicação fazem circular. Evita uma viagem linear e a narração acompanhará os desvios de Bloom, a que acrescentará excursos

<sup>10</sup> Para corroborar esta visão panorâmica sobre o mundo clássico, convocamos um diálogo de *Le mépris*, filme de Jean-Luc Godard (também) sobre as relações entre cinema comercial e cinema de autor, com as inoportunas intromissões do produtor no trabalho do realizador, que trabalha numa versão cinematográfica da *Odisseia* de Homero. A dado momento, o realizador, Fritz Lang, afirma com alguma nostalgia que os gregos recebiam o mundo tal como ele era, sem inquietações.

<sup>11</sup> No avião, como escreveu Michel Onfray, o centro da nossa percepção é o espaço, a geografia – e não o tempo, a história. Para além disso, no avião, sentimo-nos “um fragmento de um enorme todo, um ínfimo pedaço de uma grandiosa mecânica que nos transporta e nos ultrapassa” (2009: 75). O avião leva-nos, portanto, a desvalorizar o que é chão, mesquinho, insignificante, isto é, a desvalorizar a nossa condição mortal – viajar de avião é, assim, “edificante em termos metafísicos” (*Ibidem*). O herói duma epopeia contemporânea deveria, em conformidade com este raciocínio, eleger o avião como o seu meio de transporte exclusivo, ao contrário de Bloom, que no seu périplo pela Europa se fez transportar de barco e de comboio.

reflexivos como é usual ocorrer em outras obras do autor. A este facto também se reservam versos irónicos, como em I.33, onde sobressai a alusão pós-moderna ao processo de construção de uma obra cuja receção é individual:

Diga-se ainda (e perdoe-se mais este desvio  
– serão tantos, meu caro, prepara-te),  
diga-se ainda que as discussões universais dos homens  
são sempre discussões particulares. Cada qual  
está debruçado sobre o mundo  
em parapeito frágil.  
E nem mesmo os imbecis têm fisionomias  
colectivas. (Tavares, 2010: 40)

Enquanto se afasta do passado, enquanto se protege das imagens do passado que Lisboa convoca, Bloom deseja ter *já* vivido a expiação do “crime irremível” (Lourenço, 2010: 19) através de um “tédio surpreendente” (Tavares, 2010: 52; I.64) – deseja que o tempo passe rapidamente e sem muitos sobressaltos. A viagem, em suma, como meio para se apagar o passado e de se apagar a si próprio, de orientalmenente renunciar à sua vontade de vontade. Mas não só a viagem, também a ironia serve este propósito, como destaca outro narrador irónico, desta feita o de *Paris nunca se acaba*, romance de Enrique Vila-Matas<sup>[12]</sup> a que aludiremos novamente: “No fim de tudo, ironizar é ausentar-se” (2003: 227).

Uma das manifestações tanto de desencanto como de desapego ocorre em Londres – paragem correspondente à ocorrida, n’*Os Lusíadas*, na ilha de Moçambique –, onde Bloom conhece três homens que lhe contam a respetiva biografia. Ao escutá-las foi tomado pelo aborrecimento: “As vidas dos outros não nos comovem, pensa Bloom. A tua / vida é uma equação que não consigo resolver / porque não te amo. E também o oposto: / não consigo resolver a tua vida porque / não te odeio.” (Tavares, 2010: 48; I.54) Versos que ajudam a entender como esta viagem é também – ou sobretudo – uma viagem mental, durante a

---

<sup>12</sup> A descrição de Paris feita por Gonçalo M. Tavares é inspirada pelo romance do autor espanhol, como explicou Telma Maciel da Silva (2010), a quem devemos o levantamento deste intertexto.

qual o nosso viajante escuta permanentemente o seu murmúrio interior. Para completar uma evasão total do mundo, Bloom acrescenta a uma fuga no espaço – a viagem à Índia – uma fuga mental. No entanto, não há um lugar físico ou um lugar mental que sirva de abrigo permanente à vida tal como ela é.<sup>[13]</sup> E de tal forma assim o é que Bloom voltará a matar. A vida não é todavia composta apenas de reflexão ou de gestos imortais – mas também de gestos comezinhos. A narrativa, por isso, será tanto mais realista quanto dê conta desses gestos, algo de que a epopeia não se ocupava. Este desfasamento entre a epopeia e a vida foi sublinhado tanto em *Ulysses*,<sup>[14]</sup> como n’*Uma viagem à Índia*:

Ah, mas Bloom não é só pensamento  
nem reflexão. Agora, por exemplo, tira uma ramela do olho.

---

<sup>13</sup> Robert Musil escreveu páginas extraordinárias, no volume II de *O homem sem qualidades*, sobre a necessidade (imprecisa) de fugir. Depois de um forte desentendimento com Ulrich, seu irmão, que a levou a repensar toda a sua vida, Agathe saiu de casa e começou a andar sem rumo: “A princípio sentia apenas a necessidade de andar. Para se afastar da casa. Se o traçado das ruas a obrigava a desvios, fazia-os mas mantinha a direcção. Fugia, como pessoas e animais fogem de uma catástrofe. Porquê, era questão que não se colocava. Só quando começou a ficar cansada tomou consciência do que pretendia: não voltar! Queria caminhar até anoitecer. Afastar-se de casa a cada passo. Calculava que quando parasse, ao anoitecer, a sua resolução estaria tomada. A resolução de se matar.” (Musil, 2008: 359) E, mais à frente, acrescenta o narrador: “Para a sua morte estava apenas pronto o desejo de não ter de voltar a casa. Queria sair da vida. Por isso andava. A cada passo, era como se fosse andando para fora da vida.” (*Ibidem*). A viagem de Bloom é menos ofegante e interiormente sobressaltada do que a de Agathe, mas cada passo entediado de Bloom também é um passo para fora da vida. Bloom viaja até à Índia ainda sem a consciência de que está, afinal, a caminhar para fora da vida (a possibilidade do suicídio colocar-se-lhe-á nas derradeiras estâncias do poema).

<sup>14</sup> Num artigo justamente sobre *Ulysses*, Gonçalo M. Tavares (2013) assinala que com ela James Joyce concede atenção a ações banais de homens banais. Aliás, toda a arte do século XX, considera o autor português, concede atenção ao que é lateral. Como Duchamp, avança Gonçalo M. Tavares, James Joyce transforma o banal em arte: “O que me parece que Joyce fez foi virar o romance ao contrário e continuar a chamar-lhe romance. É este movimento – alterar completamente a forma do romance e dizer: isto é ainda um romance – que dá a importância histórica a Ulisses” (*Idem*, 36). Referir por fim que o autor irlandês, em *Ulysses*, acentua o abismo entre o comportamento exterior e o pensamento (abismo essencial de resto para compreender melhor a ironia): “O que estamos a fazer exteriormente e o que está a acontecer dentro da cabeça, são dois mundos – e Joyce desenvolveu a parte do mundo que está dentro da cabeça” (*Idem*, 34).

Age, enfim, como se o seu dedo indicador  
fizesse as limpezas certas e necessárias no momento H.  
O que é o dedo que avança em direcção ao próprio olho  
para caçar a pequena, e aparentemente insignificante parcela  
inútil da matéria, senão um acto decisivo,  
um acto que não se pode adiar?  
De facto, nem sempre o homem se pode preocupar com  
o mundo. (Tavares, 2010: 254; VI.20)

Mas voltemos novamente um pouco atrás. Uma das ironias que atravessa *Uma viagem à Índia* consiste na substituição da história coletiva pela história individual, como avultou do confronto entre a paragem na ilha de Moçambique dos navegantes lusos com a paragem de Bloom em Londres. No canto III, já em Paris, que é descrita como uma cidade sempre em festa – a descrição de Paris é alimentada pelo imaginário de dois intertextos: *A moveable feast*, de Ernest Hemingway, obra sobre as suas memórias da capital francesa, e *Paris no se acaba nunca*, romance de Enrique Vila-Matas que parodia a obra de Hemingway – Bloom contará a sua biografia ao amigo francês Jean M. (corresponde, no canto III d’*Os Lusíadas*, à narração da história de Portugal feita pelo Gama ao rei de Melinde). Também nas primeiras estâncias do canto VIII há uma correspondência interessante: enquanto Paulo da Gama explica a Catual o significado das figuras das bandeiras que os portugueses transportavam, Bloom conta a Shranka alguns episódios da sua vida. A ironia está não só num entendimento diferente da História, que entretanto suspendeu a sua marcha triunfal, como no facto de já não existir um destino ou vocação definidos para cada um dos homens – embora Bloom até seja um caso à parte porque, conquanto personagem consciente da sua ficcionalidade, já acolheu um destino, como o haviam acolhido os viajantes portugueses uns séculos antes. (Isto é: os dados do percurso de Bloom foram lançados no jogo da paródia por Gonçalo M. Tavares, que escolheu repetir aquela viagem – com princípio, meio e fim – com diferença). O êxodo da História abre o caminho da ética, embora também dificulte a prossecução de um propósito comunitário. Daí que a história nacional seja substituída pela história pessoal. Desaparecido Deus, ficámos entregues à História e a um *telos* indefinidamente postergado. Hoje todavía já vivemos depois

da História, depois do acontecido e dos feitos que a epopeia clássica narrou de perto. Vivemos mais precisamente no “tempo do depois”, para utilizar uma expressão que Jacques Rancière (2013) aplica ao cinema de Béla Tarr, não aguardando propriamente um desastre ou uma salvação, emaranhados na trama sensível dos dias, esperando sem convicção nada de preciso, e entretanto nem o consumismo, os *gadgets* tecnológicos ou a cultura do espetáculo podem já ajudar a suportar o vazio inerente a toda a espera. *Uma viagem à Índia* parece atribuir, todavia, um nome ao destino, ao que é irreparável: a história da literatura, não soubéssemos nós que como Ulisses e o ilustre Gama e sua gesta, também Bloom regressa à sua terra. O que protege Bloom não é a Divina Providência, nem Vénus, nem Minerva, nem Deus, nem tão-pouco “a ausência de Deus”, como diz o verso de Hölderlin (*apud* Duarte, 2011: 69) de “A vocação do poeta”. Protege-o, verdadeiramente, a memória literária. Nas últimas estâncias, é uma mulher, enviada pelo acaso naquele momento para aquela ponte – Vasco da Gama?<sup>15</sup> – que evita que Bloom se suicide. Não assistimos a uma tragédia por um triz – e Bloom continuará entediado. No caso do autor, é a literatura o seu destino, a Ítaca a que sempre volta. Bloom viaja, pois, com a certeza do regresso. O momento mais romanesco da obra ocorre na ponte, quando Bloom enfrenta o abismo da decisão. Parece querer suicidar-se, mas as circunstâncias arrastam-no novamente, o seu movimento não lhe pertence, mas à mulher que o dissuadiu de saltar. Teve a duvidosa sorte de as circunstâncias o terem empurrado inexoravelmente para o tédio, porventura a mais acerba e incomunicável das tragédias.

Bloom não representa um povo ou um ideário, representa-se a si mesmo. Hoje seria estranho escrever poemas em nome de reis ou de presidentes da república (a este respeito, refira-se a ausência de dedicatória no canto I de *Uma viagem à Índia*). Simultaneamente, também é estranho falarmos em nome próprio, como se não reconhecêssemos como nosso o eco das nossas palavras, elas mesmas constituindo um ininterrupto fluxo de símbolos sob os quais é escusado procurar um indelével e real núcleo subjetivo. Com a viagem buscou Bloom que o murmúrio do mundo o fizesse esquecer de si próprio, como uma mortalha que escondesse provisoriamente a sua consciência da dor e do vazio. É

<sup>15</sup> Esta interrogação foi formulada no ensaio de Luis Maffei (2013: 55).

elucidativo que nem o rádio do pai, que o acompanhou durante a viagem, volte a funcionar: não pode o aparelho cumprir a função de “tambor da tribo” (McLuhan, 2008: 301), isto é, não o pode ajudar a constituir um universo íntimo através do qual se religar com os outros. Não há, portanto, réstia de projeto coletivo, nem vislumbre de emancipação: *Uma viagem à Índia* expõe não só o rosto violento da História como a irremediável fragilidade do sujeito. Nenhum consolo lhe é acessível: Bloom está condenado a viver com palavras e com lembranças.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.
- CALVINO, Italo (2009), “As odisseias na *Odisseia*”, in *Porquê ler os clássicos*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.
- CAMÕES, Luís Vaz de (2005), *Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.
- DUARTE, Bruno C. (org.) (2011), *Lógica poética – Friedrich Hölderlin*, Lisboa, Vendaval.
- ECO, Umberto (2003), “Ironia intertextual e níveis de leitura”, in *Sobre literatura*, trad. José Colaço Barreiros, Algés, Difel, pp. 217-241.
- GODARD, Jean-Luc (1963), *Le mépris*, Rome Paris Films/ Films Concordia (Paris), Compagnia Cinematografica Champion (Roma).
- HUTCHEON, Linda (1989), *Uma teoria da paródia*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_ (1995), *Irony's edge. The theory and politics of irony*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- JÜNGER, Ernst (1991), *O coração aventureiro*, trad. Ana Cristina Pontes, Lisboa, Cotovia.
- KUNDERA, Milan (2002), *A arte do romance*, trad. Luísa Feijó e Maria João Delgado, Lisboa, Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (2010), “Uma viagem no coração do caos”, in Tavares, Gonçalo M. (2010), *Uma viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, pp. 9-20.
- LUKÁCS, Georg (s/d), *Teoria do romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Presença.
- MAFFEI, Luis (2011), “Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos”, *Via Atlântica*, n.º 20, Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa,

- Universidade de São Paulo, 2011: 53-65, disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50787>, consultado em 01/03/2014
- MAGRIS, Claudio (2012), “Prefacio”, in *El infinito viajar*, trad. Pilar García Colmenarejo, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 9-31.
- \_\_\_\_ (2013), “Melancolia e modernidade”, in *Alfabetos*, trad. Antonio Sabler, Lisboa, Quetzal Editores, pp. 69-71.
- McLUHAN, Marshall (2008), *Compreender os meios de comunicação. Extensões do homem*, trad. José Miguel Silva, Lisboa, Relógio D’Água.
- MUSIL, Robert (2008), *O homem sem qualidades*, vol. II, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote.
- ONFRAY, Michel (2009), *Teoria da viagem. Uma poética da geografia*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal Editores.
- QUINTAIS, Luís (2013), “Camões, Montaigne e a sensibilidade antropológica moderna”, in *Colóquio/Letras*, n.º 182, janeiro/março 2013, pp. 32-41.
- RANCIÈRE, Jacques (2013), *O tempo do depois*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.
- SILVA, Luís Oliveira (2011), *sub vocem* “Épica e império”, in Silva, Vítor Aguiar (coord.) (2011), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 341-345.
- SILVA, Telma Maciel (2010), “‘O poder é inimigo dos versos’: ironia e distopia em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares”, *Triceversa*, Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, vol. 4, n.º 1, julho-dezembro 2010: 81-93, disponível em <http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/9/arq4f638fc4d5e45.pdf>, consultado em 01/03/2014
- TAVARES, Gonçalo M. (2010), *Uma viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ (2013), “Sobre *Ulisses* de James Joyce”, *Pessoa*, n.º 5, pp. 30-37.
- VILA-MATAS, Enrique (2005), *Paris nunca se acaba*, trad. Jorge Fallorca, Lisboa, Teorema.
- VIRILIO, Paul (2000), *A velocidade de libertação*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Relógio D’Água.



## **IDIOTAS E PUERIS**



# O IDIOTA E A REPRESENTAÇÃO DO (IM)PODER NA LITERATURA PARA A INFÂNCIA

Sara Reis da Silva  
sara\_silva@ie.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

## 1. Considerações gerais

NO IMPRESCINDÍVEL ESTUDO *AESTHETICS APPROACHES TO CHILDREN'S LITERATURE* (2005), Maria Nikolajeva, a partir de um sustentado questionamento das categorias estéticas que enformam a literatura de potencial recepção infantil, problematiza, a par do autor, do género, do conteúdo ou da linguagem, entre outros, a personagem. Enfatizando a sua centralidade na ficção – “despite the postmodern and poststructural denigration of characters” (Nikolajeva, 2005: 145), regista –, considera que lemos um texto literário, porque somos intrinsecamente interessados na natureza humana e nas relações humanas que aí se ensaiam. Somos, consciente ou inconscientemente, leitores à espera do confronto com o estatuto ontológico da personagem. Aludindo, ainda, a diversas figuras típicas da literatura para a infância, destaca aquelas que, à medida que a ação avança, alteram a sua posição de poder, movendo-se de um “patamar” menor para um maior, conquistando prestígio e acabando por situar-se, regra geral, no domínio do cómico.

Com efeito, uma análise da categoria da personagem na narrativa preferencialmente vocacionada para crianças permite concluir que, por vezes, nos antípodas da representação prototípica do herói, que “responde en esencia a unha representación do sistema cultural occidental”

243

.....  
O IDIOTA E A  
REPRESENTAÇÃO DO  
(IM)PODER NA LITERATURA  
PARA A INFÂNCIA  
.....

Sara Reis da Silva

(Equipo Glifo, 1998: 572), acomodado a “parámetros predeterminados (...) pola clase, (...) relacións, razón e acción” (*Ibidem*) – vejamos, por exemplo, o paradigma grego/clássico de herói ou, até mesmo, medieval, assentes na ideia de “encarnación da consciencia colectiva” (*Ibidem*) e de respeito pela tradición –, certas figuras/heróis aparentemente “degradados” ou anti-heróis subsumem de uma vasta galeria de actantes que, tidos na sua globalidade, se definem pela simplicidade ou pelo perfil plano, não raras vezes, de índole tipificada.

Se, por exemplo, nos reportarmos ao extenso conjunto ficcional que substantiva o acervo literário tradicional, em larga medida conformando uma importante matriz da literatura contemporânea que tem na criança o seu destinatário extratextual, é notória a assiduidade de “unpromising heroes”<sup>[1]</sup> ou, por outras palavras, de textos protagonizados por figuras aparentemente “desviantes”, por personagens sem poder, de quem não se espera voz, opinião e (o)posição, que não se devem “levar a sério”, que parecem situar-se no “lado errado” ou de quem se revela uma espécie de “negativo inútil”. A aparência é, pois, profundamente distinta da essência e, no final, o herói “improvável”, subvertendo a ordem existente, parece superar-se. Vejamos, por exemplo, os casos de João Pateta (personagem da tradição e patente, também, na recolha Grimmiana), Pedro Malasartes (uma das figuras mais divertidas da tradição literária luso-brasileira, “a um tempo desajeitado, mas arguto e imbuído de espírito lúdico”<sup>[2]</sup>) ou, até, de o filho de Felícia, do conto *O Filho de Felícia ou A Inocência Recompensada*, de Aquilino Ribeiro, figura inspirada na anterior.

Com efeito, nas narrativas aludidas, o idiota como protagonista resulta, em última instância, numa opção que, recorrendo ao cómico, instiga à reflexão, aponta para a libertação de conformismos, propõe

<sup>1</sup> Cf. “Una característica común a muchos personajes de cuento popular, según ha indicado Max Luthi, es el hecho de que poseen una personalidad poco prometedora o viven en un entorno que limita sus posibilidades de autorrealización (...). Pero al final de las historias, los personajes poco prometedores revelan unas cualidades que los hacen triunfar en la vida. En el mundo del cuento popular (...) las apariencias engañan, y aquello que parece depreciable o de poco valor resulta, en última instancia, contener la clave del éxito.” (Albero Poveda, 2004: 8).

<sup>2</sup> Como registou José António Gomes, em Novembro de 1999, no Editorial do primeiro número da revista Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude].

um abalo do *status quo* ou, enfim, não deixa de se revestir de uma relevante dimensão subversiva e emancipatória.

## 2. Releituras de *O Soldado João*, *O Polícia Bailarino* e *O Pajem não se Cala*

Nos textos que compõem o *corpus* deste breve estudo, a saber três narrativas assinadas por autores reconhecidos da literatura portuguesa que tem a criança como preferencial destinatário, em concreto, Luísa Ducla Soares (Lisboa, 1939), Leonel Neves (1921-1996) e António Torrado (Lisboa, 1939), a personagem representa efetivamente um proeminente componente diegético, com contornos marcantes, podendo situar-se, igualmente, numa espécie de esfera não ressemantizada por um negativismo ou por um certo preconceito ao nível do ato receptivo.

A sua leitura crítica possibilita o questionamento de arquétipos socioculturais ligados ao poder ou a reflexão sobre a dimensão crítica, subversiva e emancipatória de que poderá revestir-se a ficção vocacionada para a infância, protagonizada por figuras situadas nos “frágeis” limites da idiotice. Com efeito, a análise de *O Soldado João*, de Luísa Ducla Soares (1973), *O Polícia Bailarino*, de Leonel Neves (1979) e *O Pajem Não se Cala*, de António Torrado (1992) não poderá ignorar a relação alusiva ou uma especial cosmovisão que “de certa forma traduz (...) [uma] relação [autoral] com o (...) tempo e um espaço históricos; relação que envolve uma reacção emocional (...) uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada (...)” (Reis, 2008: 82-83). Por outras palavras, trata-se de três obras nas quais se plasma uma “ projecção de uma consciência cultural e ideológico-social” (*Ibidem*) que parece confirmar, em certa medida, o carácter subversivo da literatura para a infância.<sup>3</sup> E, ainda que relativamente difusa, é essa componente, tangida ludicamente, que atesta uma atitude autoral de comprometimento face uma cidadania, um gesto ético e, implicitamente, político. Se suscitam o (sor)riso, motivam, simultaneamente também,

<sup>3</sup> “In her insightful book *Don’t Tell The Grownups*, Alison Lurie claims that all children’s literature is subversive by definition.” (Nikolajeva, 2005: xvi).

um percurso reflexivo e de ponderação de largo espectro, que leva a interrogar a norma, a “autoridade” ou o poder.

