

**Virgínia Celeste Carvalho da Silva**

**MEMÓRIA E FICCIONALIDADE EM *DEUS NO PASTO* DE HERMILO  
BORBA FILHO**

Recife, 2009

**Virgínia Celeste Carvalho da Silva**

**MEMÓRIA E FICCIONALIDADE EM *DEUS NO PASTO* DE HERMILO  
BORBA FILHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Linguística da Universidade Federal de  
Pernambuco como requisito para a obtenção do  
título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife, 2009

**Silva, Virginia Celeste Carvalho da**

**Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho / Virgínia Celeste Carvalho da Silva. – Recife: O Autor, 2009.**

**103 folhas**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura brasileira - Crítica. 2. Borba Filho, Hermilo - Crítica e interpretação. 3. Memória. 4. Ficção brasileira. I.Título.**

|              |                     |                    |
|--------------|---------------------|--------------------|
| <b>82.09</b> | <b>CDU (2 ed.)</b>  | <b>UFPE</b>        |
| <b>809</b>   | <b>CDD (22 ed.)</b> | <b>CAC 2009.39</b> |

**VIRGÍNIA CELESTE CARVALHO DA SILVA**

**Memória e Ficcionalidade em Deus no Pasto, de Hermilo Borba Filho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

**BANCA EXAMINADORA:**



**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
**Orientador – LETRAS - UFPE**



**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
**LETRAS - UFPE**



**Prof. Dr. Sandra Luna**  
**LETRAS - UFPB**

## **Agradecimentos**

A CAPES, pelo apoio financeiro que propiciou minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Ao Professor Dr. Anco Márcio Vieira, orientador e amigo. Simplesmente por ele ser essa pessoa sábia, sincera e companheira.

Ao Professor Dr. Lourival Holanda, que aceitou o convite para ser o avaliador dessa dissertação.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Sandra Luna, que trouxe tantas ideias para o aprimoramento dessa dissertação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação, especialmente Professora Dr<sup>a</sup>. Yaracylda Coimet.

Aos colegas da pós-graduação, pelo intercâmbio de ideias e experiências.

Aos meus amigos Karine Roche e Álisson da Hora, meus primeiros leitores, sempre.

À minha família. Meu pai, irmãos e sobrinhos.

E por último, e por isso mesmo mais importante, a Kirlian Silvestre, meu companheiro para todos os caminhos. Sem ele nada disso teria sentido, nada.

## **Resumo**

Esta dissertação pretende delinear alguns aspectos da obra Deus no Pasto, 1972, escrita por Hermilo Borba Filho. O objetivo central é observar como o escritor constrói uma cidade ficcional a partir da cidade do Recife na década de 1960. Para tanto, são discutidos no início da dissertação conceitos teóricos como memória, mimesis, tempo e narrativa, no intuito de estabelecer um caminho crítico da obra. No entanto, outras discussões se mostraram válidas, como a questão da influência do Realismo Maravilhoso no Brasil, ou ainda como se pode perceber nos dias atuais a autobiografia ficcional. A partir desses conceitos teóricos, procura-se responder questões acerca da construção ficcional da obra em questão.

Palavras-chave: Hermilo Borba Filho; Memória; Mimesis; Realismo Maravilhoso; Autobiografia Ficcional; Recife.

## Resumen

Esta tesis tiene como objetivo describir algunos aspectos de La obra *Deus no Pasto*, 1972, escrita por Hermilo Borba Filho. El objetivo central es observar cómo el escritor construye una ciudad de ficción por medio de la ciudad de Recife en la década de 1960. Por lo tanto, si debatirá, en el comienzo de la disertación, conceptos teóricos como la memoria, mimesis, el tempo e la narrativa, con el fin de establecer una ruta crítica del trabajo. Sin embargo, otros fueran validos, como la cuestión de la influencia del Realismo Maravilloso en Brasil, o como si puede ver hoy una autobiografía ficcional. A partir de estos conceptos teóricos, si busca responder a preguntas sobre la construcción de la obra aquí tratada.

Palabras clave: Hermilo Borba Filho; Memoria; Mimesis; Realismo Maravilloso; Autobiografía de Ficción; Recife.