Centremos, então, a nossa atenção em cada um dos textos em apreço.

Um ano depois de ter publicado o seu primeiro livro para a infância – *A História da Papoila* (1972) –, Luísa Ducla Soares edita o conto (tido já como clássico) *O Soldado João*, texto aparentemente inspirado na pessoa do amigo/poeta neo-realista João José Cochofel (1919-1982). Trata-se de um conto no qual o efeito de simpatia/empatia deriva em tudo das ações de um protagonista cuja apresentação, logo no *incipit*, sugere, no essencial, uma inadaptação ao contexto em que se vê compelido a movimentar-se, facto que resultará numa fuga à norma ou ao padrão de conduta expectável. Se, por um lado, João, alheando-se do cenário bélico em que se encontra, age, feliz, em conformidade com a sua natureza<sup>[4]</sup>, por outro lado, aos olhos daqueles com quem interatua tudo parece espantoso, ridículo e/ou idiota, reagindo negativamente: “O soldado João continuava a marchar, feliz e desengonçado como se fosse à feira comprar gado ou ao mercado vender feijão” (Soares, 1973: s/p); “Bem lhe ralhavam o sargento, o ameaçava o capitão, o castigava o general” (*Ibidem*).

A graça e o humor servem, assim, de moldura a uma ação linear e una, despontada a partir da atitude “contra-corrente” de um soldado “forçado” que nunca deixa de ser um homem simples e pacífico e que, actuando de forma coerente e persistente, muda o curso da h(H)istória. Note-se que o desfecho, inesperado e positivo<sup>[5]</sup>, reinstaura o equilíbrio

<sup>4</sup> Cf. “Mas o soldado João achou indelicado não ir cumprimentar os colegas da outra banda. Pousou a arma, saltou a trincheira, avançou estendendo a mão” (Soares, 1973: s/p); “O soldado João pegou na corneta, ei-lo a soprar e logo o fandango ecoou pelos campos fora, convidando à dança.” (*Ibidem*); “Mal chegou à cozinha, foi buscar café. Arrastava pelas fileiras, fumegando, o enorme panelão, apetitoso, perfumado. Aproximava-se de cada soldado, tirava-lhe o capacete, para fazer de malga, despejava-lhe uma concha de café. Amigos e inimigos, todos se deliciavam com tão inesperado pequeno-almoço” (*Ibidem*); “Notou que os dois generais inimigos coxeavam ligeiramente, descalçou-lhes as botas e pôs-se a tirar-lhes os calos.” (*Ibidem*).

<sup>5</sup> Cf. “Então o incrível aconteceu. Os dois generais levantaram-se ao mesmo tempo e condecoraram-no com duas luzentes medalhas de ouro. Como era noite, acharam que já passara o tempo da guerra, apertaram as mãos e partiram em paz. O soldado João

inicial, reconduz o herói a casa, ressitua-o tranquilamente no seu espaço natal.

O “espírito crítico implacável” (Rocha, 2001: 113) de Luísa Ducla Soares substantiva-se, pois, em *O Soldado João*, com a “leveza” e a discrição exigidas pelas “instruções para a literatura infantil”<sup>[6]</sup>, impostas pelo regime estado-novista, que, aparentemente, em tempo de Guerra Colonial, não leu/quis ler o alcance (moral e, até, político) da mensagem pacifista<sup>[7]</sup> que estrutura a narrativa, corporizada nas ações de um soldado “desestabilizador”. Com efeito, esta via de sentido, assente nas potencialidades de representação e de implicação social da narrativa e/ou, ainda, da personagem como “lugar preferencial de afirmação ideológica” (Reis e Lopes, 1996: 318), possibilita uma inscrição deste conto na História, enquanto ilustração de um espaço histórico-cultural e social.

Exemplo do projeto ético e estético que a autora, há mais de quarenta anos e em mais de cem volumes editados, tem levado a cabo, *O Soldado João* “traduz um gesto sintomático de ousadia” (Florêncio, 2001:3), estimulando, a partir de um registo acessível, mas manifestamente expressivo, a reflexão e o sentido crítico do leitor que, mesmo em idade precoce, poderá certamente levantar várias perguntas.

As próprias ilustrações, assinadas por Zé Manel (Lisboa, 1944), compostas a traços leves e revelando um especial sentido de humor, acentuam as principais características da personalidade do protagonista.

O humor, se pontua com leveza o texto e o protagonista de Luísa Ducla Soares (e de Zé Manel), solta-se manifestamente no de Leonel Neves, o conto *O Polícia Bailarino*.

A ação, temporalmente situada na noite de S. João, desenvolve-se em torno da saída noturna de dois velhos amigos: duas personagens, uma coincidente com o narrador (homodiegético), outra com o Tó, um rapaz divertido que decide usar uma cabeleira ruiva e alegrar a noite de um “pobre polícia” (Neves, 1979: 22). A caracterização inicial desta figura em tudo corresponde ao modelo comum e “expectável”: “a pessoa

sete dias andou até chegar à sua aldeola, onde de novo sacha milho, rega cravos, semeia couves e manjericos.” (Ibidem).

<sup>6</sup> Cf. s/n. (1950). Instruções sobre Literatura Infantil. Lisboa: Direcção dos Serviços de Censura.

<sup>7</sup> Cf. “Em *O Soldado João*, procuro, ludicamente, fazer uma apologia da paz.” (Soares, 2012: 68).

mais séria que já vi. (...) Um homem que mete respeito (...) aquela sua cara muito séria (...). O Polícia parou e, como sempre fazia, delicadamente, pôs-se em sentido.” (*Idem*, 23). E, de facto e em boa verdade, a peripécia da ação em apreço acaba por não “beliscar” esta imagem, se atendermos ao facto de que este polícia apenas dança devido a um equívoco manifestamente risível: uma saudável partida concebida por Tó que se faz passar por inglês e procura, com o gestos/movimentos corporais, fazer entender-se:

E, de repente, eu vi o Tó agarrar uma das mãos do polícia, depois a outra. E então... então o Tó deu uma volta agarrado ao polícia, e o polícia deu a volta com ele. E outra vez... e outra... . Dava mesmo a impressão de que estavam a bailar. Visto assim de longe, muito alto e muito forte, junto do Tó magrinho e de peruca ruiva, o senhor polícia Policarpo Pires parecia estar a dançar uma valsa com uma rapariga, naquele grande largo deserto e sem música. (*Ibidem*)

Distinguindo-se, assim também, pela configuração humorística, por uma salutar “traquinice” (Rocha, 2011: 104) e por um discurso vivo, marcadamente simples, próprios, aliás, de Leonel Neves<sup>[8]</sup>, “O Polícia Bailarino”, conto que empresta o título a um volume onde se encontram compiladas quatro narrativas breves<sup>[9]</sup>, não deixa igualmente de ser a expressão da desformalização inesperada do poder e da ordem, aliada ao elogio da alegria e da tolerância. Não é, pois, inocente a associação da dança, ato/gesto/movimento cujo simbolismo repousa, por exemplo, nas ideias de libertação, de extroversão (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 253-254), de desinibição e descomprometimento a um polícia, representante da regulação, da vigilância e, até, de uma certa rigidez.

As ideias que acabámos de enunciar encontram eco nas originais ilustrações criadas pelo artista plástico e caricaturista Tóssan (1918-1991), um conjunto de desenhos pautados pela economia cromática e pelo traço fino e bem-humorado, em certos momentos, evidenciando

<sup>8</sup> A este título e a propósito da figura/personagem divertida, de ação ou gesto inusitados, veja-se, por exemplo, *Histórias do Zé Palão* (Livros Horizonte, 1977)

<sup>9</sup> O volume intitulado *O Polícia Bailarino* integra os seguintes contos: “Corrida de bicicletas”, “O grande respipi... quê?”, “O polícia bailarino” e “Caçada maravilhosa”.

uma especial proximidade com o trabalho de José de Lemos (1910-1995), por exemplo.

O tópicio da autoridade, cuja ficcionalização subtil não deixa de marcar o conto de Leonel Neves, pontua igualmente, ainda que de forma diversa, a “novela” de António Torrado.

*O pajem não se cala: grande novela em ponto pequeno com oito airosos capítulos e uma conclusão definitiva*, de António Torrado, exemplo de um texto (entre tantos) “elaborado a partir do reinventado espectáculo do mundo, vício adquirido na infância” (Costa, 1995: 6), é decorrente de uma especial dinâmica intertextual, porque dá continuidade ao célebre conto dinamarquês *O Traje Novo do Rei/O Fato Novo do Imperador*, de H. C. Andersen<sup>[10]</sup>, sendo protagonizado pelo menino, que, na sua pureza, se atreve a dizer que “o rei vai nu”.

No texto de Torrado, sendo nomeada “caudatário perpétuo” (Torrado, 1992: 11) ou tornando-se pajem de confiança do monarca, esta figura infantil continua a revelar situações reprováveis, tais como descalçar-se sob a mesa do Conselho, o excesso de tempo despendido em discursos ociosos<sup>[11]</sup>, as intrigas e a maledicência dominantes na corte ou o ressonar do rei durante um concerto. O monarca, perturbado por esta “pequena” voz da verdade, pela ousadia, pela independência e pela liberdade, impõe-lhe o silêncio total. A partir daí, em vez de palavras, saem estrelas da boca do menino, “sugerindo a luz da verdade amordaçada” (Gomes, 2013: 11), como se fossem foguetes de lágrimas, provocando um incêndio que devora o palácio. A criança regressa a casa, mas nada permaneceu igual: o povo resolveu substituir o monarca, bem como todos os cortesãos “que foram dar à cauda para outro lado.” (Torrado, 1992: 30).

<sup>10</sup> Cf. “Contei-lhe uma história de Hans Christian Andersen que já vocês conhecem, quase de certeza. Nela se fala de um rei que perdia a cabeça por fatos novos e muito valiosos (...) Era um vaidoso, era um pedante o rei desta história. (...) Mas um menino destacou-se da multidão e disse: - O rei vai nu. // (...) Esta história que Andersen escreveu, há mais de cem anos, contei eu ao meu companheiro do banco de jardim. No fim, ele fez-me a pergunta que nunca me tinha ocorrido: - E o que é que aconteceu ao menino que disse que o rei ia nu? Essa é outra história, uma nova história que eu vou contar. Aí vai!” (Torrado, 1992: 6-7).

<sup>11</sup> Cf. “(...) o menino, em voz bem clara, lança o comentário que vão ler: - Que chatice! Tanta palestra junta e ainda ninguém disse que já se faz tarde para o almoço.” (*Idem*, 17).

Exemplo de personagem cuja construção assenta, como em *O Soldado João*, no “carácter em acção” (Ruiz Huici, 2003: 135), desta sobressaem a dimensão subversiva, a isenção e uma sinceridade que desconcerta alguns e que, acima de tudo, abala a autoridade e a ordenação<sup>12</sup>. A infância, aqui representada pelo pajem, é, pois, sinónimo de sabedoria, de incorruptibilidade, de desprendimento ou limpidez da alma, permitindo perceber conotações implícitas no domínio ideológico. Como lembra José António Gomes,

O autor de *O pajem não se cala* é conhecido, aliás, pelo modo particularmente talentoso como tematiza valores como a liberdade, o companheirismo e a amizade, a igualdade e a democracia, a defesa dos socialmente desprotegidos e dos mais indefesos, o respeito pelos animais, o respeito pela infância, entre outros. Consequentemente, é notória na sua escrita a crítica quase sempre divertida, a comportamentos sociais, aos poderosos e seus defeitos ( vaidade, atitude emproada, excessos de formalismo, autoritarismo e abuso do poder...). (Gomes, 2013: 11).

A composição visual da obra, da autoria de Manuela Bacelar (Coimbra, 1943), corrobora o carácter das personagens, acentuando caricaturalmente, em tons vivos e contrastivos, os seus traços, gestos ou atos.

### 3. Notas finais

A partir de três heróis, imaginados por Luísa Ducla Soares, Leonel Neves e António Torrado, fomos, no decurso da nossa análise, dando conta de uma representação, que, na sua *praxis*, assenta em (in)visíveis lógicas modelares, mas também paradoxais da condição humana. Naquelas, a norma e a contra-norma, a regra e a não-regra, a coisa séria e a não-séria aparecem como sinais claros e, ao mesmo tempo, naturalmente, contraditórios. E esse sentido é visível no humor, na ironia, no

<sup>12</sup> Note-se que, simbolicamente, o rei, “arquétipo da perfeição humana” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 566), é a representação da soberania, da autoridade, da ordenação ou do heroísmo (Biedermann, 1994: 323).

“ser idiota” que, em última instância, concretiza a condição moraleética sempre renovada. Na realidade, o idiota (recriado ficcionalmente ou não) configura-se como condição determinante de se “ser humano”.

Efetivamente, e concretizando, todos os textos relidos são protagonizados por figuras que assumem formas diversas: um soldado, um polícia e um pajem. No entanto, todas elas têm em comum a ligação ao (im)poder, mas numa lógica intrínseca de libertação de conformismos, que contradita a imposição de modos de pensar e de gestos, propondo pontos de vista alternativos.

Em todos, a activação de mecanismos desencadeadores do humor, a ironia, o equívoco ou a exploração criativa de ambiguidades, por exemplo, servem o desenho de figuras cuja idiotice se associa não apenas à bonomia e à inocência, mas também a uma singular clarividência, fundada numa consciência moral e evada de significados éticos. Em todos, directa ou indirectamente, como escreve José António Gomes, se pode perceber que “nem a dimensão sociopolítica, em geral, nem a apologia de um mundo mais justo e humano em particular, deixaram há muito de ser questões *tabu* na nossa literatura destinada à infância” (*Ibidem*). Em todos, uma vez mais, e finalmente, a personagem, nos limites da anti-personagem, não deixa de substantivar a “busca-proposta de uma anti-ideologia – (...) – ou seja, de uma nova ideologia, que nos remete de volta ao homem e ao mundo” (Segolin, 1978: 114).

251

.....  
O IDIOTA E A  
REPRESENTAÇÃO DO  
(IM)PODER NA LITERATURA  
PARA A INFÂNCIA  
.....

Sara Reis da Silva

## Referências

- ALBERO POVEDA, Jaume (2004), “Los personajes en el cuento popular”, *ALLIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, Nº 2, 2004, pp. 7-20.
- BIEDERMANN, Hans (1994), *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, São Paulo, Melhoramentos.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.
- COSTA, Maria José (1995), “Retrato em contraluz”, in *António Torrado*, Colec. «uma pequenina luz bruxuleante»/1, Porto, Civilização, pp. 4-7.
- EQUIPO GLIFO (1995), *Diccionario de Termos Literarios*. Vol. e-h. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia.

- FLORENCIO, Violante (2001), “O Elogio da Diferença na obra de Luísa Ducla Soares”, *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Nº 5, Abril de 2001, pp. 3-8.
- GOMES, José António (2013), “Literatura para a Infância e Reflexão Sociopolítica: algumas notas, alguns exemplos nobres”, *Solta Palavra*, Nº 19, Abril de 2013, pp. 8-11.
- NEVES, Leonel (1979), *O Polícia Bailarino e Outros Contos*, Coleção “Pássaro Livre”, Lisboa, Livros Horizonte [ilustrações de Tóssan].
- NIKOLAJEVA, Maria (2005), *Aesthetics Approaches to Children’s Literature*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press.
- REIS, Carlos (2008), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina [2º edição; reimpressão].
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1996), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- ROCHA, Natércia (2001), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal. Nova Edição Atualizada até ao ano 2000*, Lisboa, Caminho.
- RUIZ HUICI, Francisco Javier (2003), “La caracterización de los personajes en las narraciones infantiles de los 90: desajustes y distorciones en la construcción de los personajes” *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, Nº 1, 2003, pp. 131-149.
- SEGOLIN, Fernando (1978), *Personagem e anti-personagem*, São Paulo, Cortez & Moraes.
- SOARES, Luísa Ducla (1973), *O Soldado João*, Lisboa, Estúdios Cor [ilustrações de Zé Manel].
- \_\_\_\_\_ (2012), “Quarenta anos a escrever para crianças” in Sara Reis da Silva e João Manuel Ribeiro (org.), *Luísa Ducla Soares. Uma Escrita Lúdica. Livre e Crítica*, Porto, Tropelias & Companhia, pp. 59-73.
- TORRADO, António (1992), *O pajem não se cala*, Porto, Civilização [ilustrações de Manuela Bacelar] [1ª ed. 1981].

# **THE IDIOT BOY DE WILLIAM WORDSWORTH: UMA AUTOFIGURAÇÃO ROMÂNTICA DE LIMINARIDADE E MARGINALIDADE**

Paula Alexandra Guimarães

paulag@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

O IDIOTA É HOJE EM DIA DEFINIDO COMO UMA PESSOA COM UMA DEFICIÊNCIA INTELLECTUAL ou alguém que age de forma significativamente contra-producente ou autodestrutiva (Costa, 1987:904). Mas, na democracia ateniense, um idiota era alguém caracterizado por egocentrismo e/ou preocupado quase exclusivamente com a esfera privada, em oposição à coisa pública (*Ibidem*). A *idiotia* era o estado natural de ignorância em que todas as pessoas nasciam e o seu oposto, a *cidadania*, era alcançada por meio da educação formal (*Ibidem*). No século XIX e no início do século XX, com o surgimento da medicina e da psicologia, ‘idiota’ passou a significar uma pessoa com deficiência intelectual muito grave ou profunda. Em 1900, Henry H. Goddard propôs um sistema de classificação para a deficiência intelectual baseado no conceito de Binet-Simon de idade mental. Indivíduos com o menor nível de idade mental (menos de três anos) foram identificados como ‘idiotas’; ao passo que os que tinham uma idade mental de três a sete anos eram somente ‘imbecis’ (Goddard, 1914: 24). No uso moderno inglês, os termos *idiot* e *idiocy*, assim como os seus respetivos sintomas, referem-se a uma loucura ou estupidez extremas (Hornby, 1992: 448). A figura do idiota, geralmente expulso, marginalizado e esquecido por considerações e classificações dominantes, introduz subversões subtis na nossa relação com o conhecimento. O dilema colocado pelo sujeito

253

.....  
**THE IDIOT BOY DE  
WILLIAM WORDSWORTH.  
UMA AUTOFIGURAÇÃO  
ROMÂNTICA DE  
LIMINARIDADE E  
MARGINALIDADE**  
.....

Paula Alexandra Guimarães

mentalmente debilitado envolve questões de identidade e de política, bem como questões da relação da expressão poética com o balbuciar no qual se origina.

No seu estudo inovador, *Idiocy: A Cultural History*, Patrick McDonagh explora a forma como interpretações artísticas, científicas e sociológicas de certas obras literárias realçam a idiotia simbólica e ideológica na sociedade (2008: 6). Os meados do século XIX viram uma grande produção de material médico sobre a idiotia, como a famosa classificação de John Langdon Down (1866) dos idiotas em tipos raciais, incluindo o ‘tipo mongoloide’ ou síndrome de Down (‘Observations’, 259-262). McDonagh refere a famigerada Lei da Deficiência Mental de 1913, que foi informada pelo pensamento eugénico que se desenvolveu com as teorias evolucionistas de meados do século (*Idem*, 30). Os idiotas começaram por ser aceites ou tolerados, pois no século XIX a idiotia não estava bem definida ou era definida de forma diferente de acordo com a região e a classe (*Idem*, 39). A maioria das pessoas com problemas mentais vivia em casa, e qualquer comunidade era suscetível de ter alguns membros que eram assim percebidos (*Idem*, 41). A idiotia, especialmente se acompanhada de perturbações do comportamento ou deformidade física, era frequentemente romantizada. Tal como a criança Romântica, o idiota (geralmente do sexo masculino) era concebido como alguém inocente e extraordinariamente sensível à natureza. Mas, no decorrer do século, a idiotia transfere-se do campo para a cidade e torna-se um perigoso problema social: o sensível ‘tolo-santo’ dos românticos torna-se um degenerado ou um criminoso; e, no final de século, embora ainda insensato e imprevidente, passa a ser visto como violento e sexualmente voraz (MacDonagh, 49). Mesmo o idiota mais ‘suave’ ou responsável é um ser pervertido e manipulado para fins terroristas, até mesmo violentos, como em *The Secret Agent* de Conrad (1907). A idiotia deixa, assim, de ser identificada com a inocência pastoral, passando a ser associada à pobreza urbana e à criminalidade (MacDonagh, 50). A idiotia torna-se então um sinal de perigo para o estado e para o corpo social.

De acordo com Byron, o poeta Romântico inglês de segunda geração, o seu tempo estava infestado de ‘idiotas’ (*Letters*, 1973: 27); esta afirmação deliberadamente provocadora serviu, segundo Molly Sarah Desjardins, em *Romantic Idiocy: Literature, Cognitive Disability and the*

*Antisocial*, para sugerir que a medicina e a literatura românticas tinham dado origem ao ‘idiota’ – por definição, um indivíduo antissocial (2011: 18). Enquanto o discurso médico investigava a questão se os idiotas literais eram ou não curáveis e, portanto, capazes de contribuir para a sociedade, o discurso literário usava a idiotia como um tropo para outras negações mentais que supostamente interferiam com a socialidade (*Idem*, 19). Por um lado, os escritores da viragem para o século XIX enfatizaram a ligação entre a idiotia e certas condições como a insipidez, a estupefação, ou a mudez, a fim de dramatizar a necessidade de corrigir a vacuidade dos idiotas figurativos e prepará-los para a sociedade democrática (*Idem*, 20). Por outro lado, apoiando-se na literatura como o discurso por excelência que poderia educar estes idiotas, treinando as suas associações mentais ao nível do inconsciente, muitos desses escritores tentaram provar a produtividade e o potencial social da mente vácuca (*Ibidem*). Para Desjardins, ao reconhecermos o duplo papel que as figuras idióticas têm na literatura romântica, podemos complicar a noção de que mais amplas recuperações românticas do ‘idiota’ – por exemplo, na forma de ‘privacidade’ ou de ‘privação’ – são necessariamente antissociais (*Idem*, 21).