## Sumário

|                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------|----|
| Sumário .....                                                              | 9  |
| 1. Introdução .....                                                        | 9  |
| 2. Passos Teóricos para uma Leitura de <i>Deus no Pasto</i> .....          | 17 |
| 2.1 Mito, Memória e Literatura .....                                       | 17 |
| 2.1.1 A Memória e o Tempo: Instâncias Angustiantes .....                   | 27 |
| 2.1.2 Tempo e Memória: Duração ou Instante? .....                          | 32 |
| 2.2 Mito, Mímesis e Literatura .....                                       | 36 |
| 2.2.1 A Tríplice Mímesis .....                                             | 41 |
| 2.3 Da Reescritura do Mito à Intertextualidade .....                       | 51 |
| 2.3.1 <i>Deus no Pasto</i> e <i>Orgia</i> .....                            | 52 |
| 2.4 Para Compreender a Autobiografia Ficcional .....                       | 56 |
| 2.5 A Visão da Crítica Literária sobre a Literatura dos Anos 60 e 70 ..... | 62 |
| 3. Sólida Fluidez: A Memória Espacial em <i>Deus No Pasto</i> .....        | 66 |
| 3.1 Contexto em um Tempo .....                                             | 66 |
| 3.2 Hermilo, Enquanto Teatrólogo .....                                     | 70 |
| 3.3 A Tessitura de uma Obra .....                                          | 77 |
| 3.3.1 Água de Memória e Esquecimento .....                                 | 89 |
| 4. Conclusão .....                                                         | 94 |
| 5. Referencial Bibliográfico .....                                         | 97 |

## 1. Introdução

Esta dissertação, de certo modo, é uma volta a Hermilo. Talvez não seja certo colocar o fato assim, afinal de quem volta se pressupõe uma partida; e, no presente caso, esta não ocorreu. Coloquemos, então, que voltamos a nos debruçar com mais afinco sobre sua obra, pois desde nossa monografia apresentada na graduação, sobre o livro *Agá* (1974), sentimos a necessidade de ampliar os estudos sobre a obra hermiliana. Objetivo ao qual nos propomos com essa dissertação: de certo ela é apenas um passo a mais para a compreensão da obra de Hermilo Borba Filho, com o intuito de perceber a sua importância no panorama da literatura brasileira. É sensível como se iniciou um interesse acadêmico pela sua participação substancial no teatro brasileiro; ainda que esparsos, há estudos valiosos que fazem jus a seu objeto de pesquisa. Por outro lado, a sua produção romanesca possui muitos traços a serem discutidos.

É certo que há professores-pesquisadores que se preocupam em dar destaque a essa vertente de seu trabalho, como a professora Sônia Van Dijck, cuja estima por Hermilo é tanta que possui um sítio na Internet com artigos voltados para ele. Entretanto sentimos que há muito a ser dito sobre o escritor e sua escritura; percebemos que características básicas de seus livros, se foram desveladas, ainda não receberam a verticalização necessária. Restam-nos inquietações não respondidas por ensaios anteriores e nelas nos confiamos como ponto de partida para esta dissertação. E, além do mais, ainda é triste deparar-se com estudantes de letras que, se questionados, não sabem sequer quem é Hermilo, o que dirá fazer algum comentário crítico sobre sua obra.

Assim, retornamos aqui com o objetivo de discutir a obra *Deus no Pasto* (1972), último livro da tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Além da linha memorialista que dá coesão à história dos quatro romances, pois cada um se refere a um estágio da vida do narrador-protagonista, os quatro livros possuem em comum a preocupação com o espaço da cidade sob a ótica de um mesmo narrador. Mesmo que aprofundemos o estudo em *Deus no Pasto*, em

diversos momentos poderemos recorrer a algum trecho dos outros romances — a saber: *Margem das Lembranças* (1966)<sup>1</sup>, *A Porteira do Mundo* (1967), *O Cavalo da Noite* (1968) —, principalmente ao primeiro, visto que seu início nos diz muito acerca do projeto artístico que se desenvolverá na tetralogia. Esse romance se inicia com um narrador que decide escrever sobre toda sua vida: rememorando seus passos desde a infância em Palmares (cidade do interior de Pernambuco onde nasceu) até sua partida para o Recife. Os outros romances continuaram o relato: em *A Porteira do Mundo* o narrador nos traz sua vida em Recife e, em *O Cavalo da Noite*, sua ida — forçada — para São Paulo.

Em *Deus no Pasto*, de volta ao Recife, a cidade não se configura apenas como um cenário estático para acontecimentos ocorridos na época da repressão militar na década de 60, mas como um espaço ficcional resultante de um olhar crítico sobre tais acontecimentos. Dessa forma, sua caracterização participa, influenciando-o, do que poderíamos chamar de “todo” do romance — ela parece ser decisiva no processo mimético-narrativo. Hermilo, pela evocação de alguns fatos biográficos, faz da cidade um local onde memórias se encontram: uma arena na qual discursos digladiam-se e se modificam. A cidade guarda em cada canto — seja em seus espaços intelectualizados seja em seus prostíbulos — as experiências daqueles que a vivem. É este pensamento que conduz toda a tetralogia e a torna coerente, embora haja uma mudança estética significativa entre os livros.

Hermilo nasceu em 8 de julho de 1917<sup>2</sup>, no Engenho Verde, município de Palmares, cidade da Zona da Mata pernambucana. Filho da decadência da cana-de-açúcar, logo passou a residir na área urbana da cidade, onde fez seus primeiros estudos, conheceu, por meio da biblioteca do já falido Clube Literário, grandes obras da literatura e começou a trabalhar como “ponto” em pequenos espetáculos teatrais ocorridos naquele recanto pernambucano. Dessa forma, cresceu em meio tanto às produções populares rurais quanto envolvido pelo recanto de erudição daquela cidade. Chega ao Recife na década de 30, passou

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, utilizaremos a segunda edição de *Margens das Lembranças*, publicada em 1993, bem como a de *A Porteira do Mundo*, em 1994.

<sup>2</sup> Os dados a seguir, sobre os fatos relacionados à participação de Hermilo no teatro, são encontrados em muitas fontes. As mais relevantes são os livros de Benjamim Santos e Luiz Carvalheira, citados na bibliografia desta dissertação.

pela faculdade de Medicina, curso que abandonou logo, e pela de Direito, no qual se formou, mas nunca chegando a exercer a profissão. Sua paixão primeira era o teatro e, nas palavras de Benjamim Santos (2007, p. 58), ele foi quem mais fez e, principalmente, pensou o teatro na cidade do Recife, entre os anos 1946 e 1976. Nesse relato, mais apaixonado que acadêmico, Benjamim Santos deixa entender que os anos frutíferos do teatro recifense e os anos em que a produção fora escassa àquela época coincidem com atitudes de Hermilo: seu empenho ou sua falta nos palcos.

Iniciado seu engajamento nas atividades teatrais do Recife em 1942, quando entrou para o Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP), trabalhou em várias funções como encenador, ator e iluminador. Despediu-se desses trabalhos ao entrar para Faculdade de Direito, quando, com outros jovens intelectuais, criou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em 1945. A proposta deste grupo era tanto levar os temas populares ao teatro quanto facilitar o acesso da população aos espetáculos. A peça antinazista foi a escolhida para a estréia do grupo: *O Segredo*, de Sender e, no ano seguinte, Hermilo lançou Ariano Suassuna, dando a suas peças, escritas no papel, vida no palco do teatro.

Essa empreitada seguiu até 1952, quando Hermilo vai residir em São Paulo, onde trabalha como jornalista e onde dirigira espetáculos para companhias profissionais. Recebeu o prêmio *Revelação de Diretor* de Teatro, da Associação dos Críticos Teatrais de São Paulo, com a montagem de *Auto da Compadecida* em 1957. No mesmo ano, ganha da prefeitura do Rio de Janeiro o *Prêmio Melhor Diretor Nacional de Comédia*, além de se lançar como escritor, publicando seu primeiro romance *Caminhos da Solidão*. Regressa ao Recife no final da década de 50, para lecionar na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife (hoje UFPE), e, na mesma época, funda, com Ariano Suassuna, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), como tentativa de profissionalização do teatro pernambucano. Foi na tão conturbada década de 60 em que ele mais produziu: entre os anos de 1958 e 1970, segundo Benjamim Santos (2007, p. 66), Hermilo encenou 16 peças, sendo que boa parte delas eram de autores nordestinos, o que revelava sua busca estética por um *teatro nordestino*.