William Wordsworth adorou não apenas escrever mas também, posteriormente, reler *The Idiot Boy*: ‘Eu escrevi o poema com superior deleite e prazer, e sempre que o leio, leio com prazer’ (*The Letters*, 2000: 38).<sup>[1]</sup> Este ‘prazer’ expresso pelo poeta deve ser entendido à luz de dois contextos fundamentais – a compreensão iluminista da idiotia ou deficiência mental e a filosofia platônica que informa o seu pensamento romântico. Os dois são um desafio à suposição psicanalítica que Wordsworth, ao apreciar este poema, foi regredindo para um desejo frustrado pela sua mãe, Ann Wordsworth – uma figuração generalizada da ‘mãe’, que é uma imagem recorrente nas *Lyrical Ballads*. No entanto, essa suposição esbate-se quando a figura maternal se dilui na grande Mãe Natureza espiritual, ‘deeply interfused’ into ‘all things’ and ‘impel

<sup>1</sup> Tradução livre da autora deste artigo. ‘The Idiot Boy’, como Wordsworth recorda em 1842, foi composto ‘in the groves of Alfoxden almost extempore; not a word, I believe, being corrected, though one stanza was omitted. I mention this in gratitude to those happy moments for, in truth, I never wrote anything with so much glee’ (*The Letters*, 2000: 40).

[ling] / All thinking things, all objects of thought' (*Tintern Abbey*, 97, 101-3)<sup>[2]</sup>. Deste modo, nem a 'mãe' nem a 'natureza' são entidades tão simples como aparentam ser. Perguntamos, então, o que levou o poeta a gostar de 'The Idiot Boy'? A fertilidade figurativa da figura materna excede uma interpretação redutora do poema como uma projecção do desejo de Wordsworth pela sua mãe defunta. No entanto, se o amor de Wordsworth por 'The Idiot Boy' permanece irrecuperável por clichés psicanalíticos, como deve essa emoção ser compreendida? Já que o protagonista epónimo do poema vicariamente encarna esse amor, vale a pena questionar o 'menino idiota' na medida em que ele representa um enorme contraste com os jovens menos idiotas (leia-se, mais socialmente adaptáveis) de outros poemas de Wordsworth.

O poema, narrativo na sua forma e designado como 'balada lírica', contém 463 versos e está escrito em estrofes de cinco linhas, com um esquema rimático variável, sugerindo uma *nursery rhyme* pela sua simplicidade e uso da repetição e da melodia. Stephen Parrish afirma, no entanto, que a originalidade da poesia de Wordsworth reside sobretudo nas suas experiências com a forma e a técnica narrativas e que, no poema, ele faz uso de 'um narrador dramatizado' (1973: 87)<sup>[3]</sup>. 'The Idiot Boy' foi publicado pela primeira vez em *Lyrical Ballads* de 1798, onde apareceu entre 'The Mad Mother' e 'Lines Written in the Proximity of Richmond'. Tipicamente situado na zona rural, o poema conta-nos a história de Betty e do seu filho deficiente mental. Wordsworth comenta, no Prefácio de 1800, que o propósito deste conjunto de poemas é traçar "a paixão materna através de muitos dos seus desenvolvimentos mais subtis" (2003: 20)<sup>[4]</sup>. É, então, um dos poemas que aborda o tema da maternidade, e Betty, no seu amor e cuidado, pode ser considerada um exemplo natural para as mães incompetentes de 'The Mad Mother' e 'The Thorn'. O poema é também uma demonstração clara dos princípios estabelecidos por Wordsworth

<sup>2</sup> Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems* (2003, Wordsworth Poetry Library).

<sup>3</sup> Dos dezasseis poemas que compõem as *Lyrical Ballads*, apenas quatro são enunciados pelo sujeito poético, sendo que cinco são falados por um personagem dramatizado, três por uma voz coloquial adotada pelo poeta e os restantes quatro são diálogos entre o poeta e uma outra pessoa.

<sup>4</sup> Tradução livre da autora deste artigo.

nos seus prefácios, isto é: ilustra emoções humanas comuns, num ambiente rural, usando linguagem simples ('a selection of language really used by men') e evitando a formalidade excessiva pugnada pela arte poética do século XVIII (2003: 7).

A história descrita no poema poderá resumir-se da seguinte forma: Num vale isolado do *countryside* inglês, a única vizinha de Betty Foy, Susan Gale, encontra-se gravemente doente e não há ninguém disponível para chamar o médico local, 'There's not a house within a mile, / No hand to help them in distress'<sup>5</sup>, exceto o filho idiota de Betty. Assim, às oito horas dessa clara noite de março, e após grande hesitação ou dilema, ela resolve colocá-lo em cima do seu pônei, dando-lhe as instruções e direções adequadas para que ele não se perca no caminho, retornando de seguida para cuidar da sua vizinha: 'And Betty o'er and o'er has told/ The Boy, who is her best delight,/Both what to follow, what to shun,/ What do, and what to leave undone,/ How turn to left, and how to right'.

Johnny é esperado por volta das onze horas, mas o relógio marca a uma hora da manhã sem sinal algum do rapaz ou do médico. Os receios ansiosos de Betty tornam-se de tal modo insuportáveis que ela resolve deixar a amiga e procurar o seu filho idiota pela noite dentro. Estes medos maternos agravam-se drasticamente quando ela chega à casa do médico e este afirma nada saber sobre o paradeiro de Johnny: 'And Susan now begins to fear/ Of sad mischances not a few,/ That Johnny may perhaps be drowned;/ Or lost, perhaps, and never found;/ Which they must both forever rue'.

As conjecturas acerca do que lhe poderá ter sucedido, motivadas pela extremidade do seu desespero, levam-na a tecer cenários verdadeiramente fantásticos, onde a superstição popular e alguns aspetos do maravilhoso imperam.

Perhaps he's climbed into an oak,  
Where he will stay till he is dead;  
Or, sadly he has been misled,  
And *joined the wandering gipsy-folk*.

<sup>5</sup> Todas as citações dos poemas de Wordsworth presentes neste artigo são retiradas das páginas 66 a 79 da edição da Wordsworth Poetry Library (Wordsworth Editions) de 2003.

“Or him that wicked Pony’s carried  
To the dark cave, *the goblin’s hall*;  
Or in the *castle he’s pursuing*  
*Among the ghosts* his own undoing;  
Or playing with the waterfall.”<sup>[6]</sup>

Mas também o próprio poeta parece querer participar nesta busca solidária e, como tal, apresenta as suas próprias suposições, que são igualmente extremas ou imaginativas, embora no seu caso autorizadas por serem deliberadamente poéticas:

Perhaps, and no unlikely thought!  
He with his Pony now doth roam  
The cliffs and peaks so high that are,  
*To lay his hands upon a star,*  
*And in his pocket bring it home.*

258

.....  
**FIGURAS DO IDIOTA**  
.....

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Só cerca das cinco horas da madrugada, ao romper da aurora, é que Betty o encontra finalmente, sentado em cima do seu pônei em silêncio, contemplando extasiado a natureza em seu redor enquanto o animal pasta (*‘near the waterfall, / Which thunders down with headlong force, / Beneath the moon, yet shining fair, / As careless as if nothing were’*). No caminho de regresso a casa, mãe e filho encontram a velha Susan, cujas apreensões tinham acabado não apenas por curar mas também por a impelir a procurá-los; no final, os três retornam todos juntos alegremente a casa.

Existem inúmeras figuras solitárias (para não dizer efetivamente marginais) no mundo campestre inglês que rodeia o poeta – entre pastores, vagabundos, ciganos ou ceifeiras – com os quais Wordsworth invariavelmente se identifica nos seus poemas, mas a do ‘rapaz idiota’ exhibe um tipo totalmente diferente de solidão. Embora inconscientemente feliz, ele vive mentalmente num mundo à parte, como podemos ver na seguinte transcrição que o poeta faz das suas palavras no final do poema (*‘His very words I give to you’*) – as únicas que o idiota enuncia em todo o relato: *“The cocks did crow to-whoo, to-whoo,/And the sun did shine so cold!”*

.....  
<sup>6</sup> A ênfase sugerida pelas passagens em itálico é da responsabilidade da autora deste artigo.

O poeta parece obviamente ter-se identificado com o rapaz alienado ('moon-struck') que é aqui descrito, pois acreditava ter descoberto o valor intrínseco e a importância dessa figura solitária comum, vivendo no limiar entre a natureza e a civilização, entre o conhecimento iluminado e a ignorância mais profunda: 'Johnny perhaps his horse forsook,/ To hunt the moon within the brook,/ And never will be heard of more'.

Todas estas figuras são importantes por razões diferentes, mas muitas vezes Wordsworth admirava a solidão que lhes era inerente porque esta lhes dava mais tempo para pensar sobre a natureza e sobre o seu próprio ser. As emoções de uma pessoa solitária são geralmente mais intensas na medida em que ela não tem ninguém com quem compartilhá-las; esta é, talvez, outra razão para o interesse do poeta. No entanto, parece que muitos desses seres solitários e marginais/marginalizados representam vários aspetos do próprio Wordsworth. Sem dúvida, a primeira preocupação do poeta para com o leitor é a expressão da emoção pura dessas pessoas, mas é possível que a sua escrita seja uma técnica escapista, uma forma de 'inveja' das suas criações solitárias, as quais vivem numa simplicidade rústica puramente ficcional.

A sátira feita por Byron em *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) constitui uma indicação útil sobre 'como não ler' o poema em questão. Byron argumenta que, quando Wordsworth narra o conto de Betty Foy, a mãe idiota de 'um menino idiota' que perdeu o seu caminho e, como o seu bardo, 'confunde a noite com o dia', o idiota no cerne do poema não é, como o leitor supõe, o menino, mas sim a sua mãe idiota<sup>7</sup>. Byron torna-se ainda mais sarcástico quando identifica o herói da história real ou o 'idiota na sua glória' com o próprio Wordsworth. Byron tira essa ilação porque não consegue compreender qual o objeto do amor de Wordsworth; tal como Keats, Byron sente-se desconfortável com a defesa que Wordsworth faz do amor maternal e redu-lo ao amor do poeta mais velho pelo seu próprio ego (seguindo o conceito de '*wordsworthian or egotistical sublime*' apresentado por Keats). Esta

THE IDIOT BOY DE  
WILLIAM WORDSWORTH.  
UMA AUTOFIGURAÇÃO  
ROMÂNTICA DE  
LIMINARIDADE E  
MARGINALIDADE

Paula Alexandra Guimarães

<sup>7</sup> Esta parte contém traduções livres de Byron feitas pela autora deste artigo. A passagem original do texto de Byron é a seguinte: 'Thus, when he tells the tale of Betty Foy, / The idiot mother of 'an idiot boy'; / A moon-struck, silly lad, who lost his way, / And, like his bard, confounded night with day; / So close on each pathetic part he dwells, / And each adventure so sublimely tells, / That all who view the 'idiot in his glory' / Conceive the bard the hero of the story.' (*English Bards*, 2007, versos 247-254).

leitura sugere o truísmo edipiano que o amor-próprio é indistinguível de um amor obsessivo pela mãe. Esta suposição de que Wordsworth, ao narrar o conto de Betty Foy e seu filho, está meramente ‘sublimely tell[ing] the story of a wordsworthian or egotistical sublime’ (Keats, *The Letters*, 1970: 187), assim como o corolário freudiano de que um amor próprio egoísta conduz, uma vez que a mãe está ausente ou morta, à construção da mãe Natureza como uma compensação por essa perda, devem ser questionados. Como Julie Kipp explica em *Romanticism, Maternity, and The Body Politic* (2003): ‘a patologização do corpo das mulheres e a demonização da simpatia maternal representava as mães como monstros terríveis regidos por instintos e processos psíquicos que pareciam irracionais [isto é, idiotas, naturais ou], animalescos, e até mesmo potencialmente patológicos’ (52, 54)<sup>[8]</sup>.

Wordsworth contraria o sentimento antimaternal através da simpatia que exprime para com a mãe e o filho desta. O poeta-narrador estabelece mesmo um diálogo próximo com Betty, tentando compreender o motivo profundo das ações desta: ‘-Why bustle thus about your door,/ What means this bustle, Betty Foy?/ Why are you in this mighty fret?/ And why on horseback have you set/ Him whom you love, your Idiot Boy?’

Wordsworth exprime, em outras palavras, mais simpatia maternal do que aquela que os seus leitores supõem. Por ‘simpatia maternal’ quero dizer que o poeta se solidariza com as mães que sofrem uma forma de estigmatização social por serem demasiado maternais, ou até patologicamente maternais, e que ele permanece aberto ao lado feminino de si mesmo, abraçando o amor e a admiração excessivos de Betty Foy pelo seu filho rebelde.

And while the Mother, at the door,  
 Stands fixed, her face with joy o'erflows,  
 Proud of herself, and proud of him,  
 [...]

.....  
<sup>8</sup> O texto original é o seguinte: ‘the pathologizing of women’s bodies and the demonizing of maternal sympathy represented mothers as fearful monsters governed by instincts and psychical processes that seemed unthinking [i.e., idiotic, natural or], animal-like, and even potentially pathological’.

What speedy help her Boy will bring,  
With many a most diverting thing,  
Of Johnny's wit, and Johnny's glory.

Ao escrever sobre 'um rapaz idiota', Wordsworth procurava, como ele afirma no seu Prefácio, 'seguir os fluxos e refluxos da mente quando agitada pelos grandes e simples afetos da nossa natureza' (2003: 19).<sup>9</sup> O poeta segue a simpatia maternal no duplo sentido de um fluxo e de um refluxo – ou seja, de uma simpatia pelo amor maternal e de um retorno dessa identificação do seu ego masculino com o Outro como uma vulnerabilidade, sem medo de ser feminizado, demonizado ou condenado como vulgar ou repugnante.

O objetivo de Wordsworth parece ser o de reivindicar a sua capacidade de amar *como* uma mãe (totalmente vulnerável ou irracional, no melhor sentido da palavra): 'the object I have endeavoured [...] to attain by [...] tracing the maternal passion through many of its more subtle windings, as in the poems of the Idiot Boy and the Mad Mother' (*Preface*, 2003: 21)<sup>10</sup>. Em 'The Mad Mother', a figura materna, como a de Betty Foy em 'The Idiot Boy', vive literalmente para o seu filho – 'Thou art thy mother's only joy' (42) – e parece-nos inicialmente monstruosa, 'wild' ou estranha. No entanto, quando ela canta a alegria que sente no seu 'menino', o poeta começa a entender a sua dor: 'She talked and sung the woods among; / And it was in the English tongue' (9-10). A explicação do seu amor por 'The Idiot Boy' é para ser encontrada, de acordo com o poeta, nas sensações agradáveis que quer a poesia quer a natureza evocam nele no momento de escrever o poema. O poema tem origem, então, nas 'paixões animais felizes' que Wordsworth continuaria a celebrar em *Tintern Abbey*, o poema de encerramento

<sup>9</sup> Tradução livre da responsabilidade da autora deste artigo.

<sup>10</sup> Em 'Reading Idiocy: The Idiot Boy de Wordsworth' Joshua Gonsalves afirma que o poeta reconhece o amor extremo das mães para com seus filhos, sentimento que ele incorpora na sua própria personalidade e que interpreta como se tratando de uma vulnerabilidade equivalente à da figura maternal, sem medo de ele próprio ser feminizado ou demonizado (2007:122). Gonsalves vê um outro poema, 'The Mad Mother' como sendo o texto preparatório para 'The Idiot Boy', precedendo-o nas *Lyrical Ballads* de 1798, deste modo diminuindo as "defesas do leitor contra as mães loucas e permitindo uma simpatia ou identificação com a mãe extravagante que ele apoteotiza em 'The Idiot Boy' (126).

das *Lyrical Ballads*, mesmo enquanto tenta separar-se desta ‘paixão materna’ atribuindo-a aos ‘antigos prazeres’ ou os ‘prazeres mais grosseiros dos meus dias de menino’ (74-78, 119)<sup>[11]</sup>.

Paradoxalmente, numa carta dirigida ao poeta, o jovem crítico John Wilson transmitiu-lhe o seu ‘desgosto inexprimível’, ‘desprezo’ e ‘incapacidade de sentir prazer’ ao ler ‘The Idiot Boy’ (*The Letters*, 2000: 58)<sup>[12]</sup>. O poeta não parece ter tido cuidado suficiente em afastar da fantasia do leitor as imagens repugnantes da idiotia mórbida comum, a qual não era aliás sua intenção representar. Com a repetição do verso ‘burr, burr, burr’ – a única verdadeira enunciação do rapaz idiota – o poeta estaria mesmo a contradizer a imagem de uma beleza natural/inconsciente. Por sua vez, nos comentários que faz ao poema em *Biographia Literaria* (1817), Coleridge também exprime objeções que outros críticos compartilharam: Segundo este, o personagem da mãe não é tanto um produto real e natural de uma ‘situação onde as paixões essenciais do coração encontram um solo melhor, em que podem atingir a sua maturidade e falar uma língua mais clara e mais enfática’, pois ‘é a personificação de um instinto abandonado pelo juízo’<sup>[13]</sup>. Isto é, a idiotia do menino seria tão uniformemente equilibrada pela própria loucura da mãe que, em vez de uma exposição analítica do afeto maternal, o poema apresentaria ao leitor um burlesco risível sobre a cegueira da obsessão materna.

Apesar de tudo, este poema, como muitos outros nas *Lyrical Ballads*, interessa-se pelos *insights* psicológicos da mãe do menino idiota, mostrando a clara preocupação desta para com o seu filho. Wordsworth está interessado principalmente em experimentações psicológicas, usando para esse fim falantes que são muito semelhantes a ele mesmo (‘auto figuração’). A impotência do poeta-narrador na apresentação do poema impede-o de aproveitar o poder criativo que Wordsworth identifica como um ‘transbordamento espontâneo’ (*a spontaneous overflow*) de alegria que surge de dentro de um homem de génio: neste caso, o Poeta. Em ‘The Idiot Boy’, a mãe Betty e seu filho idiota, Johnny, alcançam o ‘transbordamento espontâneo’ que caracteriza uma criação estética

<sup>11</sup> Tradução livre da responsabilidade da autora deste artigo.

<sup>12</sup> Tradução livre da responsabilidade da autora deste artigo.

<sup>13</sup> Tradução livre da responsabilidade da autora deste artigo.

bem-sucedida, mas o poeta lamenta repetidamente a sua própria incapacidade de descrever poeticamente o que a história contém de mais importante: a lição de amor. Neste sentido, para Wordsworth, a momentânea incapacidade narrativa do poeta não seria muito diferente da incapacidade enunciativa do menino idiota no término da sua aventura, como resulta claro nos versos finais do poema – ‘Thus answered Johnny in his glory, / And *that was all his travel’s story*’. O processo de identificação ou, se quisermos, de fusão com o Outro – apesar de este outro se apresentar como ser rudimentar (mãe) ou como ser diminuído ou marginal (filho) – é, deste modo, levado a uma conclusão extrema: a experiência do poeta/ do artista não seria muito diferente da do ‘idiota’ já que ambos possuem a mesma capacidade de encantamento perante o belo e o mesmo tipo de reação/enunciação natural e/ou inconsciente.

## Referências

- BYRON, George G. (1973), *Selected Letters and Journals*, in Leslie Marchand (ed), Cambridge Massachusetts, The Belknap Press of Harvard.
- \_\_\_\_ (2007), *English Bards and Scotch Reviewers: A Satire*, James Cawthorne (ed), University of Oxford Reprint[1809].
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1985), *Biographia Literaria*, Princeton New Jersey, Princeton University Press [1817].
- CONRAD, Joseph (2003), *The Secret Agent*, London, Methuen and New Jersey, Haddonfield [1907].
- COSTA, J. Almeida e Sampaio e Melo, A. (1987), “Idiota”, *Dicionário da Língua Portuguesa*, 6ª edição, Porto, Porto Editora, p. 904.
- DESJARDINS, Molly Sarah (2011), *Romantic Idiocy: Literature, Cognitive Disability and the Antisocial*, ProQuest, UMI Dissertation Publishing.
- GODDARD, Henry H. (1914), *Feeble-Mindedness: Its Causes and Consequences*, New York, Macmillan [1900].
- GONSALVES, Joshua (2007), ‘Reading Idiocy: Wordsworth’s *The Idiot Boy*’, *Wordsworth Circle*, Vol. 38, No. 3, Summer, pp. 121-127.
- HORNBY, A. S.(1992), ‘idiot and idiocy’, *Oxford Advanced Learner’s Encyclopedic Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, p. 448.
- KEATS, John (1970), *The Letters of John Keats*, Robert Gittings (ed), Oxford University Press, USA.

- KIPP, Julie (2003), *Romanticism, Maternity, and The Body Politic*, Cambridge Studies in Romanticism, Cambridge University Press.
- LANGDON DOWN, J. (1866), 'Observations on an ethnic classification of idiots', *Clinical Lecture Reports*, London Hospital 3, pp. 259-262.
- McDONAGH, Patrick (2008), *Idiocy: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press.
- PARRISH, Stephen Maxfield (1973), *The Art of Lyrical Ballads*, Cambridge, Mass, and London, Harvard University Press.
- WORDSWORTH, William and S. T. Coleridge (2003), *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, London, Wordsworth Editions [1798].
- WORDSWORTH, William and Dorothy WORDSWORTH (2000), *THE LETTERS OF WILLIAM AND DOROTHY WORDSWORTH - Vol.1*, Ernest De Selincourt, Clarendon Press.
- WORDSWORTH, William (2003), 'Preface to Lyrical Ballads', *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, London, Wordsworth Editions [1802], pp. 5-25.

## **A-NORMALIDADES**



# A VIDA COMO LOUCURA NA TRADIÇÃO ERASMIANA E SAPIENCIAL PORTUGUESA

Manuel Curado  
curado.manuel@gmail.com  
UNIVERSIDADE DO MINHO

A QUESTÃO DO SENTIDO DA VIDA MANIFESTA A FOME MAIS NOBRE QUE ATORMENTA OS DIAS que alguém tem para viver. Sebastian Brant e Erasmo de Roterdão escreveram elogios célebres da loucura e defenderam que a vida humana é uma loucura que tem de ser tratada. Menos conhecida é a rica tradição dos erasmianos portugueses que se dedicaram a denunciar a vida humana como uma manifestação de loucura. Esses vultos já não estão no horizonte dos debates contemporâneos sobre o sentido da vida. A sua sabedoria perdeu-se.

O humanista renascentista Aires Barbosa é o autor que mais próximo está de Erasmo. O seu *Antimória* exerceu uma influência duradoura em vários autores portugueses até ao século XIX. Outros autores pouco conhecidos e já não amados, infelizmente, devem ser também convocados para esta reflexão, nomeadamente o médico Isaac de Sequeira Samuda, autor da epopeia *As Viriadas*; o folhetinista José Daniel Rodrigues da Costa; e o cronista de costumes Júlio César Machado. Todos estes autores, ao denunciar a vida humana como um espectáculo de loucura, mais não fazem do que equacionar a perene questão filosófica do sentido da vida.

Em 1536, o humanista Aires Barbosa (c. 1460-1540) publicava em latim o seu *Contra a Loucura*. Para o humanista de Esgueira, perto de Aveiro, célebre professor de grego em Salamanca, “A Mória é a fonte e a

origem de todos os males” (1536: 39). De que Mória fala Aires Barbosa? É difícil reconhecer essa loucura. Os exemplos da mesma causam surpresa: aí está a ira, aí está a avareza e aí está também a insensata voluptuosidade que supera todas as causas dos crimes. A comitiva do louco, ao modo do encómio de Erasmo, inclui todas as pessoas que não vivem verdadeiramente uma vida autêntica, isto é, uma vida sábia que seja totalmente dedicada a Deus. “O estulto não sabe para onde se dirige e donde saiu; donde veio o princípio e o fim das boas ações, para o qual o homem prudente dirige a sua esclarecida ação. Nada conhece do passado e menos do futuro, para, como os brutos, somente ver o presente” (*Ibidem*, 35). A oposição entre o homem prudente e o estulto é, contudo, meramente retórica. Também o mais prudente dos homens está acorrentado ao presente e dificilmente conhecerá o significado último das suas ações. É verdade que o homem prudente não se entrega dia e noite aos prazeres contra os quais se levanta Aires Barbosa, mas não escapará como nenhum homem à dor que acompanha qualquer ação. O louco amplifica apenas uma disposição humana de apreço pelas sensações de prazer porque supõe “que foi gerado para a glotonaria e para o prazer e para os folguedos e para a zombaria, por toda a parte faz rir e não vê as dores que por detrás lhe vibram açoites, as quais Deus neste mundo junta às alegrias” (*Ibidem*, 55). Esta loucura é, em última análise, a da vida normal, a da vida à espera do amanhã e à espera do dia que já não terá um amanhã.

Por vezes, alude-se a um mal que polui interiormente. É ele a compulsão para o prazer, é ele a vida acantonada ao presente. Parecendo uma avaliação moral, esconde de facto uma condição de que nenhum ser humano tem culpa. A limitação dos seres humanos não é obra sua, e as diligências para ultrapassar essa limitação só terminam com a própria morte. O desafio do humanista é, pois, fundamentalmente absurdo: “Não queirais emendar Deus; emenda-te a ti, o mais que possas. As coisas celestes são muito maiores do que o teu engenho” (*Ibidem*, 39). Perguntar-se-ia como é que seria possível que alguém se emende ao ponto de ultrapassar a finitude que o constitui. A resposta só pode ser derrotista, acabando o humanista aveirense por desabafar: “porque me esforço por abranger este vasto mar com uma fraca concha?” (*Ibidem*, 55). A vida humana é atravessada pelo mal da loucura, de uma loucura lúcida que nem a crítica do homem sábio conseguirá apoucar.

Pergunte-se, pois, ao sábio Aires Barbosa qual é o sentido da vida? A resposta é esta: Deus. O que aparta o homem da apreensão desse sentido? Apenas duas palavras: vida louca. Dizendo de outro modo: a vida que cada um vive.

Cerca de dois séculos depois, o primeiro médico judeu a fazer parte da prestigiosa Royal Society of London, Isaac de Sequeira Samuda (c. 1681-1729), formado em Medicina em Coimbra, escreverá um vasto poema épico de título *Viríadas*. O canto quinto descreve o Palácio do Sono em que existem todos os sonhos que povoaram a vida dos seres humanos (Curado, 2014). Este canto das *Viríadas*, tal como o *Sermam Funebre para as Exequias dos Trinta Dias, do Insigne, Eminente, e Pio Haban e Doutor, R. David Netto* (1724), mostra que a vida humana é caracterizada por uma insanidade anterior a todas as intenções, uma insanidade que constitui a essência do agir humano e do agir de quaisquer outros seres sencientes que existam. Samuda dispõe os sonhos lado a lado numa montra literária. O inventário corrói toda a esperança de autenticidade. A coroar este diagnóstico médico e filosófico está a suspeita de que não se pode sair da ilusão. A vida humana é uma coleção de nada. A compreensão intelectual da situação não auxilia em nada a fuga do Palácio do Sono.

Poder-se-ia perguntar também a Samuda, como se fez a Aires Barbosa, qual é o sentido da vida para ele, que esteve preso pela Inquisição e que viu a sua irmã mais nova, uma jovem de catorze anos, a ser queimada no Rossio de Lisboa? O que faz com que as pessoas aguentem o Palácio do Sono em que vivem? Samuda responderia que é a esperança de um jardim perfeito e glorioso em que os homens de bem se podem encontrar. A denúncia da dimensão onírica da vida humana aponta para a velha aspiração clássica da procura de Arcádia, o jardim em que já não existem cuidados nem perguntas, e onde as pessoas podem passar o tempo a conversar com calma e deleite.

Também a vasta obra literária de José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832) denuncia de modo sistemático a loucura da humanidade. Títulos como a *Barca da Carreira dos Tolos* ou o *Hospital do Mundo* tomam a figura do idiota como modelo perfeito da humanidade. A denúncia baseia-se num problema nunca resolvido. Na vida humana, quem é tolo e quem tem juízo, quem é louco e quem é normal?

Procurando responder à pergunta, Rodrigues da Costa propõe doze categorias de tolice: os tolos com as modas, os tolos devido ao amor,

os tolos malcasados, os tolos malcriados, os tolos velhacos, os tolos bêbedos, os tolos soberbos, os tolos presumidos, os tolos queixosos da fortuna, os crédulos, os tolos que em tudo se metem e os tolos de cabeça vã. Como se vê imediatamente, as classificações dos alienistas são caricaturadas. Rodrigues da Costa propõe um sistema classificatório para integrar a humanidade inteira, um sistema que possa catalogar as muitas formas da loucura humana. Por trás da caricatura, contudo, desenha-se a suspeita de que toda a humanidade vive de modo incorreto, de modo pouco sábio.

Se as taxinomias foram caricaturadas, o mesmo deve ser dito do método da entrevista clínica. O arrais da barca da carreira dos tolos entrevista cada pessoa que se apresenta voluntariamente no cais de embarque, procurando certezas acerca do grau de loucura de que padece. Pede esclarecimentos, compara com casos semelhantes e pronuncia-se finalmente a respeito do desejo de cada pessoa iniciar a viagem para a terra aprazível em que já não existem cuidados, a terra da loucura. O arrais não confia nos seus instintos; precisa de dados seguros para se pronunciar sobre a normalidade ou a insanidade de alguém. Pede, pois, a todos os tolos que lhe contem “os factos mais memoráveis de sua vida” (1830: 11). Inquisidor competente, quer saber em que ponto está a tolice de cada um. Faz, pois, um exame detalhado aos tolos para não se arriscar a levar quem tenha juízo. Este é um problema velho e nunca resolvido. Na vida humana, quem é afinal louco? José Daniel aponta para uma totalidade preocupante. Todos são loucos, a menos que partam para a ilha da loucura. O objetivo do arrais é o de aportar à ilha onde se come o lótus e para ela levar os tolos do mundo. O paradoxo é claro, e aponta para a superação do modo racional de perspetivar a vida. A sabedoria exige a passagem de uma vida de cuidados para uma *sans souci*.

Ao lado das classificações e das entrevistas, José Daniel explora motivos muito antigos da representação cultural da loucura. O mero enunciado do título da sua obra maior já denuncia a filiação. Aí está o motivo da barca, símbolo do espaço exíguo onde sempre se colocaram os idiotas da sociedade. Aí está o motivo da água que, como Foucault notou, está desde épocas remotas unido à loucura, seja devido à dinâmica muitas vezes caótica do elemento aquoso, seja devido à sua propriedade especular em que a superfície das águas se torna um espelho

em que cada pessoa se pode mirar, tal como a loucura é o espelho em que cada pessoa vê a sua natureza profunda (1972: 22). Finalmente, está aí o motivo arquetípico da Viagem, associado ao afastamento forçado a que todas as sociedades conduzem os seus loucos.

Rodrigues da Costa também toma Erasmo como mestre, considerando-o como “sábio e judicioso” (1830: 9). É o seu modelo de leitura da humanidade. Propõe, em conformidade com esta forma de olhar para o invisível, doze categorias de tolice (1830: 10). O ano tem doze meses; este número é um símbolo de totalidade. Começando com a maior loucura da vida, a procura inconsequente das novidades, o mês de Janeiro embarca os que sofrem da loucura das modas. Uma mulher aparece por lá e diz ao arrais que quer partir para a terra dos tolos, dizendo que “toda a minha vida tive juízo; porém, agora entro no número dos tolos porque me têm feito tola as modas” (*Ibidem*). Outra mulher não aguenta a passagem do tempo, com a sua mudança normal de costumes, e prefere ir para a terra em que se pode viver no olvido. Diz ela que se resolve “a ir para essa terra onde a gente se esquece do passado, para viver sem tanta inquietação” (*Ibidem*, 16).

Fevereiro não é menos ambicioso porque transporta os tolos devido ao amor, a fonte das maiores loucuras cometidas pela humanidade. A decisão de partir parece derivar da experiência de violação da confiança. Os tolos enamorados são um bom exemplo da crueldade da vida para quem tudo dá de seu. Diz um desiludido das coisas do amor que “por uma mulher se perde o valor, a força, o sossego, a reputação, a liberdade, o juízo, a saúde e a fortuna” (*Ibidem*, II.8). Mesmo um tolo por imaginação, que tinha namorado “quinhentas e oitenta e cinco senhoras, cozinheiras cento e noventa e sete, dezoito assadeiras de castanhas, trinta e seis viúvas, fora alguns encontros de menos apreço” (*Ibidem*, II.11), não consegue ser feliz durante a sua vida, preferindo partir para a terra do heléboro.

Em Março, encontram-se os tolos malcasados cuja demência deriva do engano causado pelo amor. Também estes tolos procuram “uma ilha onde se há-de esquecer de tudo quanto tem passado” (*Ibidem*, III.4).

Em Abril aparecem os tolos malcriados. Uma senhora conduz a sua filha ao barco, arrependida por ter permitido excessos de liberdade na educação da rapariga. Diz ela que “nunca cuidei que a liberdade que lhe dava em pequena, deixando-lhe fazer em tudo a sua vontade,

fosse o alicerce do precipício em que a vejo” (*Ibidem*, IV.6). A mensagem é clara: não há forma de escapar. Se os desejos das pessoas são contrariados, cada uma delas tem boas razões para partir para a ilha do esquecimento; mas o contrário também é verdadeiro. Tudo conseguir na vida e o excesso de liberdade só têm como fim a tolice.

Em Maio, a barca ocupa-se dos que traíram a confiança que os outros depositaram neles, os velhacos encobertos. Uma mulher é tola por ter confiado no seu próprio genro, que acabou por a roubar.

No início do Verão, surgem os protagonistas de uma das maiores causas de loucura, os que procuram o olvido na bebida. Para Rodrigues da Costa, os tolos bêbedos constituem uma tribo muito grande, nela estando o conjunto triste do “bêbedo eterno, bêbedo infeliz, bêbedo solene, bêbedo grave, bêbedo por boa feição, bêbedo enfatuado, bêbedo aventureiro, bêbedo que não perde o tino, bêbedo a meia rédea e bêbedo só na sua casa” (*Ibidem*, VI.2).

No mês cujo nome deriva de Júlio César, a barca da carreira enche-se com os tolos soberbos. Josino Leiriense aproveita esta viagem para, na tradição de Brant e de Erasmo, alfinetar os soberbos que andam pelas universidades. Dirige-se a um dos candidatos em que a soberba rivaliza com o enfatuamento, dizendo-lhe que entre “para o Barco com esperanças de tomar o capelo, porque a Ilha, para onde vai, é uma Universidade onde se formam os tolos quando por cá já têm feito actos grandes” (*Ibidem*, VII.14).

No mês em que o sol domina, o arrais tem de lidar com os que se consideram os sóis da vida, os galos que acreditam que, se não fossem eles a cantar, o dia não começaria. Os tolos presumidos são em número vasto. A presunção da nobreza, do estatuto social, dos dotes de inteligência ou do património leva a muitas loucuras. Até a capacidade de se ser superior ao vício é denunciada. Um tolo apareceu a vangloriar-se de ser superior ao vinho e de ser capaz de beber três garrafas sem se embebedar; mas, ao mudar para a água-ardente, o álcool venceu a sua presunção, acabando por ser, como lhe diz o arrais, a desonra dos parentes (*Ibidem*, VIII.11).

A barca de Setembro tem uma sonoridade camonianiana, e junta-se uma multidão de tolos que se queixam da sua má fortuna e de a vida lhes ser adversa. Analisando cada história dos tolos, vê-se que, ao contrário do que dizem, sempre realizaram os seus desejos. Se um

queria casar-se, conseguiu casar-se; se outro precisava de emprego, obteve trabalho. Contudo, a todos bateu à porta o azar paradoxal de conseguirem realizar os próprios desejos, só reparando muito tarde que isso acabou por ser a pior coisa que poderia acontecer a cada um. Um homem que por lá aparece vivia como pobre em casa de família rica, mas avarenta; depois da morte dos pais, torna-se rico devido à herança, mas esbanjador. O seu destino está traçado, e acaba por voltar a ser pobre. As vicissitudes da fortuna foram desde sempre uma fonte de loucura. A sabedoria do arrais chega também tarde a essas vidas: “isso de fortuna e de desgraça é uma ficção que inventaram os poetas (...): o que é certo é que as tolices dos homens, ou os seus acertos, é que representam o homem feliz ou infeliz” (*Ibidem*, IX.6).

Com o fim dos dias quentes aparecem em Outubro os tolos que devem ao excesso de credulidade a sua loucura, ouvindo com confiança as opiniões dos amigos, como um que, tendo comprado um relógio, é aconselhado pelos amigos a que o desmanchasse e vendesse cada rodinha por si, com o embuste de que renderia mais do que se vendesse o relógio inteiro.

Com o frio de Novembro multiplicam-se os tolos que em tudo se metem, “sem saberem fazer nada, até que lhes leva o diabo o trabalho porque de tudo saem mal” (*Ibidem*, XI.2). Ou este outro velhote que, não reparando na sua idade, ainda se quis meter com uma jovem bonita, que, em lugar de marido, o fez ser criado da sua casa. A sabedoria do arrais é velha mas é sempre inútil perante uma rapariga bonita.

Para terminar o ano da loucura, Dezembro é fértil em cabeças vãs, como a daquele cavalheiro que, fiando-se da opinião de que casar seria maior asneira, resolveu ficar solteiro, vendo a sua vida estragada por um serviçal que lhe cozia as ceroilas pensando que se tratava de cenouras.

Perante este espetáculo, o que concluir? Repare-se na multidão que Rodrigues da Costa denuncia. Quem são essas pessoas que vão enchendo a barca da carreira dos tolos? A pergunta causa incómodo porque rapidamente se suspeita qual é a resposta: todos os seres humanos. A vida é feita do material do amor, do casamento, da educação, da confiança, do vinho, do orgulho soberbo, da presunção, da lamentação perante a sorte que calha a cada um, da crença, e da curiosidade. Não se conhece vida humana sem estas coisas e suas variações infinitas. A sabedoria terrível da crítica mordaz do arrais deriva da sensação que Rodrigues

da Costa compreendeu como ninguém em Portugal: qualquer decisão humana está em última análise condenada ao fracasso porque não há forma de acertar. Se se vai pela direita, é mau; se se vai pela esquerda, é mau também.

Esta reflexão cruel sobre a loucura da vida humana já não é um espelho para os dias de hoje. Nesse espelho, tudo o que os seres humanos fazem é, de facto, uma loucura. É indiferente o que se faz. Aconteça o que acontecer, tudo irá correr mal. Porquê? A ideia parece ser a de que os seres humanos são demasiado pequenos na ordem geral das coisas. Esta pequenez faz com que não tenham a perspetiva correta. A vida humana padece de uma cegueira sem cura. É verdade que na obra *Hospital do Mundo* alude-se ao papel do Desengano e à ação niveladora do Tempo. Infelizmente, contudo, o Médico do Hospital do Mundo é o primeiro a reconhecer que é necessário que o “mundo se cure a si mesmo, ajudado pela Suma Providência, visto que a Medicina cá da terra não pode acudir a todos” (1805: XII.13). Pior ainda, “é uma verdade que todos os homens mais ou menos são enfermos” (*Ibidem*). Se esta é a natureza constante do homem, não há Desengano nem há Tempo que possa alterar algo de significativo. A boa intenção irá ser tão mal compreendida quanto a mais pífida das ações. Não há forma de escapar com sanidade. Num mundo assim, os loucos, os que embarcam na barca da carreira dos tolos, são paradoxalmente os mais sábios. A sua sabedoria manifesta-se na desistência, no não mais, não mais isto, não mais aquilo.

O problema terrível é o de que fazer quando se compreende isto. Se os mais sábios são os tolos que partem para a terra distante do esquecimento, o que são mesmo os alegados sábios que ficam? Rodrigues da Costa, tomando a parte pelo todo, usa a Medicina para denunciar a sabedoria inútil da vida humana, a sabedoria sem grande valor dos que ficam. Diz ele que “de dois médicos já poucos enfermos escapavam, e de três, nenhum, que era cova aberta” (*Ibidem*, 32). Num mundo em que não há realmente sábios, todos os seres humanos são loucos à procura de “deliciosa terra em que se vive sem cuidados” (*Ibidem*, 23).

O folhetinista lisboeta Júlio César Machado (1835-1890) apropriou-se do espírito destas reflexões clássicas sobre a condição humana. Sinal dos tempos, contudo, junta as suas análises cáusticas sobre os costumes da sociedade em que vive a uma viagem à ilha urbana da loucura. Não se trata já de uma ilha metafórica, rodeada por um mar

que só um barco especial pode atravessar. A ilha está na cidade, numa instituição asilar e manicomial. Na coletânea de estudos humorísticos *Da Loucura e das Manias em Portugal*, de 1871, Júlio César Machado parece descrever os loucos que derivam da obra concreta dos sábios médicos de Rodrigues da Costa cuja sabedoria só conduz a uma cova aberta. A cova aberta no centro de Lisboa é o hospital de alienados de Rilhafoles, que muito mais tarde virá a ter o nome do seu diretor mais famoso, Miguel Bombarda.

Trata-se de uma viagem até um mundo que vive à parte da vida normal da cidade. O cronista que viaja nota que há alegria à entrada de Rilhafoles, e que há tristeza no seu interior. Primavera antes de entrar, Outono depois; muitas cores à entrada, escuridão lá dentro. Até as fisionomias das pessoas se alteram, parecendo acompanhar a diferença que existe entre o que a imaginação das pessoas vê em Rilhafoles e a dura realidade que lá se encontra. Os internados são estranhos. Parecem iguais a toda a gente, mas há algo que os denuncia. Machado confessa que, quando era jovem, andou na escola nesse mesmo edifício, quando aí ainda existia o Colégio Militar. Esta memória de juventude fazia com que esperasse encontrar pessoas como as que tinha visto anos antes. O espetáculo da diferença torna-se inevitável. Anota ele no diário da sua viagem à terra insular da loucura dentro da cidade que “principiam as fisionomias a transformar-se, já os olhos não são outra coisa senão buracos luzidios; cavam-se as faces, parecem caretas os sorrisos, não têm os gestos significação, as feições são vagas, a forma tem contornos indecisos; linguagem que não se entende; gente estranha, que dá ideia dos habitantes da Lua!” (1873: 6). A humanidade perdeu-se. Machado sente que há ali algo de diferente do habitual. Só lhe vem a comparação com os espíritos etéreos e com as almas dos defuntos. Há uma semelhança que continua, mas a visão do que é diferente impõe-se com violência porque “parece que se estão avistando ali as visões de Swedenborg, aqueles espíritos do ar que conversavam uns com os outros e que se entendiam pelo piscar dos olhos” (*Ibidem*).