Foi também nesse período conturbado que Hermilo deu corpo à sua tetralogia, começando-a em 1965 e colocando-lhe um ponto final em 1972, apenas 6 anos antes de sua morte. Depois da tetralogia, Hermilo ainda nos presentearia com mais um romance, *Agá* (1974), no qual ele levaria ao máximo alguns pontos já trabalhados em *Deus no Pasto*: a ficcionalização da memória, a autobiografia enquanto recurso de verossimilhança, a partição do “eu” e a relação problemática do “eu”, do tempo e do espaço. Pontos-chave da discussão que proporemos a seguir. Uma das questões que nos persegue é o quanto essa estética teatral influencia em sua concepção romanesca, afinal nos parece impossível que ele se despisse de suas vestes de encenador para dar corpo à sua ficção romanesca. Haveria essa busca pelo “nordestino” em sua literatura? Se há, os contornos são diferenciados, isso porque estamos falando sobre duas linguagens distintas, com procedimentos e cores próprios; porém, negar qualquer influência seria podar a riqueza e a possível inovação romanesca que ela gerou.

Hermilo, além de teatrólogo, professor e romancista, colaborou com muitas revistas e jornais por todo o país e, inclusive, no exterior. Em Recife, ele colaborou com os seguintes jornais: *Folha da Manhã*, *Jornal Pequeno*, *Diário da Noite*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Jornal da Cidade*; em São Paulo: *Última Hora*, *Correio Paulistano* e *Movimento*. Em publicações variadas, encontramos sua participação nas revistas recifenses: *Novos Rumos*, *Renovação*, *Região*, *Contraponto*, *Capibaribe*, *Praieiro*, *Presença*, entre outras. Em São Paulo, colaborou com a *Revista Visão* e, no Rio de Janeiro, com a *Ele & Ela*. No exterior escreveu para a *Revista Criterio*, publicada no Paraguai e para a *Revista Colóquio-Letras*, em Portugal. Além de, em 1969, receber do Governo Francês o título *Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres*.

É certo dizer que várias questões à frente discutidas se cruzam ou mesmo se confundem em diversas instâncias, porém, cabe a nós separá-las didaticamente no desenvolvimento de nossa dissertação a fim de explicitá-las de maneira mais compreensível. A primeira, decerto, surgiu com nosso trabalho final de graduação, no qual discutimos a questão da intersemiose em seu romance *Agá* (1974). Naquele momento, embora tivéssemos a intenção de unir uma leitura semiótica a uma “social”, não negamos que acabamos por ficar numa leitura

imane do texto, analisando as fronteiras semióticas que se erguem e desfazem no citado livro. Conseguimos, por outro lado, algo muito produtivo: amadurecer a questão chave de nosso estudo atual. Ela se centra no poder transfigurador da realidade empírica. Logo, procuraremos demonstrar o mecanismo ativado para criar o universo do “como se” da ficção hermiliana. Mecanismo este assentado sobre um tripé relacional: o do “eu” consigo; o do “eu” com o outro; e, por último, mas não menos importante, o do “eu” no espaço. Com essa discussão será possível delinear um conceito de literatura para o autor estudado e, por conseguinte, o papel social de sua produção. Mais do que rastreamos entrevistas e colocações esparsas, desejamos, por meio do mito literário construído pelo autor, inserir sua posição crítica sobre o seu trabalho literário e suas implicações socioculturais.

Para essa discussão, cremos necessário recorrer a bases teóricas bastante complexas, visto isso decidimos dividir nossa dissertação em três capítulos: um dedicado à discussão de alguns pontos teóricos, que serão necessários à nossa leitura, e dois capítulos dedicados à análise romanesca. Começamos o primeiro capítulo com a discussão do papel da memória nas narrativas: como ela vem a configurá-las, participando até mesmo das possíveis fronteiras entre o texto historiográfico e o ficcional. Mesmo que seja imprescindível para a construção de qualquer discurso, em narrativas ficcionais a memória ganha uma nova dimensão: sem estar comprometida com uma “verdade factual”, engendra o ponto de partida da inventividade. É dela, desconfigurada e reconfigurada conscientemente, que nasce a ficção.

Nessa parte do trabalho, será necessário recorrermos a alguns pensadores chave, ainda que, conforme a necessidade, consultemos outros: começaremos por Jacques Le Goff, para tentarmos delinear o papel da memória na literatura contrastando-a com seu papel na historiografia em alguns momentos históricos, principalmente na Grécia Antiga (relação mito/literatura, mito/historiografia), no advento cristão e na contemporaneidade. Entretanto não é apenas a memória um dos elementos da Arte, assim elegemos alguns pontos da obra de Harold Weinrich sobre o esquecimento para contrastar ambos os papéis — memória e esquecimento — no romance hermiliano. Com o advento da

memória cristã, Agostinho, em suas *Confissões*, deu ao tempo uma proporção humana, com a idéia de uma *distentio animae*, logo concedendo à memória outra leitura. Para nos auxiliar na discussão de Agostinho, valeremo-nos dos estudos que Paul Ricoeur faz em seu livro *Tempo e Narrativa*, Tomo I. Traremos, por fim, uma discussão sobre memória e sobre tempo em Henri Bergson, porém atentos à leitura que Gaston Bachelard faz do conceito bergsoniano de duração (*durée*).

Estando a relação entre a memória e o tempo delineada, podemos dizer que nossa segunda preocupação toca a primeira de modo a configurá-la. Trata-se do papel da mimesis. A discussão sobre a memória nos encaminhará naturalmente a outro ponto: a tessitura da intriga. É no segundo capítulo que tentaremos desenvolver a idéia já apresentada por Aristóteles do mito narrativo. Será pertinente, então, falarmos das diferenças entre o mito enquanto fundador e organizador de determinada cultura e o mito literário. Começaremos, pois, traçando essas diferenças baseados nos estudos de André Jolles e Northrop Frye.

Com mito em seu sentido antropológico e literário definidos, é em Aristóteles mesmo que pretendemos encontrar subsídios para nossa argumentação sobre os conceitos de tessitura da intriga e mimesis. Para perceber a pertinência de tais conceitos e atualizá-los, recorreremos a dois autores que deram ao conceito de mimesis mais complexidade: Paul Ricoeur, com sua idéia de uma tríplice mimesis. Compreendida a relação entre mito e mimesis, será preciso abordar uma faceta específica da reescritura do mito: a intertextualidade. Para tanto, buscaremos apoio em alguns estudos lingüísticos para uma pequena discussão sobre o assunto, mais para justificar os termos utilizados na análise que mesmo para dar novas luzes sobre tal assunto.

Na última parte dedicada à fundamentação teórica, tentaremos demonstrar nosso ponto de vista acerca das teorias sobre a “autobiografia de ficção”, tendo em vista as considerações que Philippe Lejeune traça em seu livro *O Pacto Autobiográfico*. Isso porque discordamos tanto da vertente crítica que busca explicar a vida do autor empírico pela obra ficcional, quanto da que sugere que se soubermos a biografia do autor, poderemos ler “melhor” o romance. Por outro lado, também precisaremos recusar uma leitura imanente do texto, há muito

tida como inoperante pela crítica literária. Para tanto, recorreremos a dois modos de perceber a obra literária adiante explicitados: o de “internalização sociocultural” com base no teórico Antonio Candido e de “memórias ficcionalizadas”, termo cunhado pelo professor Anco Márcio Tenório Vieira. Este último conceito, em particular, tem uma importância especial para nossa dissertação porque responde a nossas inquietações frente à obra. O citado professor cunhou tal termo em seu livro *Luiz Marinho: O Sábado que não Entardece* para explicitar a problemática da ficcionalidade da memória na obra de Luiz Marinho, teatrólogo pernambucano; entretanto compreendemos que esse termo se estende a outras obras ficcionais: aquelas cuja configuração se fez por meio do ato de recriar lembranças do que se viveu, mas também do que foi ouvido e lido. Luiz Marinho traz em suas peças o imaginário da cultura popular, que ele pode desfrutar em sua infância; sua memória, imbuída por tantos personagens e situações daquele imaginário, passou a ganhar uma forma ficcional em suas peças teatrais. Em Hermilo, por toda a tetralogia, esse imaginário o perseguirá.