Toda a tradição erasmiana portuguesa sobre a vida humana como loucura, de Aires Barbosa, por Isaac Samuda e José Daniel Rodrigues da Costa, a que se poderia acrescentar o autor de uma tradução parafrástica de Erasmo, *Os Elogios da Parvoíce* (Ramada Curto, 2007) ou até João Pedro do Vale com o seu *O Tolo por Arte* (1760), culmina em Júlio César

Machado. A visão da ilha urbana da loucura dominada pelos médicos do século XIX faz com que o folhetinista fique na dúvida sobre quem tem juízo. Se aquele pequeno mundo é louco, o viajante que lá entra é uma anomalia. Machado fica atormentado por esta dúvida recorrente, a que dá voz muitas vezes: “chega a parecer-nos que é natural tudo aquilo; que o ser como nós somos e portar-se como nos portamos é ser afetado, é ser pedante” (*Ibidem*, 7). Machado reconsidera, pois, a sua própria racionalidade, passa a suspeitar dela. Os desvalidos que povoam os jardins da ilha urbana são “quem tem juízo; melhor do que juízo, talento: a finura, o guindado, a quintessência do espírito”. A conclusão é inevitável, mas estranha. Diz o folhetinista que “eles estão mais perto do estado natural” (*Ibidem*). Poder-se-ia perguntar: estado natural de quê? Mais ainda: por que razão esse estado natural é benéfico e preferível ao alegado estado não natural? A dúvida que atormenta, pela escrita de Machado, quem entra no hospital de alienados parece expressar um desabafo pelo peso excessivo da razão clara de cada um. Se as pessoas não assistirem ao espetáculo da diferença radical das mentes humanas, as suas próprias mentes parecerão evidentes, corretas e aceitáveis. Depois do espetáculo, a dúvida insinua-se e torna-se insuportável. Talvez o preço que se paga pelo juízo seja um mau negócio.

A referência ao estado natural é rica de significados. A tradição erasmiana contribuiu para olhar para todos os produtos da mente racional como se fossem intrinsecamente falsos. Fazem muito e podem muito, mas há algo neles que os apouca. O que é isso? É a sua loucura intrínseca. A mais elevada mente racional não se deu a si própria uma origem; há um âmago insondável na mais clara das razões. Pior do que tudo, a mais inteligente das mentes racionais esforça-se por compreender um mundo que não foi feito por ela própria. A mais nobre das atividades parece ser, deste ponto de vista, uma atividade de pedinte, no melhor dos casos, e de ladrão, no pior. Machado dá voz a uma nostalgia de regresso a uma vida sem o domínio frio da mente racional, a um distante e quase impossível estado natural do espírito humano.

Estas ideias estavam no ar há muito tempo, e, de certo modo, nunca desapareceram nem irão desaparecer no futuro. O Abade de Faria tinha-lhes feito referência na sua teoria do inconsciente, no início do século XIX; ao terminar o século, os grandes teóricos da mente consciente na ordem da natureza, como Bombarda e José de Lacerda, irão defender

uma vida sem o obstáculo da atividade racional consciente dos seres humanos (Curado, 2012). Machado, no meio do século, expressa, pois, uma angústia muito profunda a respeito do juízo que as pessoas da Primavera sentem quando confrontadas com as pessoas do Outono. Esta angústia vem acompanhada por uma nostalgia de regresso a um estado diferente. Ambas, angústia e nostalgia, apenas indicam uma inveja inconfessável a respeito do estado do louco. Esta inveja fará o seu percurso. A grande ciência da alienação mental da segunda metade do século XIX apresentou-se como investigação científica da loucura, mas só se investiga o que se deseja conhecer melhor. Machado não era médico nem investigador. As suas palavras invejosas da condição dos loucos serão contrariadas pela ciência da alienação mental, mas não o seu sentido último: “o estilo dos pobrezinhos doidos (...) seja talvez mais subtil, mais colorido e mais exato!” (*Ibidem*, 9).

O arrais de Rodrigues da Costa tentava identificar a comitiva dos loucos de Aires Barbosa, a humanidade sonhadora de sonhos inúteis de Samuda. Esta tarefa nunca foi realizada definitivamente. Júlio César Machado é um jornalista de costumes e repara rapidamente neste problema terrível. De facto, como se identifica um louco? Se o visitante de um manicómio não consegue deixar de ficar afetado pelo encanto natural dos loucos, chegando a ter inveja do seu ‘estilo’, é evidente que os profissionais que durante anos os acompanham também poderão ficar contagiados pela estranha liberdade dos internados. Deverá haver, necessariamente, uma ciência que identifique sem ambiguidade o mal de que padece o louco. É evidente que esse mal pode ser um bem; afinal, não se compreenderia que assim não fosse porque só um bem poderá produzir aquilo que causa inveja aos visitantes. A existir essa ciência, ela deverá saber responder imediatamente às grandes perguntas etiológicas. Surpreende-se Machado ao considerar “de onde provém cada uma daquelas loucuras” (*Ibidem*, 11). A pergunta tanto aflige o incauto turista da ilha urbana dos tolos que a coloca várias vezes, oferecendo uma resposta fruste, mas que merece ser pensada com atenção: “De alguma paixão desordenada, enorme!” (*Ibidem*, 62).

De onde vem o mal mental? A resposta lembra Aires Barbosa, Samuda e José Daniel: vem da vida que se leva. Não há paixões desordenadas fora da vida. Um grande escritor não estraga a sua pena com uma pseudoteoria científica ou filosófica. O seu contributo é o de fazer

pensar, tal como os cientistas e filósofos alegadamente fazem pensar, mas a sua matéria-prima é diferente. Em vez de factos científicos ou de conceitos filosóficos, o beletrista tem o grande espetáculo da vida à sua frente. Pode, pois, lançar a vida contra a vida para ver a luz verdadeira da vida. Júlio César Machado conta, pois, uma história sobre o problema da identificação dos alegados alienados. Diz ele que

um carvoeiro entrou para tratar de um negócio e um guarda tomou-o por um dos internados; ao querer dar-lhe banho, o carvoeiro diz ao guarda que nunca tomou banhos na sua vida, o que, evidentemente, faz com que o guarda o considere ainda mais louco. Ao ver tanta insistência, o carvoeiro lá consente no banho. Mas, ao querer sair, é que não conseguiu. O guarda estava mais do que habituado a ouvir pedidos de saída. O guarda diz-lhe, com paciência profissional, que o carvoeiro talvez possa sair no dia seguinte, depois de o médico fazer a visita às enfermarias. Com estas palavras, o carvoeiro acaba por compreender que o guarda o considera louco. O que podia ele fazer? Gritou ao guarda que não era louco, e era isso precisamente que o guarda ouvia todos os dias da parte dos internados; e aí se zangava, e aí gritava, e quanto mais se agitava mais o tomavam pelo que não era (*Ibidem*, 18).

A história do *próprio* carvoeiro não é excecional; mas a história *acerca do* carvoeiro é excecional, porque inovadora.<sup>[1]</sup> A dúvida constante sobre a identificação do louco assombra a ilha urbana de Rilhafoles. Machado anota muitas outras situações que fazem nascer o problema do arrais em versão institucional e científica. Uma louca pacífica que se dedica à costura parece, no meio da agitação das outras loucas, uma ilha serena num mar tempestuoso. Para Machado, trata-se da “razão no meio da loucura” (*Ibidem*, 30). A filha do capitão da Ericeira, uma

<sup>1</sup> Tenha-se presente que o engano dos psiquiatras foi muitas vezes denunciado. Escrevendo em 1871 e 1873, Júlio César Machado é indubitavelmente um ponto de referência. Em 1881 e 1882, Machado de Assis voltaria a ele no conto ou novela *O Alienista*. A jornalista norte-americana Nellie Bly também dá conta da sua própria experiência em *Ten Days in a Mad-House* (New York, Ian L. Munro, 1887). Um século depois de Júlio César Machado, David L. Rosenhan publicaria o artigo decisivo “On Being Sane In Insane Places”, *Science*, 179 (1973), pp. 250-258. Em 1992, Gabriel García Márquez voltaria ao tema no conto *Só Vim Fazer um Telefonema*, dos seus *Doze Contos Peregrinos*.

rapariga que faz versos razoáveis, dirige-se ao diretor com palavras que “nada tinham de desvairado nem de demente” (*Ibidem*, 35). Sendo um folhetinista que nada tem a ver com as altas questões da natureza última da alienação mental, Machado parece desejar que a questão da identificação seja decidida por um juiz neutro. O diretor de Rilhafoles da altura, o Doutor Pulido, convidou um amigo para jantar. Esse amigo nunca tinha estado numa instituição psiquiátrica e nunca tinha visto loucos. O convidado do diretor, ao jantar na companhia de loucos sossegados, não reparou que fossem de todo loucos, e ficou a pensar “no nadinha impercetível que separa a razão da loucura” (*Ibidem*, 45).

De volta ao início, há que perguntar: o que dizem estas vozes do passado? É provável que a biografia de cada uma tenha influenciado a crítica da vida que proclamaram. Aires Barbosa transportou o peso do homicídio involuntário de uma escrava; a Samuda não se permitiu que se ligasse à sociedade portuguesa, judeu como era; José Daniel transportava o drama secreto da orfandade; e Júlio César Machado viu o autor de *Memórias dum Doido*, António Pedro Lopes de Mendonça, dentro dos muros de Rilhafoles, enquanto aguardava ele mesmo a provação da morte do seu filho único, levando-o ao suicídio juntamente com a esposa. Todos eles, malgrado as biografias atormentadas, ousaram dizer que a vida composta, normal, racional e saudável tem uma insanidade interior. Uns trabalharam a experiência quotidiana; outro repara no modo como os sonhos conduzem a nada; outro ainda mostra a possibilidade de engano na identificação dos loucos e fala da inveja que os são deles têm. A denúncia da loucura da vida é terapêutica porque oferece um sentido para essa vida. Qual é ele? O sentido da vida é Deus, diz um; é o jardim perfeito que vence as ilusões do Palácio do Sono que é a vida humana, diz outro; é a ilha do olvido onde se pode viver sem cuidados e preocupações, a ilha do lótus e da loucura, diz o Leiriense; diz outro ainda que o muro que aparta em Lisboa os que estão dentro de Rilhafoles dos que estão fora é ilusório e que o melhor é deitar abaixo esse muro e compreender de vez a loucura interior à vida humana, suspeitando que talvez seja preferível a vida dos que são como os espíritos de Swedenborg. A lista é impressionante: Deus, Arcádia, o jardim perfeito, a ilha do esquecimento feliz e uma cidade sem muros a dividir as pessoas. É provável todos estes sábios estejam a falar exatadamente do mesmo, fazendo variações infinitas sobre aquilo

que Aristóteles diria que é a procura humana da Felicidade. Nestes vultos da tradição erasmiana e sapiencial portuguesa, o sentido da vida humana é essa procura.

## Referências

- BARBOSA, Aires (1960), *Antimória (Contra a Loucura)*, trad. José Pereira Tavares, sep. do *Arquivo do Distrito de Aveiro*, XXVI [1536].
- COSTA, José Daniel Rodrigues da (1805), *Hospital do Mundo, Obra Crítica, Moral e Divertida em que é Médico o Desengano e Enfermeiro o Tempo*, Lisboa, na Oficina de Simão Tadeu Ferreira.
- \_\_\_\_\_ (1830), *Barco da Carreira dos Tolos*, nova ed., Lisboa, Tip de Elias José da Costa Sanches.
- CURADO, Manuel (2012), «A descoberta do inconsciente no século XIX português», *Diacrítica/ Filosofia*, 26: 2, pp. 157-182.
- \_\_\_\_\_ (2014), *As Viriadas do Doutor Samuda: Edição Crítica da Epopeia Setecentista Inédita dos Médicos Isaac Samuda e Jacob de Castro Sarmento*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ERASMO (1957), *Elogio da Loucura*, trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores [1508].
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- MACHADO, Júlio César (1873), *Da Loucura e das Manias em Portugal: Estudos Humorísticos*, 2ª ed., Lisboa, Livraria de A. M. Pereira Editor [1871].
- RAMADA CURTO, Diogo (2007), «Uma tradução de Erasmo: Os louvores da parvoíce», in *Cultura Escrita: Séculos XV a XVIII*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 131-144.
- SILVA, António Manuel Policarpo da (1973), *O Piolho Viajante divididas as Viagens em Mil e Uma Carapuças*, ed. de João da Palma-Ferreira, Lisboa, Estúdios Cor.
- VALE, João Pedro do [pseud. António Félix Mendes] (1760), *Anti-Maquívelismo, ou Nova Ciência, e Arte, para cada um dos Homens possa escapar os Detrimentos da Sociedade*, 2 tomos, Lisboa, na Oficina de António Vicente da Silva.

# EXPRESAR LA SOLEDAD DEL YO. UN EJEMPLO EN UNA NOVELA DE JORDI COCA

Maria Dasca

maria.dasca@gmail.com

UNIVERSIDAD POMPEU FABRA, España

Si la escritura debe entenderse como confesión, como expresión de culpa, no obstante es una conversación con el *otro* que, a la larga, se vuelve el propio yo.

JOSÉ LUIS PESET, *Genio y desorden*, p. 32

## 0. Introducción. La narrativa de Jordi Coca

281

**LA NARRATIVA DE JORDI COCA**, uno de los autores más versátiles de la literatura catalana actual, ofrece, sin lugar a dudas, una de las visiones más complejas y sugestivas a la comprensión de la singularidad humana. En un autorretrato escrito en 1991 el escritor afirmaba:

UN EJEMPLO EN UNA  
NOVELA DE JORDI COCA

Maria Dasca

Escribo para decirme en relación con el mundo, el mundo entendido como decía Wittgenstein, como aquello que ocurre. Pero existe una especie de pudor para decirme directamente, incluso para decirme de una manera intelectual. Busco, pues, la literatura no como un sustituto, sino como un elemento añadido que, a pesar de reconocerse y saberse artificial, puede llegar a encarnar más intensamente la verdad. (Coca, 2001: 22)<sup>[1]</sup>

Su obra literaria, iniciada en 1971 y aún en activo, trata la relación entre el individuo y su entorno desde una perspectiva que tiene en el lenguaje su centro de reflexión. Tras una etapa centrada en la experimentación textual, que termina en 1986 y cuyo hito son los relatos recogidos en el volumen *El corazón de las cosas* (1995) (Malé i Peguerols,

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

1996: 120), Coca reformula sus planteamientos narrativos con miras a explorar “la subjetividad a través de la narración descriptiva”, lo que supone, según el crítico Manel Ollé, una problematización de la “solidez incontrovertible de las cosas” (Ollé, 2000:10). Las transformaciones políticas y históricas del final de la transición española y, más concretamente, los cambios introducidos por la progresiva institucionalización de la cultura catalana en los años 1980 supondrán una consolidación del público lector, y harán que Coca, sin renunciar a sus inquietudes hermenéuticas (la indagación del vínculo entre el yo y el otro), se oriente, como afirmará en 1995, hacia una escritura más accesible, “con los mínimos elementos posibles, de una manera sintética y visualizada y, sobre todo, sensorial” (*apud* Ollé, 2000: 12). Detrás de este planteamiento encontramos lo que Manel Ollé resumirá tan bien con la idea, de por sí un oxímoron, de “sugerir la complejidad desde la sencillez.” (Ollé, 2000: 16).

En 1988 Coca inicia una etapa narrativa que durará hasta 1993, caracterizada por historias intimistas, con pocos personajes y enmarcadas en unos ambientes precisos. Esta etapa incluye las novelas *Mal de luna* (1988), *La japonesa* (1992) y *Louise (un cuento sobre la felicidad)* (1993), obras que, a pesar de sus divergencias formales, mantienen una serie de constantes. Las tres responden al impulso de ceder la voz a personajes ensimismados, dos mujeres y un niño, que viven, impávidos, una experiencia transitoria. En este sentido, como afirmará el autor en distintas ocasiones, lo que le fascina es siempre la experiencia de la alteridad, ya sea percibida desde el punto de vista de una mujer, un joven con autismo o del Japón de la primera mitad del XVII. Su marco de referencias, en ese momento, es amplio y incluye la obra del dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlinck (cuyas *Cuatro variaciones sobre la muerte* traducirá en 1984), la poesía de Matsuo Basho (de quien, en 1992, versionará algunos poemas) y la pintura de Edward Hopper (a quien dedicará el libro *Paisajes de Hopper* de 1995).

En las tres obras de Coca antes mencionadas, las relaciones familiares suelen presentarse mediante una situación de *impasse*, y de incomunicación, ante la cual los personajes fabulan quimeras (así, por ejemplo *la japonesa* del título no es, de hecho, una japonesa) y planean huidas (como veremos, en la novela *La japonesa* la evasiva implica una identificación con el objeto de fabulación). En esta novela, que obtuvo

el premio de novela Josep Pla en 1992 y fue traducida al castellano por Carlos Manzano en 1995,<sup>[2]</sup> hay una total identificación con el otro, en la medida que es el joven protagonista, víctima del autismo, quien habla. En ella, la literatura muestra las reacciones concretas del personaje ante hechos externos (como la percepción de los colores o la descripción pormenorizada de acciones cotidianas), propias de la personalidad hipersensible de un niño que padece una enfermedad que lo obliga a encerrarse en sí mismo. Gracias a la literatura, y a la ficcionalización, en unos términos que la embellecen, de una experiencia difícilmente aprehensible, el relato nos descubre el mundo emotivo sugerente y rico.

### 1. *La japonesa* en el marco de las novelas de los años 1988-1993

Al analizar *La japonesa* vemos cómo el libro mantiene unas analogías con las obras del mismo periodo. Así, podemos afirmar (y esta será una de las hipótesis de nuestro análisis) que las características que describen la obra de Coca de entre 1988 y 1993 se extreman en *La japonesa* para tratar un motivo (la disminución mental) de rara representación en la literatura, que le atrae en la medida que le permite reflexionar sobre dos de sus principales obsesiones: el tiempo y el silencio. Según remarca Coca al estudiar la obra de Edward Hopper (que, a su vez, lo había observado en la obra de los pintores impresionistas): “El tiempo se muestra en toda su impresionante esencialidad cuando en el mundo laboral y frenético de los hombres, las cosas se encalman en un decurso lento, prácticamente infinito e inacabable” (Coca 1995: 55). En el ejercicio de aprehensión espaciotemporal de *La japonesa* Coca pone de relieve la dependencia del relato respecto de un *tempo* (casi lírico) basado en unas repeticiones sintagmáticas, que le permite depurar la expresión para reducirla a la esencia.<sup>[3]</sup> Paralelamente, en su imaginario encontramos,

<sup>2</sup> Traductor al castellano de la obra de Proust, Simenon, Beckett y Henry Miller, entre otros, Carlos Manzano de Frutos es también el traductor al castellano de Julià de Jòdar y Roser Ametlla.

<sup>3</sup> Cf. “Así, que me quedaba quieto cerca de la ventana, sin decir nada, veía pasar a la gente y cambiar las cosas.” (p. 110). Todas las citas de la novela provienen de la primera edición, de 1992, referida en la bibliografía final.

como en Hopper, una representación de situaciones banales, una poética triste del instante, hecha de sensaciones y percepciones concretas.<sup>[4]</sup>

Las características principales del estilo de la novela son:

- el enfoque externo: en la ficción la realidad es abordada desde la perspectiva sensorial, la cual constituye la base para la creación de unas determinadas atmósferas y sentimientos, y no incluye una dimensión psicológica.
- el vínculo entre la formación del individuo con la idea de provisoriedad inherente a la vida humana; el relato del niño de *La japonesa* está determinado por este sentido de transitoriedad, que Coca había aprendido de Hopper: “El artista tiene que buscar la temporalidad puntual, para nada trascendente y que sin embargo nos impresione en lo que tiene de sincera evidencia del carácter transitorio de las cosas humanas” (Coca, 1995: 34).<sup>[5]</sup>
- las dificultades en la comunicación, acentuadas en un niño con autismo, cuya patología no le permite llegar a lo que Emmanuel Lévinas llama la “irreductibilidad del otro”. Esta idea podemos relacionarla con la etimología de *idiota*, *autista* e *individuo*, tres conceptos clave para la interpretación de *La japonesa*. Si el término *idios* (el étimo de *idiota*) se aplica a *uno mismo* y a *privado*, con lo cual pasó a designar el individuo que no se preocupaba por los asuntos públicos; e *individuo* designaba *lo indivisible*; *autista* proviene de *autos* que equivale, como *idios*, a *uno mismo*. En este sentido, el motivo de *La japonesa* remite a este *yo* que es *uno mismo*, un ser indivisible incapaz de vivir el otro, de trascenderse a sí mismo, y que está solo. Como afirma Lévinas, la soledad derivada de esta situación se debe a la incapacidad de salir de uno mismo: “La solitude n’est pas tragique parce qu’elle est privation de l’autre, mais parce qu’elle est enfermée dans la captivité de son identité.” (Antich, 1993: 23). Seguramente por eso en la cubierta de las dos ediciones de la novela se reproducen imágenes donde se

<sup>4</sup> También tenemos imágenes en ralenti cuando se refiere a un tratamiento con gotas: “lo que más me gustaba era que me sentía con la cabeza limpia, clara, y que no pensaba en nada y me limitaba a hacer lo que me decían y lo que me apetecía” (p. 69).

<sup>5</sup> Cuando no existen traducciones previas, hemos procedido a traducir nosotros mismos los textos de Coca del catalán al castellano.

camufla la representación del niño; transfigurado en un busto de rasgos irreconocibles o en su proyección mental: la falsa japonesa.