No capítulo destinado à análise do romance, tentaremos inseri-lo no contexto estético e histórico de sua época e no contexto da tetralogia. No contexto histórico, buscaremos os discursos sobre a cidade do Recife, sobre as artes, sobre a política para verificar como Hermilo se posiciona ante esses discursos para construir o seu. No contexto da tetralogia, buscaremos entender quais pontos unem os livros, isso porque o processo da construção da memória ficcionalizada vem desde o primeiro livro e há imagens e fatos recorrentes. Verificaremos também como o empreendimento artístico de Hermilo no teatro influencia em sua construção romanesca.

Para a análise das imagens, com o intuito de revelar aspectos da construção do romance escolhido, não poderemos deixar de convocar os estudos feitos por Gaston Bachelard. De início, podemos afirmar que a memória hermiliana é espacial e, por vezes, aquosa. E isso influenciará de maneira decisiva em sua tessitura narrativa, visto que a imagem do “rio” e, posteriormente, do “mar” será um elemento simbólico recorrente e incidirá em seu modo narrativo. Será a memória que delineará a forma final que a tripartida relação do “eu” terá, ou seja, a forma literária. Essa memória “espacializada” insere Hermilo numa

tradição literária brasileira que privilegia o espaço como categoria narrativa de maior relevância. Essa imagem da água parece ter relação direta com o movimento existente entre as atividades de narrar, lembrar e esquecer, característica que não poderia faltar em nossa abordagem.

O terceiro ponto de nossas preocupações recai sobre o trabalho de reescritura ocorrido no romance *Deus no Pasto*. Há nele um diálogo explícito com um diário — por Hermilo traduzido e publicado — escrito pelo professor e amigo de Hermilo, Tulio Carella, sobre anos em que passou pelo Recife na década de 60 do século passado. Hermilo se utilizará de trechos desse diário/ romance na composição de *Deus no Pasto*, realizando algumas pequenas modificações. Creemos que compreender a estética de Carella pode nos levar a uma visão ainda mais profunda da obra hermiliana.

## 2. Passos Teóricos para uma Leitura de *Deus no Pasto*

### 2.1 Mito, Memória e Literatura

*O triplo problema do tempo, do espaço e do homem constitui a matéria memorável.*

(Jack Goody)

Mito, memória e literatura: três aspectos que, se não se confundem, interagem de forma bastante complexa desde os primeiros delineamentos da cultura ocidental. É fato que a cultura grega construiu-se a partir de mitos fundadores que organizavam o modo de vida daquela comunidade e garantiam o funcionamento de determinadas relações do ser humano com o poder divino e, numa outra instância, com os poderes políticos, econômicos e mesmo bélicos. Embora essas relações fossem verticais, o mito não impunha determinados comportamentos, ao contrário, ele, ao passo que moldava o *modus vivendi*, era por ele explicado, como se um paradigma espelhasse o outro. Podemos verificar tal relação numa análise rápida dos simulacros divinos, pois eles são nada mais que aspectos humanos — bons ou maus — potencializados. Os deuses, assim, ao mesmo tempo em que concediam proezas, vícios e virtudes aos seus seguidores, eram representações desses traços e anseios tão humanos. Uma preocupação primeira que nos ronda ao pensar em mito é conceituá-lo, o que, certamente, não é tão simples, pois o termo pode ser utilizado para designar objetos diversos ou, até mesmo, como uma união dessas designações. É por falta de uma terminologia mais precisa que nos utilizaremos nessa dissertação de quatro significados para o termo — ao menos julgamos que estas definições dão conta da problemática aqui proposta. Neste primeiro capítulo, ao discutir as relações entre mito e memória, certamente temos em mente as seguintes definições: 1) Disposição mental que, ao mesmo tempo em que busca abarcar fenômenos não compreendidos, cria-os, também chamada aqui por “forma simples” (JOLLES, 1987), e 2) Conjunto dessas disposições mentais que organizam determinada cultura. As outras duas asserções serão necessárias