## 2. Un proceso perceptivo

En términos generales, *La japonesa* es una novela corta, de 180 páginas, sin división en capítulos, donde se explica el itinerario formativo de un joven sin nombre, desde la infancia hasta la madurez. El relato, en pasado, es la evocación en primera persona del adulto de unos momentos de su vida.<sup>[6]</sup> En ellos, prevalece el enfoque visual. Así, el niño observa lo que lo rodea y lo retiene con gran exactitud, de manera que el relato se convierte en la descripción detallada de unas acciones claramente dependientes de unas calidades sensoriales. El niño es sensible a determinados olores (pp. 12-13), que, por hiperestesia, le provocan náuseas y se percata detenidamente de los rastros de suciedad o de desorden que hay en la escuela. También retiene una gran variedad de matices cromáticos; proyecta una mirada atenta hacia un paisaje percibido como emotivo y dinámico (p. 29) y permanece atónito ante un imaginario infantil tétrico (pp. 47-48).<sup>[7]</sup>

El niño se educa en casa, donde la madre lo somete a repetidos ejercicios de gimnasia, poco a poco va a la escuela, donde no llega a integrarse a causa de sus ataques epilépticos, y, ya mayor, desarrolla algunas tareas menores en el taller de costura propiedad de su padre. La imaginación del protagonista (cuyas fabulaciones se mantendrán en la etapa adulta) lo conduce a *ver* niños sin cabeza en la escuela, a dejarse llevar por el imaginario romántico de una acuarela donde se representa una tormenta<sup>[8]</sup> y, finalmente, a obsesionarse por la visión

<sup>6</sup> Es importante destacar que muchas de las acciones se desarrollan en imperfecto, con lo cual tienen un valor atemporal.

<sup>7</sup> Cf. con la experiencia del colegio: “Nunca me reñían, sólo me decían que me lavara y me llevaban a clase. [...] veía unos muertos de rostros lívidos que avanzaban hacia donde yo estaba, niños sin ojos...” (p. 47).

<sup>8</sup> Cf. “mamá se quedaba mucho rato mirando cuadros que yo repasaba en un momento y siempre me parecían bonitos: mares embravecidos chocando contra las rocas, bosques umbríos que desprendían una sensación de humedad evidente, largos caminos selváticos con árboles que los entoldaban...” (p. 26).

de una niña, según él de rasgos asiáticos, con quien no llega a hablar i a quien llama la *japonesa*. Esta niña (seguramente con síndrome de Down) es el motivo por el cual un día, ya mayor, decide salir de su casa en su búsqueda. Paralelamente, describe los personajes secundarios (los padres, la yaya, algunos niños de la escuela y, más adelante, los compañeros del taller), debidamente caracterizados según su filtro empático.<sup>[9]</sup>

Uno de los elementos que contribuyen al atractivo de la novela es la distancia entre la percepción de la realidad por parte del niño y la reacción de su entorno (que desconoce lo que puede pasar por su cabeza). El protagonista no verbaliza lo que siente (que es la base de su pensamiento) hasta el momento en que se refiere a ello años después, en el momento en que se dirige a un interlocutor-lector implícito que no participa en los hechos. Su descripción carece de emotividad y como en el *nouveau roman* (una corriente que influyó el Coca de los años 1980), el relato ofrece una visión externa a la manera como los personajes reaccionan frente a él: “mamá se llevó las manos a la boca y dio un chillido enorme” (p. 9) o recrea una sucesión de sensaciones puramente nerviosas: “durante la visita había notado un pinchazo fuerte que me bajaba del cogote por toda la espalda y las piernas, pero entonces sólo movía los dedos de los pies ligeramente y ellos no advertían nada.” (p. 14). En algunos casos el enfoque objetivo de lo que hace parece traducirse en un desdoblamiento de sí mismo, especialmente en los momentos en que describe ataques que el lector debe interpretar como epilépticos: “Más adelante sentía mucha tristeza y ya no veía ni los brazos ni las piernas; no veía nada, únicamente aquella blancura y aquel silencio. [...] Chillaba tan fuerte, que tuve que meterme los dedos en los oídos, porque tenía la sensación de que se me reventarían de un momento a otro” (p. 40). Este tipo de descripciones provocan un efecto de distanciamiento respecto al propio cuerpo, el cual es referido fragmentariamente. Su expresión es, además, directa e irracional: es el chillido.

<sup>9</sup> De todos ellos, es la yaya (que, significativamente, vive en una isla) quién le suscita una mayor simpatía. En contra, tenemos la figura de la madre, progresivamente envejecida a consecuencia de la atención que debe dar al niño. El protagonista la describe de forma negativa.

### 3. La enfermedad y el proceso gnoseológico

Como en la literatura existencialista – una corriente que influirá la obra de Coca de inicios del siglo XXI (y especialmente *Cara de ángel*, 2004) –, en *La japonesa* encontramos distintas representaciones del pensamiento abstracto del protagonista en imágenes. A partir de este principio, en el que el elemento descriptivo es el vector de legibilidad del relato, se construye un universo amoral.

Uno de los temas implícitos a este universo es el motivo de la enfermedad. En todo el proceso, la enfermedad es referida metonímicamente a través de las consecuencias que conlleva. El niño es incapaz de comprender la magnitud de la patología y, por este motivo, los efectos que ésta acarrea se convierten en la metáfora de algo mucho más complejo, como la incomunicación. Incapaz de superar la limitación que lo afecta, el protagonista tampoco puede reducir el significado (la supresión de la metaforización) a que es sometido el lenguaje de la enfermedad, y que, según la estrategia inaugurada por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, favorecía la superación de la dolencia. Es interesante, por ejemplo, ver como se refiere metafóricamente a la imposibilidad de razonar: “Otras veces la cabeza se me desbordaba y multitud de cosas empezaban a bailar en ella a un tiempo: la yaya, el abuelo, las calles y los coches, la japonesa, los jardines de la escuela, la piscina del pueblo, el gato, las playas a las que íbamos cuando era pequeño, el coche, las autopistas...” (p. 179). En momentos como este, el protagonista expresa su perplejidad mediante la acumulación de imágenes (extraídas de su realidad cotidiana) que, mezcladas, se convierten en incomprensibles. Más allá de los ataques y la hiperestesia, la enfermedad concierne déficits comunicativos graves: el mutismo asumido como *actitud*,<sup>[10]</sup> el hecho de “no saber qué hacer en cada caso, no saber qué decir” frente a la complejidad del mundo<sup>[11]</sup> y la quietud ante la rapidez (a su juicio, excesiva) de los

<sup>10</sup> “Entonces fue cuando adopté la actitud de quedarme mirando a todo el mundo sin hablar, aunque los entendiera, como si no se dirigiesen a mí, con los ojos vacíos, sin verlos.” (p. 79).

<sup>11</sup> Cf. “En las revistas, la televisión y las películas casi todo el mundo era de colores, pero a veces estaban en blanco y negro, cosa que me daba un dolor de cabeza muy fuerte.

Así, que no sabía qué debía hacer en cada caso, qué debía decir, por lo que, generalmente me quedaba quieto y no hablaba; por eso, mamá me llevaba tantas veces al médico y me obligaba a hacer aquella gimnasia y por eso mismo me tenía que tomar el jarabe y toda aquella mierda.” (p. 81).

movimientos de la madre.<sup>[12]</sup> La incomprensión es, además, verbalizada por el personaje en distintas ocasiones, siempre refiriéndola a elementos sensibles en construcciones de base repetitiva: “No entendía el olor tan fuerte de la tierra, no entendía de dónde caía el aguacero que empapaba no sólo la casa de la yaya y el patio, sino todas las casas del pueblo y las montañas cercanas y los bosques por los que yo paseaba; no entendía dónde se acababa la lluvia ni qué eran los relámpagos.” (p. 42).

La narración incluye pocos cambios y, en la medida que el personaje crece y padece crisis menores, su entorno sufre pequeñas variaciones que él analiza detenidamente hasta el punto que parece reconocerlas como parte de un proceso de conocimiento. Así, con la llegada a la pubertad descubre el envejecimiento y la muerte, que él no acepta: “Muchas cosas se volvieron raras y yo no cesaba de hacer descubrimientos que me desconcertaban. Pero el que más me impresionó fue, precisamente, el de darme cuenta de los cambios.” (p. 88). Esta no aceptación de hechos como que “las niñas se morían” (p. 139) forma parte de un aprendizaje contra el cual se rebela, y rechaza pasivamente.

En este sentido, con la introducción en el mundo laboral, la novela da un giro y de la indagación sobre las formas de representación visual de la realidad pasamos a un proceso de reconocimiento epistemológico que implica el aprendizaje de un determinado lenguaje, el cual opera por analogía: “Desde que me había hecho mayor e iba solo al trabajo, tenía que deducir muchas cosas: «fallecer» quería decir desaparecer para siempre, «amargo» quería decir el gusto del yogur sin azúcar y también quería decir tristeza, estar solo no tenía nada que ver con que hubiera gente a tu alrededor o no... Cosas así.” (p. 162).<sup>[13]</sup> Como acabamos de

<sup>12</sup> “Eso mismo me había pasado en casa con mamá: de repente me parecía que se movía excesivamente y entonces sentía deseos de detenerla, de dejar un tiempo de quietud y, después de la pausa, que volviera a empezar lo que estaba haciendo poco antes. Sólo de pensarlo me sentía ligeramente liberado, pero, al cabo de poco, esa sensación se disipaba y la veía otra vez delante de mí haciendo demasiado cosas a un tiempo: caminado, alzando el brazo, sacando la mano del bolsillo, sonriendo, frunciendo la frente...” (p. 115).

<sup>13</sup> Esta situación coincide con la posibilidad de salir, solo, de casa y hacer pequeños itinerarios erráticos: “Me alejaba sin mirar las calles por las que iba, pero siempre acababa encontrando un paseo que conocía y una plaza que me llevaba a la parada de uno de los autobuses que me dejaban cerca de casa. «No me pierdo nunca», pensaba, sorprendido. Y el fin de semana siguiente volvía allí. / Un día descubrí el mar.” (pp. 180, 181)

ver, este itinerario implica la elaboración de un discurso solipsista que excluye todo aquello externo al mundo interior del protagonista.

Este proceso lo lleva a la experiencia de la alteridad interior, que es desvelada por el descubrimiento del rostro de un otro (la figura imaginada e desconocida que es *la japonesa*) que el narrador intuye parecido a él.<sup>[14]</sup> En este sentido (y en la medida que la japonesa nunca establecerá una vía de comunicación con el protagonista), podemos interpretarla como un dualismo efectivo, un desdoblamiento posible que él quiere mantener en secreto:

La relación con aquella niña que era tan guapa, tan diferente de las demás niñas, que tenía los dedos tan largos y tan finos, siempre había sido una cosa mía, y sólo mía, y no tenía la menor intención de que cambiara.[...] Yo, más que nada, la echaba de menos, porque era una cosa que tenía que ver conmigo desde hacía tiempo. La tenía y no la tenía. (pp. 170, 176)

*La japonesa* es, al fin y al cabo, una figura desconocida, que lo atrae porque la imagina similar a él (y, por tanto, comparte con ella determinados rasgos –como la enfermedad mental– que los hacen parecer semejantes). El personaje, intuido, lo empuja a salir de casa en tanto que es una realidad imposible, cuya aprehensión es inalcanzable y, justamente por eso, le permite al protagonista de imaginarla a su semejanza.

289

UN EJEMPLO EN UNA  
NOVELA DE JORDI COCA

María Dasca

#### 4. Conclusiones

Uno de los mayores logros de la novela de Jordi Coca, y de su literatura en general, es su capacidad de relatar un mundo donde la aparente *anormalidad* de la realidad se convierta en el punto de partida de una reflexión donde el lenguaje permita dar paso a un entendimiento lógico según lo que Barthes llama la “lógica simbólica de los hombres”. Así, la función de la obra (de la crítica, en Barthes) es describir según qué

<sup>14</sup> La imagen (imaginada) de la japonesa también le sirve para autoreprimirse: cuando le corta los bigotes al gato y tiene ganas de autolesionarse (pp. 110-111), aparece la japonesa: “Entonces la japonesa me ofrecía la mano y me ayudaba a salir del agua. Nos sentábamos al sol y me enseñaba un dibujo.” (p. 111).

lógica los sentidos son engendrados de forma que pueda ser aceptada por la lógica simbólica de los hombres.<sup>[15]</sup> Este planteamiento conduce a un juego de distancia y, a la vez, aproximación entre el sentimiento, la percepción y la realidad que tiene lugar en el espacio doméstico, y no excluye elementos terroríficos. En su relato, esta relación nos permite, como lectores, descubrir la lógica subyacente a unas reacciones, y comprender la fragilidad del niño con autismo mediante una ficción que embellece su mundo y le da un sentido. En cierta medida, el tema de la novela será retomado unos años después en *Lena* (2002), donde la protagonista afirma “Me sentía víctima de algo, y en cierta medida inocente. Por otro lado, nada de lo que me ocurría era absurdo; había una lógica de fondo y una causalidad de base, que de una manera u otra me aserenaba.” (Coca, 2002: 62)<sup>[16]</sup>. Esta capacidad comprensiva y expresiva es, sin lugar a dudas, uno de los méritos de *La japonesa*.

## Referencias

- ANTICH, Xavier (1993), *El rostre de l'altre*, Valencia, Edicions 3 i 4.
- BARTHES, Roland (1999), *Critique et vérité*, París, Editions du Seuil [1966].
- COCA, Jordi (1992), *La japonesa*, Barcelona, Edicions Destino, Premio Josep Pla.
- \_\_\_\_ (1993), *Louise. Un conte sobre la felicitat*, Barcelona, Edicions Destino.
- \_\_\_\_ (1995), *Paisatges de Hopper*, Premio Sant Joan 1994, Barcelona, Edicions 62.
- \_\_\_\_ (2000), *Mal de lluna*, Barcelona, Proa.
- \_\_\_\_ (2001), “Retrat d'un mateix”, *Caràcters*, 16 (junio), 22.
- \_\_\_\_ (2002), *Lena*, Barcelona, Edicions 62.
- MALÉ I PEGUEROLES, Jordi (1996), “Jordi Coca, *El cor de les coses*”, *Els Marges*, 55 (mayo), pp. 120-122.
- OLLÉ, Manel (2000), “Pròleg” a Jordi Coca, *Mal de Lluna* [1988], Barcelona, Proa, pp. 9-16.
- SONTAG, Susan (1980), *La enfermedad y sus metáforas*, traducción del inglés por Mario Muchnik, Barcelona, Muchnik Editores. [orig. inglés: *Illness as a Metaphor*, París, 1977].

<sup>15</sup> “[La science de la littérature] ne donnera, ni même ne retrouvera aucun sens, mais décrira selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être acceptée par la logique symbolique des hommes” (Barthes, 1999: 68).

<sup>16</sup> La traducción es nuestra.

# **“EL SUBNORMAL ENCUBIERTO” EM JUAN JOSÉ MILLÁS: UM ESPIA DE RARA MOBILIDADE ENTRE AS DUAS FACES DO REAL**

Almerinda Maria do Rosário Pereira  
almerindaportugal@gmail.com  
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

## **Nota introdutória**

291

O LEITOR QUE PELA PRIMEIRA VEZ TOME CONTACTO COM A OBRA LITERÁRIA DE JUAN JOSÉ MILLÁS não pode ficar indiferente à forma como o absurdo se assenhoreia da mais prosaica página sobre a vida de todos os dias. Apresentando-se como uma alternativa verosímil à lógica vigente, este absurdo procura na metamorfose da realidade o recreio necessário ao escritor para que este continue a expandir-se num constante exercício de questionamento da vida. Juan José Millás, nascido em Valencia, Espanha, em 1946, sempre foi um curioso em relação à existência e à linguagem: a criança que espiava os adultos para ver como saíam deles as palavras, a mesma criança que procurava às escondidas na enciclopédia Espasa do quarto dos seus pais o significado dos vocábulos ditos em surdina, essa criança viria a tornar-se no jovem estudante de Filosofia Pura e, mais tarde, no adulto algo desconfiado em relação ao terreno minado das palavras, sempre pronto à indagação e à dissecação das matérias de que se é feito, não fosse ele um saudável hipocondríaco, amante da psicanálise, e um discreto agente de invejável mobilidade entre o mundo do sonho (ou do sono) e da vigília, entre o mundo das obsessões e o da normalidade.

Juan José Millás, cuja primeira novela saiu a lume em 1974 (premiada, de resto), é autor de uma vasta obra literária, sobretudo novelas e contos,

.....  
“EL SUBNORMAL  
ENCUBIERTO” EM JUAN  
JOSÉ MILLÁS: UM ESPIA DE  
RARA MOBILIDADE ENTRE  
AS DUAS FACES DO REAL  
.....

Almerinda Maria  
do Rosário Pereira

que coloca lado a lado com uma também extensa obra jornalística. É, aliás, autor de um novo género literário, no encontro do conto com a coluna jornalística: o “Articuento”. Sendo uma das vozes maiores da era pós-franquista, Millás tem sido classificado como pertencente à Geração de 68, outras vezes, como pertencendo à “quarta geração do pós-guerra”. Classificações à parte, é consensual o reconhecimento do seu contributo para a renovação da narrativa contemporânea espanhola. Mas voltemos às suas metamorfoses, às suas inquietações, para chegarmos ao tema que aqui temos em apreço. De entre os mecanismos de que se serve Millás para tecer os seus jogos em torno do absurdo, o desenho das personagens apresenta-se-nos como interessante terreno de análise. Sigamos, pois, o rasto daquela que é diminuída, amputada de normalidade, aquela que transgride, que se recreia no jogo aparentemente néscio de criação de um universo paralelo que acaba por nem sempre ser evidente ao leitor menos atento. Falemos pois do idiota. Teremos essencialmente como referência o romance *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, saído a lume em 2007, e em cuja densidade encontramos uma verdadeira amostra da obra millasiana.

### **Primeiro passo para a construção (ou desconstrução) do idiota – Ambivalências do bigode postiço**

Apresentemos, antes de mais, sumariamente, a trama do romance: o narrador é despedido do cargo de chefe de recursos humanos numa fábrica de papel, a troco de uma indemnização suficientemente reconfortante mas que não o deixa tranquilo, sendo invadido por uma grande sensação de vazio. É ao colocar um bigode postiço no rosto que desaparece essa sensação e, com tal facto, se opera um processo de “desrealidade” no narrador. Movendo-se na irrealidade, sente-se uma criatura universal, e isso permite-lhe ter acesso às suas verdadeiras identidades escondidas: é na verdade um tonto, mas também uma criança e um filho que afinal é bastardo. Mais: está morto desde que em pequeno apostara a própria vida. E o tonto, ou o idiota é, na designação do próprio narrador, o “subnormal”, aquele que se vê obrigado a dissimular a sua anormalidade, para ter lugar dentro da normalidade, dentro da realidade. Como o faz? Sendo bom observador

dos gestos dos outros (entenda-se, dos bem sucedidos), imitando-os; não perdendo o contacto com os restaurantes caros; sabendo comprar gente e exigir favores em troca de outros; sendo “socialdemócrata”, em suma. Se num primeiro momento, estamos do lado de uma aprendizagem da vida social a lembrar a ideia de mimetismo de René Girard (ideia perigosa, no entanto), num segundo momento, solidarizamos-nos com essa crítica, sem giros, à engrenagem política cujos contornos reconhecemos, crítica que se estende, de resto, a uma visão panorâmica do próprio funcionamento do mundo: a proliferação de “boys do governo”, os “huelemierdas”; a exploração da mão-de-obra oriental até ao automatismo; a visão do norte da Europa como um paraíso, um oásis de conto de fadas, num continente povoado por “cerdos europeos”. Mas voltemos ao nosso idiota para entender a ambivalência do seu bigode postiço cujos poderes descobre quando se vê desamparado dessas referências do mundo normal. É através dele que consegue voltar a dissimular a sua anormalidade, ainda que tenha perdido os tais vínculos com o mundo onde se movia: emprego e mulher. Trata-se de um bigode que é máscara social, disfarce de espião, mas também símbolo de um determinado estatuto social muito à maneira dos nossos antepassados: honra nos negócios, segurança, independência, sucesso, sofisticação, e por que não, ainda, virilidade? O bigode permite-lhe pois voltar a entrar nesse mundo a que pertencia agora consciente já da mentira de todas as suas reentrâncias. Permite-lhe jogar de outra maneira, ainda que para tal tenha que simplesmente de mentir também: ter o “huelemierdas” do colega Luís nas mãos, através da venda, como se de uma droga se tratasse, de um produto por ele inventado contra a calvície; ter também nas mãos a taróloga, que se relaciona com todos os homens importantes da cidade, e de cujo cabelo fora feito o seu bigode; simular investimentos na ilha da Madeira, ilha em tempos sem fauna nem flora porque devorada por um incêndio, uma ilha barbeada, enfim. Tudo uma questão de pelo, sempre: o pelo que camufla, é certo, mas o pelo que refloresta, também, que tem em si um género de força sansónica que permite à personagem atingir a universalidade, como se ela própria fosse um emaranhado de fios dispostos à grande aventura da descoberta da face paralela do real. No dissimulo da sua deficiência, da sua “subnormalidad” tinha o idiota fechado portas, pensando ter encontrado uma saída para o

triunfo na imitação dos gestos dos seus pares e no desempenho de um bom cargo. Agora, porém, a sua anormalidade não para de emergir para lhe pedir que explore outros buracos, outras portas, outras saídas, para outro real, para a realidade verdadeira. Mas em que consiste essa realidade? Acaso será a que se nutre da anormalidade? E em que consiste essa anormalidade? Estaríamos tentados a recorrer a um tópico que séculos de literatura já exploraram em dose generosa: o de associar a demência do louco a um gênero de lucidez alternativa, ou a única possível, porque pautada pela ideia de pureza e de verdade incontaminável, uma lucidez quixotesca capaz de ver o asfalto cheio de chuva quando os termômetros marcam 40 graus. Neste fenômeno de espelhismo onde uns vêem a ilusão, outros vêem a verdade. Millás porém não se satisfaz com essa explicação quase reduzida à fórmula, sendo certo também que afirma, a dada altura, que “el tonto al final resulta más listo que los demás” (Millás, 2010: 107). Millás precisa transformar o tonto num filho bastardo e ainda num ser invisível e também num morto, muni-lo desse pequeno exército de “eus” para conseguir abrir as portas da realidade, seja ela qual for.

### **Segundo passo para a construção (ou desconstrução) do idiota – Ambivalências da ranhura**

É aqui, na criação desse “eu múltiplo”, que intervém um elemento tão importante quanto os elementos capilares anteriormente referidos: trata-se do elemento “ranhura”. Todas as ranhuras são para o narrador possibilidade de sedução, hipótese de abertura para outra dimensão: a ranhura do mealheiro, do multibanco, da máquina do café, da caixa das esmolas da igreja, da caixa de sapatos da infância, do escarparte da chinesa do *sex-shop*, do traseiro da mulher. Todas elas possibilitam o ato de penetração que é também o ato de deixar-se penetrar. Sentir o corredor de uma casa dentro de si próprio, uma igreja inteira ou uma mulher-autômato faz parte de experiência pan-erótica da estética millasiana (um gênero de “libido-astrale” de Artaud, de que falaremos adiante), e o mundo de repente liquidifica-se como num romance de Boris Vian. O “subnormal” explora-se em todas as direções, como a criança inocente que joga com as próprias fezes a fingir

plasticina. Livre dos medos do homem normal, ele manifesta-se como ser universal, isto é, deixa de ser mero observador das coisas para entrar dentro delas e deixar que elas entrem nele. A universalidade permite-lhe ir a qualquer lado, por vezes até sem que o vejam. Para tal, bastará que assuma que o seu “eu invisível” está deitado ao pé de si, na cama vazia ao lado da sua. Jogo esquizofrénico ou capacidade genial de abstração, este é o exercício a que se propõe o idiota, tão próximo do dessa criança que se inventa um amigo ou uma identidade. Porém, o que nos parece mais interessante, não é o encontro com este sujeito invisível mas com o seu “eu morto”. Na definição do conceito de libido astral de Artaud encontramos essa ideia do “eu cadáver”, um género de “morto-vivo” assombrado por vários “eus” e animado por uma espécie de erotismo cósmico. Ora, o nosso idiota é aquele que ao abrir uma porta que está dentro dele se dá conta de que está morto; e cumpre assim o desejo máximo da ideia de penetrar e ser penetrado que há pouco esboçámos, porque, como nos diz ele próprio na pele de narrador: “El cuerpo es un agujero que solo se llena del todo con la muerte” (Millás, 2010: 146). Quem melhor do que o infantil e puro idiota para levar a cabo essa empresa? E aqui estamos mais uma vez de acordo com Antonin Artaud quando nos diz: “La pulsion de mort est une épreuve de vérité qui assume la pureté de l’existence contre les mensonges de l’être” (*apud* Dumouillé, 2006: 4). O nosso idiota, o “subnormal”, ainda se lembra de quando perdeu a vida. Tinha sido em criança. Havia no seu bairro duas irmãs gémeas, Emérita e Paca, uma boa, outra má, que todos os dias passavam pela escadaria onde brincava. Um dia, apostou a sua vida em como a primeira a passar seria Emérita. Enganara-se. Tinha-se destruído a ele próprio. Porém, esta auto-destruição, esta “pulsion de mort” – e seguimos novamente Artaud (como poderíamos seguir Jacques Lacan ou Georges Bataille) – acaba por se transformar numa outra força que é em Artaud “tropulsion de vie”. É a partir daqui que o “subnormal”, sempre dissimulando a anormalidade, e agora também a morte, consegue expandir-se porque, segundo nos é dito a dada altura, “un muerto podía crecer a voluntad, expandiéndose como el humo e introduciendo islas y continentes en la caja cadavérica” (Millás, 2010: 79)

### Terceiro passo para a construção (ou desconstrução) do idiota – Ambivalências do papel

O nosso idiota tinha feito, pois, a descoberta da morte ainda em vida, mas como sustentar esta dualidade quando se chega à evidência de que “no se puede vivir sin cuerpo”? Com efeito, para se chegar a ele há que negá-lo, “colocándolo fuera de ti, en una vaca o en un mueble, o bien en un conjunto de hojas del Estado sobre las que vas bordando, como en un tapiz, las letras que constituyen la musculatura de tu vida” (Millás, 2010: 159). É aqui que surge um terceiro elemento que, a par com o bigode postiço e a ranhura, orienta o nosso herói na sua senda evolutiva: trata-se do papel. O idiota quase que se evapora, que se sublima, neste ensaio da universalidade através da escrita. Pela forma como se conta no papel, tange pela primeira vez algo real. É na ação de narrar, de escrever a sua existência, que o seu corpo se avoluma através do corpo da escrita, tópico recorrente em Millás, como de resto em Artaud, para não nos afastarmos das referências pelas quais optámos. O “corpo sem órgãos” do escritor francês é também ele um corpo feito dos instrumentos da escrita. Diz-nos ainda Camille Dumoulié: “Artaud remplissait à l’infini des pages et des pages.” E acrescenta:

La parole de celui qui analyse et le texte de l'écrivain ne se produisent qu'à dessiner les contours d'un autre corps écrit qui fait parler, un corps de jouissance, dont les lettres tracent la bordure, le « littoral », pour reprendre l'image de Lacan. (Dumouillé, 2006:15)

O idiota carece pois de corpo porque sabe esvaziar-se dele. O leitor assíduo millasiano reconhecerá aqui um Millás que, através do exercício da escrita, busca o tratamento de si próprio, como se a literatura fosse forma de terapia, ou meio de evasão, esse exorcismo da vida fingida de que se veste a quotidianidade. A escolha do elemento “papel” como forma de operacionalizar esse género de ascese é altamente simbólica para a ilustração dessa mobilidade de que é capaz o nosso espião “subnormal”. Enquanto criatura movendo-se do lado fingido da realidade, ele é prótese, dependência da avaliação dos outros, ausência de corpo verdadeiro por este não ser compatível com o corpo do Estado (recorde-se, era chefe de recursos humanos na indústria

do papel). Enquanto criatura movendo-se na página escrita do papel, ele é identidade verdadeira, identidade *manca* de algo (e optamos por este adjetivo por simples deleite no cotejo com o participio verbal francês “manqué”). Tal como o “parvus” latino, o idiota parece falto de algo, como o nosso Joane defecando num penico; é pequeno, como a “pulgarcita”, diminuído. Mas não é que lhe falte nada. Não se trata de nenhum ser amputado: simplesmente carece de prótese. Por isso talvez abundem na obra de Millás coxos, ou falsos coxos, que mais não são do que gentes ávidas da grande poesia da subtração do corpo. Talvez por isso em Millás seja sempre necessário recuar, ir até às traseiras, ao avesso das coisas, à manga vazia daquele que não tem braço, ao útero onde éramos nada antes de sermos carne, à ranhura materna feita do pelo de um bigode por inventar. Talvez por isso em Millás o encontro com a antecâmara do que somos seja tão importante, o encontro com um género de duplo do que são os nossos pais: os pais verdadeiros ou os pais já mortos. Persuadido de que os seus pais verdadeiros eram Dinamarqueses, desde que os vira numa excursão na ilha da Madeira, o nosso herói empreende uma viagem até à Dinamarca onde, encontrada a residência materna, se dá conta de que está no velório da mãe e de que o filho que ocupara a casa dos seus pais no seu lugar, era da estirpe de Caim. O “subnormal” é pois um órfão representado na imagem dessa progenitora morta, mas é também um órfão psíquico, social, político, porque desamparado por todos os lados, como se de uma ilha se tratasse. Ele é a ilha da Madeira com os seus blocos cavernosos escuros e os túneis mal iluminados, onde numa excursão matara talvez o seu pai espanhol. É pessoa sem amparo, mas também pessoa sem par, permitimo-nos esse jogo de palavras. A idade do “subnormal” será sempre a de uma criança, daí que a passagem do mundo infantil ao mundo adulto esteja ao alcance de uma simples porta de papel. A mulher oriental quase mecânica frente à qual se masturba no *sex-shop* da vizinhança é a mesma que vira há muitos anos dentro de uma caixa, na pele de uma criada mecânica levando acoites da sua patroa, também ela mecânica, na dependência ao lado de um avô, igualmente mecânico, fumando cachimbo. É essa mulher autómato que o acompanha à Europa do Norte, depois de ter assistido, uma infância inteira, ao coser de tomos de narrativas de fadas pela sua mãe, na Malásia. Em Millás, o mundo torna-se brinquedo, e a Dinamarca só existe na medida em

que a inventaram as grandes histórias infantis. Vista à distância é um livro a três dimensões, uma simples maquete ainda a cheirar a tinta, na qual o “subnormal” já pouco tem que ocultar. Neste mundo *lego* ou *playmobil*, que é também o de Hansel e Gretel, encontra de vez em quando a sua dose de realidade, nem que para isso tenha de consumir estupefacientes ou entregar-se ao prazer sexual por “dos duros, con la furia del que no ha sido nada”.

Não ser nada. É esta a evidência a que chega o nosso “subnormal” sobre aquilo que foi na face A da realidade. É esta a grande aspiração que tem para a face B dessa mesma realidade. Mas trata-se de “nadas” diferentes. Se na primeira se enche de falsos interesses políticos, financeiros e familiares, que mais não são do que engano oferecido à percepção do outro que o constrói, na segunda, despoja-se de tudo isso até à perda do corpo, isto é, da prótese, tornando-se invisível à percepção do outro. Ser idiota poderia ser isso: viver sem prótese, ser o desprezo da atenção de todos.

É em torno do binómio presença/ausência, sempre tão presente em Millás (vejam-se os contos de *Los objetos nos llaman* ou os *Articuentos Completos*) que ele, o idiota, se constrói, a partir de uma conceção da corporeidade do outro como sistema de sensores e ponto de partida da aventura da percepção. O nosso “subnormal” tem consciência disso, de modo que, não raro, quando lhe convém, se constrói teatralmente perante os outros, de forma a parecer ainda mais idiota, mais atrasado mental. A receita é fácil de aplicar se fizer o seguinte: colocar os pés para dentro, o queixo para fora, produzir o máximo de saliva e cuspir as palavras como se elas fossem objetos sólidos; arrastar o pé direito; pedir pão numa loja de ferragens e parafusos numa padaria; desenhar objetos de escritório num papel e fingir que está a trabalhar. Mas há ainda outro idiota dentro do “subnormal”. É Olegario, o herói da aventura que ele conta ao filho, e para o qual também elabora uma receita para a idiotice, eivada de uma crítica a uma determinada forma de conceção da sociedade: é importante permanecer-se ocioso, não ter trabalho estável, não estar casado, não ter filhos e interessar-se por assuntos muito específicos como os arrotos dos dinossauros. Sobretudo é preciso ser incestuoso: muito incestuoso. Olegario casa com a irmã, mas já antes, aquando da morte do pai, se deitara com a mãe, fazendo-se passar por ele ao usar um bigode postiço. As histórias enlaçam-se

como aliás se desenlaça esse fio que vemos nascer dos mamilos da mãe do narrador subnormal:

Tomo sus pezones entre mis dedos y algo se empieza a desatar dentro de ella, porque se hace frágil y me mira con la expresión de los mártires, o sea, una mirada que pide que continúe desatando su cuerpo para alcanzar la perfección, y su cuerpo se deshace entre mis manos, (...) penetra en mí a través de mis manos, como una crema a través de los dedos. El caso es que abro los ojos imaginariamente y veo la habitación, estoy sobre la cama y me he mojado, ella va venir en seguida a cambiarme. (Millás, 2010:124)

O corpo liquidifica-se. O estado líquido torna-se, na nossa ótica, hipótese de selo com a entidade materna: o filho louco só se resolve, só se sublima, na aceitação daquela que o ama incondicionalmente; mais: na fusão dos dois. O estado líquido é metáfora do que não se deixa conter, do que se escapa a todos os que lhe queiram impor limites, do inadaptado. Empreendida a viagem do bigode posticho, à ranhura e ao papel, passando pela Madeira e pela Dinamarca, o “subnormal” revela-se, pois, como um ser grande, “inabarcable” e deixa-nos a todos uma sentença, que é hipótese de reflexão sobre nós mesmos, mas também certeza quanto à inferioridade da realidade exterior perante a nossa capacidade de a alargar, deturpar ou reinventar: “Somos más grandes por dentro que por fuera” (Millás, 2010: 124).

299

.....  
“EL SUBNORMAL  
ENCUBIERTO” EM JUAN  
JOSÉ MILLÁS: UM ESPIA DE  
RARA MOBILIDADE ENTRE  
AS DUAS FACES DO REAL  
.....

Almerinda Maria  
do Rosário Pereira

## Referências

- ARTAUD, Antonin (2004), “Révolte contre la poésie”, *Œuvres*, Paris, Gallimard, pp. 937-938, disponível em <http://flanagens.blogspot.pt/2012/12/revolta-contrapoesia.html>, consultado em 20.03.2014
- DUMOULIÉ, Camille (2006), “Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et ‘tropulsion’ de vie”, texte de la communication présentée lors de la journée *Antonin Artaud et la psychanalyse*, organisée le 9 novembre 2006 à BNF, dans le cadre de l'exposition «Artaud», Revue Silène, Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2007, disponível em [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait\\_74.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf), consultado em 19.02.2014

MILLÁS, Juan José (2010), *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Punto de Lectura, [2007]

SARUP, Madan (1989), *An introductory guide to post-structuralism and post-modernism*, Athens University of Georgia Press

### **Entrevistas**

CAILLOIS, Roger, GIRARD, René, PIVOT, Bernard, « Apostrophes » (Extraits), Antenne 2, 16 juin 1978, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ldSzclrqu7c>, consultado em 13.03.2014.

MILLÁS, Juan José, Página 2, Entrevista na Coctelería Campara Milano, 2012, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UeZ1Ka9nogE>, consultado em 13.03.2014.

## A MAGIA E A IDIOTICE\*

João Peixe

jpeixe@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

O DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS ATUAL HOUAISS (2011) DIZ QUE *IDIOTA* É A PESSOA QUE CARECE DE INTELIGÊNCIA, de discernimento, que é tola, ignorante ou estúpida. Diz-se também *idiota* daquilo que não tem valor, interesse ou sentido. A etimologia remata o verbete: do grego *ideōtēs*, *idiotou*, cujo sentido original era aplicável a um homem particular (por oposição a homem de Estado), simples cidadão, plebeu. De acordo com *A Greek-English Lexicon* (Liddell & Scott, 1996), ainda no Grego Clássico, além desse sentido primitivo, a mesma palavra já tinha adquirido também o sentido de ignorante e vulgar. As duas aceções vão passar para a língua de Cícero e de Virgílio, no nome *idiota*, *idiotae*. Já o adjetivo derivado *idioticus*, *idiotica*, *idioticum* estava reservado para qualificar os ignorantes (cf. Gaffiot, 1934; Glare, 1968). No Latim Eclesiástico, porém, o significado de homem particular perde-se, utilizando-se a palavra apenas para denotar os homens ignorantes (cf. Stelten, 2004). Na passagem para o português, o vocábulo parece ter perdido importância, pois os dicionários “latinolusitânicos” dos inícios do século XVII não

301

.....  
A MAGIA E A IDIOTICE

.....  
João Peixe

\* O presente trabalho resulta da nossa investigação de doutoramento, subordinada ao título Manuel do Vale de Moura (1564 – 1650) e O Pensamento Demonológico e Religioso Português: o De Incantationibus seu Ensalimis na Europa de Seiscentos, que conta com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

têm qualquer entrada para ele, nem no Latim, nem no Português. É assim no *Dictionarium latino lusitanicum et vice versa lusitanico latinum* de Jerónimo Cardoso de 1592 e, também, no *Dictionarium Lusitanicolatinum* de Agostinho Barbosa de 1611 (facsimilado em 2007). Só no século seguinte, no *Vocabulario portuguez e latino...* de Rafael Bluteau (Bluteau, 1712-1728) *idiota* teria honras de dicionário, “vale[ndo] o mesmo que ignorante”.<sup>[1]</sup> Para o presente trabalho, interessa esta aceção de ignorante e sem discernimento, que a palavra tomou, já no Latim Eclesiástico e no Português moderno.

A Magia, pelo ocultismo dos seus nexos de causalidade, questiona a nossa razão. Somos tentados a descartá-la como irracional, sem sentido e, de acordo com a definição proposta, idiota. Por outro lado, quem não consiga ver esses nexos ocultos de causalidade poderá considerar aqueles que os veem pessoas sem discernimento. O mesmo é dizer, poderá considerá-los idiotas. Certo é que, desde tempos primitivos, os rituais mágicos marcaram presença em todas as sociedades humanas. Quando se olha para a sua história, porém, parece que a Magia foi sempre recuando à medida que o Homem ia ficando menos ignorante, menos idiota. Em cada época, muitas crenças do passado, desmitificadas pelos conhecimentos do momento, foram rotuladas de Magia e muitos dos procedimentos que o Homem usava para dominar o seu mundo eram conotados com superstições sem sentido.

À saída da Idade Média, o mundo, em grande parte, ainda era um mundo essencialmente mágico, em que forças externas influenciavam a vida dos homens na terra. Havia o combate entre Deus e os demónios pela posse das almas dos homens. Reinterpretações neoplatónicas do mundo encontravam relações de simpatia entre os astros e os elementos terrestres e entre os elementos terrestres entre si. Olhava-se para o céu à procura do futuro nas constelações. Na Terra, procurava-se influenciar esse futuro pela manipulação dos elementos, por exemplo, através de amuletos. A própria Igreja tinha

---

<sup>1</sup> O verbete conta ainda uma pequena história de um tal Douto Idiota, supostamente um nome com que um autor assinaria o seu trabalho. Não cabe neste trabalho explorar a pista dada por tal pseudónimo, de significação tão interessante para o tema do presente colóquio.

os seus rituais mágicos que oferecia aos seus fiéis. Benzeduras, água benta, cruxifixos, o corpo e o sangue de Cristo, orações, era toda uma panóplia de armas investidas de poder divino, para proteção e salvação dos crentes. A par desta mundividência, o racionalismo mecanicista dava os seus primeiros passos no esforço de compreensão do mundo. O confronto dava-se então em três frentes: ciência, religião e magia. Em Portugal, este confronto também se fez sentir. Constrangido pela rigidez da Contra-Reforma católica, muito ativa no reino; ao mesmo tempo, aberto ao “saber de experiência feito”, que entrava nos portos portugueses no porão de cada caravela; sem nunca abandonar as suas tradições pagãs, o debate era complexo e, para ele, contribuiu gente nada idiota, aliás muito instruída.

Um desses contributos veio de Manuel do Vale de Moura, autor de um livro sobre práticas ligadas à Magia e delas, em particular, sobre as curas supersticiosas. Publicado em 1620, a obra tem o título *De Incantationibus seu Ensalmis*. Vale de Moura, nascido em 1564, cursou Teologia em Évora e Cânones em Coimbra. Às ordens da casa real de Bragança, foi mestre de Alexandre e Filipe, bisnetos de D. Manuel I, por parte da mãe D. Catarina, neta d’ O Venturoso. É mesmo por recomendação do seu discípulo Dom Alexandre, à data Inquisidor Geral, que em 1603 é nomeado Deputado da Inquisição de Évora, cargo que exerceu até à sua morte em 1650. Estamos, portanto, longe do típico *idiota*. O seu *De Ensalmis* dá erudito testemunho, também ele nada idiota, do entendimento sobre magia e superstição (de pelo menos parte) da elite cultural portuguesa, a que ele pertencia por formação e por função.

Os Ensalmos, o tema principal do livro, fazem de facto parte do imaginário da Magia. De acordo com a definição do autor, Ensalmos são bênçãos ou invocações, levadas a cabo por uma fórmula de palavras, muitas vezes, palavras sagradas. A esta parte verbal do Ensalmo, podia acrescer uma parte material. Era uma mistura de apresentação e uso diversos, que podia conter os mais variados elementos, também eles, potencialmente sagrados ou sacramentais, como o pão e o vinho da transubstanciação.

*Ensalmi sunt quaedam benedictiones, siue imprecationes confectae ex certa verborum, praesertim sacrorum, formula, interdum quesiue ex materia aliqua, ut uino, ac pano [sic], certo partium numero complicato: quibus homines praecipuè, ut ferunt, Hispani utuntur tam ad uulnera, morbosque alios curandos, et nocumenta uaria repellenda, ut quae euenire possunt ex tempestatibus, uenensis, ac feris animalibus, et similibus: tum ad bona alia maxime temporalia obtinenda. Vnde, in rigore loquendo idem sunt atque incantationes.* (Moura, 1620: I. ante 1.1, fol. 1)

Ensalmos são algumas benzeduras ou invocações maliciosas, levadas a efeito a partir de uma fórmula de palavras, em especial sagradas, às vezes a partir de alguma substância, como vinho e até pão, num dado número de partes misturadas. Os homens, segundo se diz, principalmente os habitantes da Hispânia, servem-se deles para curar feridas e outras doenças e para repelir males vários, como os que podem advir das condições do tempo, de animais venenosos e selvagens, ou similares; mormente então, para obter diversos benefícios temporais. São, portanto, em rigor encantamentos.

Antes, porém, de aferir as justificações da alegada eficácia dos Ensalmos, Vale de Moura dá conta de algumas crenças enraizadas no imaginário da época. Vejam-se alguns dos seus exemplos: um burro morto que tinha sido ressuscitado por palavras sagradas (cf. I.1.7); demónios que prometiam aos feiticeiros que as suas almas também seriam transformadas em demónios, mas demónios de bronze (cf. I.1.10); animais perigosos que percebiam o significado das palavras e por elas se deixariam excomungar e encantar (cf. I.1.11); as áspides não eram animais como os outros, que se deixassem encantar através de versos (cf. I.1.12 e 13); havia palavras que eram usadas para entorpecer serpentes (cf. I.1.13); cria-se que, por si só, a voz podia curar abscessos do corpo humano (cf. I.1.13); havia mercadores que, com versos, domavam dragões e que, montados neles, os levavam para a Etiópia, porque os Etíopes gostavam de os comer (cf. I.1.14); um touro que ficava manso para a festa de S. Marcos (cf. I.1.14); os animais podiam encantar-se e fazer-se mover através de certos sons e, por essa via, mesmo animais selvagens seriam capazes de coisas extraordinárias (cf. I.1.16 e 18); acreditava-se que a mente dos profetas, para conhecer as profecias que anunciavam, era inspirada por Deus (cf. I.1.19); as relíquias de

santos permitiam conhecer os sinais de eventos futuros por indícios maravilhosos (cf. 1.1.29); o Rosário de Nossa Senhora proporcionaria a remissão dos pecados e conferiria graças aos que o rezassem (cf. 1.1.49). Só o primeiro capítulo do livro traz mais exemplos, mas estes aqui enumerados serão suficientes para se perceber o quadro mental da época, no que às crenças mágico-supersticiosas diz respeito. Siga-se, então, a análise que o autor faz de três destes casos: o touro de S. Marcos, o poder do Rosário de Nossa Senhora e as profecias inspiradas por Deus.

Muito haveria para dizer sobre as profecias. Elas pertencem a um campo fértil do ideário mágico-supersticioso que é o campo da adivinhação. O assunto não cabe propriamente no tema do *De Ensalmis*. Ainda assim, não vai passar despercebido ao seu autor. A partir do texto sagrado dos versículos 27 e 28 do cap. 7 do *Livro da Sabedoria* e dos comentários a esse passo do dominicano Robert Holcot (1???-1349) em *Super Librum Sapientiae*, diz Vale de Moura que os idiotas são bons adivinhadores. Desligados do mundo, explica, eles são sinceros. Contudo, porque são idiotas, não sabem interpretar os sonhos e teriam que ser outros a interpretá-los, perdendo-se a sinceridade. Logo, seria irracional que lhes fosse dado o dom da adivinhação.

*«et per nationes in animas sanctas se transfert: amicos Dei, et Prophetas constituit: neminem enim diligit Deus, nisi eum, qui cum sapientia inhabitat» (...) Observat autem cum eodem Aristotele, tria hominum genera esse optimos diuinautores, uesanos: idest idiotas, et fatuos, amantes, et melancolicos: primos autem esse bonos diuinautores, quia non sunt solliciti circa terrena, nec circa se ipsos:*

«e [a sabedoria] derramando-se nas almas santas de cada geração, ela forma amigos de Deus e profetas, pois Deus escolhe amar ninguém, exceto aquele que vive com ela» [Sb. 7,27-28] (...) Ora, [Holcot] observa, ainda com Aristóteles, que os ótimos adivinhadores pertencem a três gêneros de homens: aos loucos, isto é, idiotas e insensatos, àqueles que amam e aos melancólicos. Pois, os primeiros são bons adivinhadores porque não são agitados com coisas terrenas, nem consigo próprios.

*proindeque eorum somnia esse ualde certa, siquis ea sciret interpretari; esse autem malos somniorum interpretores, quia carent notitia, quae (et optima quidem) ad id muneris requiritur. Concludit denique Holcot cum Aristotele diuinationem non conferri a Deo fatuis, et idiotis, quia id esset irrationabile.* (Moura, 1620: II.9.18, p. 273)

Por isso, os seus sonhos são extremamente sinceros, se alguém os souber interpretar. Mas há maus interpretadores de sonhos, porque carecem do conhecimento (e certamente bom conhecimento) que para tal se exige da função. Por fim, conclui Holcot, sempre com base em Aristóteles, o dom da adivinhação não é dado por Deus aos insensatos e aos idiotas, porque isso seria irracional.

As festividades de S. Marcos eram comemoradas em vários locais da Península com a largada de um touro. No dia da festa, por intervenção do santo evangelista, o animal ficava manso, ao ponto de permitir que lhe colocassem velas nos chifres, deixando-se conduzir pela multidão até ao local da festa. Vale de Moura reproduz a opinião de Andrés de Laguna (1499-1559), veiculada em nota na sua tradução da obra de Dioscórides intitulada *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortiferos* (1570). Vale a pena ler as palavras do médico, citadas pelo autor português:

En algunas partes vispera de San Marcos suelen tomar un ferocissimo toro, y emborracharle con el mas fuerte vino, que hallan, no dandole a comer, ni a beber otra cosa: de suerte, que por esta via se reduce a tanta mansedumbre, y blandura, que el dia siguiente los niños, y las Donzellas le llevan asido con cordoncitos, y trenças hasta la Iglesia, adonde el borracho animal mientras los officios se dizen, se està todo cabeceando, y cayendo a pedaços de sueño, y se dexa poner mil candelas en los cuernos, y en los hocicos: al qual dos dias antes de aquella *fiesta*, el diablo no se le parara delante, ni se atreuera persona a esperarle dos horas despues en siendo ya cosido, y diggesto el vino, la qual mudança tan subita suele attribuir el simple pueblo a milagro. (Moura, 1620: II.2.14, pp. 99-100)

Do Rosário de Nossa Senhora dizia-se que ele tinha o poder de conferir algumas graças e de remir os pecados de quem o rezasse.

Vale de Moura atribui a origem desse rumor a uma revelação feita a um Padre Cartusiano na Bélgica. Cita, desta feita Luis de Blois (1506-1566), em *Scriniolum Spirituale* (1564), queixando-se de não ter podido conferir Johannes Justus Landsberg (1489-1539).

*Et tamen re uera Blossius (Lanspergium uidere non licuit) in Scriniolo Spirituali 5. p. tit. "Nota", fol. 119. iisdem formalibus, seu amplioribus uerbis Latinis idem scripsit: «Olim, inquit, reuelatum fuit cuidam spiritali Patri Cartusiano apud Treuerim, quod quoties quis pie, et Sancte legit Sertum, siue Rosarium gloriosae Virginis Mariae cum articulis uitae, et Passionis Christi; toties plenam peccatorum suorum ueniam, simulque eximiam gratiam, et eximium meritum cumulum consequitur. Caeterum non est necesse, ut illud uno tempore totum compleatur; sed per particulas diuersis horis uel diebus legi potest: et eo modo interdum maiori deuotione, ac fructu expletum.»* (Moura, 1620: II.15.36, p. 384)

E todavia, coisa verdadeira, Louis de Blois (não se pôde ver Landsberg) em *Scriniolum Spirituale* 5.<sup>a</sup> Parte, tit. "Nota", fol. 119, escreve o mesmo, nas mesmas formas, em palavras latinas de maior dimensão. Diz ele: «Um dia tinha sido revelado a um certo Padre Cartusiano, junto de Trèves, que todas as vezes que alguém, de forma pia e santa, lê uma Coroa ou um Rosário da gloriosa Virgem Maria, com os artigos da vida e da Paixão de Cristo, tantas as vezes que consegue o pleno perdão dos seus pecados, e ao mesmo tempo a extraordinária graça e o extraordinário apogeu dos ganhos. Quanto ao mais, não é necessário que complete tudo de uma vez, mas pode ser lido aos poucos em diversas horas ou dias, e, entretanto, deste modo, cumprindo-o com maior devoção e proveito.

Percebe-se o perigo para a conduta católica que há numa crença excessiva em tamanho poder do Rosário. Daí a crítica feita no final do parágrafo a este conselho e a outros semelhantes que o autor passa também em revista. Eram palavras

*quae ego, simplicibus praesertim, et idiotis, quibus cum ipse Piissimus Pater praecipue loquitur, non ita simpliciter, sed cum multis moderationibus, et cautelis circumspectissime proferrem; ne eos, quos ad B. Virginis deuotionem afficere meritissimo nitor, per illamque in Coelum introducere; in nimiam de salutis aeternae per eam deuotionem obtinendae confidentiam, seu praesumptionem, neglectis aliis ad eam obtinendam necessariis operibus deicerem; atque ad Tartara deturberem. (De Ensalmis, II.15.36, p. 384)*

que eu apresentaria aos simples e, sobretudo, aos *idiotas*, com quem o próprio Pai Piíssimo fala antes de todos, não assim de forma simples, mas muito prudentemente com muitas reservas e cautelas. Evitava então desviar aqueles que eu me esforço muito meritariamente por entregar à devoção da Virgem e por essa devoção fazer entrar no Reino dos Céus. Evitava que eles negligenciassem as outras obras necessárias para a obtenção da salvação eterna, a receber por tal devoção. Evitava até que, por causa uma atitude de demasiada confiança ou por presunção dessa salvação eterna, se precipitassem para os Tártaros.

Ao mesmo tempo que vai expondo estes casos, Vale de Moura avança com algumas explicações possíveis para a presumível eficácia dos ensalmos. Tomando como exemplo as curas supersticiosas, o sucesso terapêutico do ritual podia ficar a dever-se às propriedades intrínsecas das palavras, ou ao poder medicinal das substâncias usadas no ritual, ou à própria técnica do ensalmador. Não se verificando nenhuma destas, seria preciso procurar a origem de tal eficácia fora do mundo natural. Sobre o poder medicinal das substâncias e sobre a técnica do ensalmador, o teólogo não tem muito a dizer. Os dois saem fora do seu campo de especialidade e, na verdade, estão também fora do campo mágico-supersticioso. Havia, já à data, uma longa tradição médico-cirúrgica e, apesar dos resultados e das técnicas mais do que questionáveis, a medicina já teria reconhecida uma identidade própria, independente da dos saladores e feiticeiros. Por exemplo, a Inquisição tinha médicos e cirurgiões ao seu serviço, a quem pagava salários regulares.

A atenção maior de Vale de Moura é dada às palavras. Seriam elas capazes de produzirem efeitos no mundo? João Bravo Chamisso, um professor catedrático de Medicina da Universidade de Coimbra, coetâneo de Vale de Moura, diz que sim. Em obra publicada em 1605, *De Medendis Corporis Malis*, Chamisso, baseando-se na literatura de todos os tempos, afirma que certas palavras têm propriedades intrínsecas de aplicação medicinal. À cabeça dos seus exemplos, o canto XIX da *Odisseia*, onde se dá conta de uma cura com ensalmos e o Livro IV da *República*, no qual Platão reconhece às palavras um poder curativo.<sup>[2]</sup> Vale de Moura não concorda e convoca em seu abono a experiência de outros médicos e a autoridade de nomes, como Tomás de Aquino. Os argumentos que aduz de ambas as partes podem ver-se resumidos, ainda que de forma redutora, nestas suas palavras:

*Hoc est praecipuum fere fundamentum, atque incentiuum, quo, praesertim idiotae, fragilesque aliqui ab impostoribus decipiuntur. Verba, inquit, sunt sacra: sanitas conferuntur. (De Ensalmis, II.6.1, p. 212)*

Este é quase o primeiro fundamento, e até o incentivo, pelo qual sobretudo os idiotas e alguns fracos são enganados por impostores. As palavras são sagradas, dizem; a saúde do corpo é restabelecida.

Sobrava então a intervenção sobrenatural para poder conferir aos ensalmos a sua eficácia. Ora, Deus só intervinha no mundo através da causalidade natural ou pela atribuição de graças. Competia às autoridades eclesiásticas e inquisitoriais avaliar os fenómenos e decidir sobre a intervenção d'Ele. Não se verificando tal presença, os resultados dos ensalmos só se poderiam explicar pela ação de demónios ou outras entidades preternaturais agindo conta a vontade de Deus. Como se vê, o fator decisivo era sempre o aval da Igreja. Tão importante era essa avaliação que havia saladores que arriscavam falsificar as habituais licenças que lhes permitiam atuar sem serem incomodados. O processo n.º 1084 da Inquisição de Lisboa contra Domingo Pires, preso em 1618, inclui apenas uma dessas falsificações.

<sup>2</sup> Cf. Chamisso fol. 23v. Os versos do Livro XIX da *Odisseia* são os 455-457. A referência da *República* é uma afirmação de Sócrates, em 426a a 426b, que implicitamente refere os ensalmos como procedimentos medicinais usados habitualmente.

(...) a qual petisam vinha despachada dos Senhores Inquisidores desta Santa Inquisisam desta cidade em como aviam liseinsa ao dito Domingos Peres saludador e emxinado e feito exame nele e acharam que era sofisiente e ter graça paticular de noso Senhor Jhesus per cousas que lhe viram fazer, o que lhe viram matar hum animal dum assopro e pessoas que elle avia curado deste mal de raiva e feito muitas curas nelas pelo qual lhe madarão pasar a prezente liseinsa para que posa saludar e bemzer nester reino e interior de Portugal (...). (ANTT, TSO-Inquisição de Lisboa, proc. 1084, fol. 36 *apud* Araújo, 1988, vol. 3, p. 4)

Para os saludadores sem uma autorização deste tipo o desfecho normal era um processo. Neste ponto convém desmistificar parte da *lenda negra*<sup>3</sup> da Inquisição. A contabilidade foi feita recentemente por José Pedro Paiva e Giuseppe Marcocci. Os dois investigadores apuraram até 1774 – já se perceberá o porquê deste termo *ad quem* – 924 condenações por práticas mágico-supersticiosas, apenas 3% do total das condenações do Tribunal da Fé. Desses condenados, 30% tiveram pena de prisão ou de degredo até três anos, 24% de 3 a 5 anos e apenas 6% viu a sua pena ser maior do que 5 anos. Ainda assim, quase sempre havia amnistias. O resto das penas passava por algum ato público de contrição, como uma admissão de culpa no adro da igreja, usar uma veste penitencial como marca do seu crime e, nalguns casos, a sujeição a açoites. “Apenas” 4 vezes foi decretada a pena capital para este tipo de crimes da Fé. Creem aqueles dois investigadores que a brandura das penas, por comparação com as aplicadas noutros crimes, se devia de certa forma a alguma condescendência que os juizes sempre teriam tido para com a inocência e ignorância dos condenados (Marcocci & Paiva, 2013, p. 101). Aliás, o Regulamento da instituição de 1774 acaba mesmo por eliminar a heresia das práticas mágico-supersticiosas. Os acusados dessas práticas deviam sim ser condenados, mas por

<sup>3</sup> A expressão é atribuída à má fama da Inquisição Portuguesa por Giuseppe Marcocci e José Pedro Paiva em *História da Inquisição Portuguesa* (2013, pp. 246-247). No ano anterior, José Eduardo Franco e Célia Cristina Tavares, em *Jesuítas e Inquisição: Cumplicidades e Confrontações*, já se tinham referido à existência de um mito negro (2012, p. 21 et passim). Segundo esta narrativa, criada já no tempo do Marquês de Pombal, a Inquisição era co-responsável (juntamente com a Companhia de Jesus) pelo atraso da nação, face às nações iluminadas do resto da Europa.

charlatanice. Vale pena ler das considerações iniciais do Título XI desse Regulamento:

E porquanto no presente século iluminado seria incompatível com a sisudez e com o decoro das Mesas do Santo Ofício instruírem volumosos processos com as formalidades jurídicas e sérias a respeito de uns delitos ideais e fantásticos, com a consequência de que a mesma seriedade com que fossem tratados continuasse em lhes fazer ganhar maior crença nos povos para neles se multiplicarem tantos sequazes das doutrinas de terem verdadeira existência os sobreditos enganos e imposturas quantos são os pupilos e ignorantes, quando, pelo contrário, sendo desprezados e ridicularizados, virão logo a extinguir-se, como a experiência tem mostrado entre as nações mais polidas da Europa (...). (*Regimento do Santo Ofício da Inquisição dos Reinos de Portugal*, Título XI *apud* Franco & Assunção, 2004, p. 468)

São considerações que remetem para o início do presente trabalho. Os conhecimentos de hoje poderão ser as superstições de amanhã. Keith Thomas, no seu livro *Religion and the decline of Magic*, levanta neste ponto uma pertinente questão: será mesmo que a Magia recua porque a Ciência avança? Tomando como base da sua reflexão o caso inglês, este autor conclui que não. Da sua explicação, destacam-se três razões. Primeiro, houve situações em que foi a Magia que estimulou a pesquisa científica. É o caso, por exemplo, da Astrologia, que, no seu esforço de compreensão dos astros, acabou por proporcionar o desenvolvimento da Astronomia. Por outro lado, a mutualização do risco através de seguros diminuiu a dependência de cobertura mágica. Por último, mas não menos importante, o desenvolvimento do mecanicismo deu ao Homem uma esperança diferente. O desconhecido já não era resultado do sobrenatural. Era, isso sim, um nexó de causalidade à espera de ser descoberto, um pouco como a esperança atual na descoberta da cura para o cancro. Por isso, constata o mesmo autor que “[w]e are, therefore, forced to the conclusion that men emancipated themselves from these magical beliefs without necessarily having devised any effective technology with which to replace them” (Thomas, 1991:794).

Portanto, se o espaço ocupado pela Magia recuou ainda antes de a Ciência estar em condições de o preencher, não parece haver uma

relação de proporção entre Magia e Conhecimento e, por extensão, entre Magia e idiotice. Parece que, afinal, a Magia não recua a par do número de idiotas. A Magia não é má técnica ou ignorância. A Magia parece cumprir uma função social relacionada com a esperança. Não a esperança de domínio do mundo, já se viu. Não a esperança da salvação pela conduta ético-moral, essa é a função social da Religião. É a esperança de influência sobre o acidental. É, também, a última esperança de quem desesperou com a Ciência e com a Religião.

## Referências

- ARAÚJO, Maria Benedita (1988), *A Medicina Popular e a Magia no Sul de Portugal (fins do século XVII a meados do século XVIII)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BARBOSA, Agostinho (2007), *Dictionarium Lusitanicolatinum*, B. F. Head, Ed. (Fac-símile da edição de 1611), Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- BLUTEAU, Raphael (1712-1728), *Vocabulario portuguez e latino...* (10 vol.), Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, disponível em <http://purl.pt/13969>, consultado em 08/04/2014
- CARDOSO, Jerónimo (1592), *Dictionarium latino lusitanicum et vice versa lusitanico latinum*, Lisboa, Alexandre de Syqueira, disponível em <http://purl.pt/14309>, consultado em 08/04/2014.
- FRANCO, José Eduardo & Paulo de ASSUNÇÃO (2004), *As metamorfoses de um Polvo*, Lisboa, Prefácio.
- FRANCO, José Eduardo & Célia Cristina TAVARES (2012), *Jesuitas e Inquisição: cumplicidades e confrontações*, Lisboa, Sinais de Fogo.
- GAFFIOT, Félix (1934), *Dictionnaire Gaffiot Latin Français*, Paris, Hachette.
- GLARE, P. G. W. (Ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford e Nova Iorque, Clarendon Press e Oxford University Press.
- LIDDELL, Henry George & Robert SCOTT (1996), *A Greek-English Lexicon* (10ª Ed.), Oxford e Nova Iorque, Clarendon Press e Oxford University Press.
- MARCOCCI, Giuseppe & José Pedro PAIVA (2013), *História da Inquisição Portuguesa (1536-1821)*, Lisboa, Esfera dos Livros.
- MOURA, Manuel do Vale de (1620), *De Incantationibus Seu Ensalmis*, Évora, Laurentii Crasbeeck.

- STELTEN, Leo F. (2004), *Dictionary of Ecclesiastical Latin*, Peabody MA, Hencrickson Publishers.
- THOMAS, Keith (1991), *Religion and the Decline of Magic: Studies in popular beliefs in sixteenth- and seventeenth-century England*, Londres, Penguin Books.
- VILLAR, Mauro de Salles (Ed.) (2011), *Dicionário do Português Atual Houaiss*, Maia, Círculo de Leitores e Sociedade Houaiss.

**FIGURAS DO IDIOTA**

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado | Sérgio Guimarães de Sousa

Direcção gráfica: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2015

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Fevereiro de 2015

Depósito legal: 386709/15

ISBN 978-989-755-115-4

.....

*Idios* é o que é irredutivelmente original, próprio, singular, logo anormal, no sentido de impossível de normalizar, de socializar e de tratar. Corpo estranho que a racionalidade segrega e não assimila, a idiotice aparece na figura do ser ausente, abandonado ao vazio, à passividade absoluta, indiferente, apático e inerte, imerso/a num torpor que sobrepõe não pensar e não ser e o/a instala no limiar letárgico da morte em vida. Estudar a figura do idiota é circunscrever uma zona intratável e opaca na relação a nós mesmos e aos outros. Mas se a idiotice é o que resta do nada donde provimos e a marca da nossa humilhação original, não será ela também a condição de possibilidade de uma autêntica e intensa relação ao ser? Ela faz parte, com a ingenuidade, a indiferença e a bonomia, das virtudes passivas, assentes na gratuidade e na pura perda. A idiotice não tem pois lugar num mundo movido pelos imperativos contabilísticos da eficácia, da produtividade e do lucro e a sua natureza intratável aparece como uma forma de resistência ética e política. De Perceval a Bartleby, o idiota, aqui próximo do místico, desvela a inconsistência e a fragilidade das normas coletivas e das convenções sociais. Radicalmente singular, o idiota atrapalha e incomoda, porque, na sua ignorância e na sua inépcia, é um inadaptado que não entra ou entra mal no jogo social, bloqueando o *automaton* das racionalidades, introduzindo ruído na comunicação, avariando a semântica, destabilizando a ordem das coisas.

.....

9 789897 551154

ISBN 978-989-755-115-4