quando iniciarmos a discussão sobre a mimesis e podem ser definidas, rapidamente, assim: 3) Disposição de fatos em um sistema, ou seja, a própria tessitura da intriga e 4) a união, na palavra mito, da primeira e da terceira assertivas aqui apresentadas, como faz, no livro *Fábulas de Identidade* (1999), Northrop Frye. Por ora deixaremos o terceiro e quarto pontos para uma discussão posterior e nos deteremos nos dois primeiros e sua relação com a memória.

Estreitemos a relação mito e memória no que tange ao objetivo de nossa dissertação, discorrendo sobre uma deusa em especial e sobre suas relações com outras entidades: *Mnemosyne*. É de praxe iniciar uma investigação sobre memória evocando sua nuance divina, já que a deusa concedia aos “grandes” homens um local nas lembranças dos tempos vindouros e, aos sábios, a faculdade de evocar o passado e partilhá-lo com seus contemporâneos. Ela importará, em nosso trabalho, por duas de suas relações míticas: a) ela é a imagem em negativo da deusa *Lete*, a mãe do esquecimento, que nomeia o rio que carrega as almas no *Hades*; b) ela é mãe, em intercuro sexual com Zeus, de *Calíope*, uma das nove Musas, figura mítica sempre associada à invenção poética. Temos nessas correlações míticas as problemáticas centrais de nossa dissertação: a questão da memória e do esquecimento nas escritas historiográfica e literária e o ponto no qual a literatura se desprende de seu vínculo historiográfico e passa a ser não apenas um registro e uma interpretação de mundo, mas criação de uma esfera do “como se”<sup>3</sup>. Questões essas que funcionam como chave de possíveis interpretações da obra hermiliana, em especial a tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*, da qual *Deus no Pasto*, objeto do presente estudo, é o último livro. Antes de iniciar a análise de tal romance, discorreremos um pouco sobre o papel da memória nas sociedades antigas, principalmente da grega, e seu relacionamento com o surgimento da concepção de uma arte literária; depois, tentaremos visualizar as mudanças de status que ela sofreu até ganhar os contornos que conhecemos na contemporaneidade e, por conseguinte, avaliar qual o seu papel na literatura hermiliana.

---

<sup>3</sup> Essa expressão é utilizada por Wolfgang Iser no texto “Os atos de fingir ou o que é fictício em um texto ficcional” (*Akte des Fingierens oder was ist Fiktive im Fiktionalen Text*) para denominar a esfera ficcional das narrativas. Expressão depois retomada por Paul Ricoeur e que aprofundaremos seu conceito no ponto 2.2 dessa dissertação.

A primeira asserção de memória que devemos ter em mente ao abordá-la é sua forma de “conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” (LE GOFF, 2005, p. 419). Embora essa asserção esteja mais voltada a um âmbito dos estudos psíquicos, importa-nos dentro dos estudos sociais porque muitos de seus objetos de estudo, como as formas e o desenvolvimento da aprendizagem, são, concreta ou metaforicamente, decisivos na construção de uma memória social. E mesmo que teorias e técnicas tenham sido desenvolvidas e praticadas na contemporaneidade, é de longa data que o potencial mnemônico é utilizado como forma não apenas individual, mas social de aprendizagem. Hoje se sabe que o processo é tão ativo quanto criativo e que é o resultado de complexas funções cerebrais e nervosas. Jacques Le Goff (2005, p. 420), citando Jean-Pierre Changeux, informa-nos, em seu capítulo destinado ao estudo da memória, que há centros cerebrais destinados apenas à fixação de “percursos mnésicos”, mas grande parte do córtex e vários outros centros nervosos são ativados no processo de releitura, o que leva Changeux a afirmar: “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também na releitura desses vestígios”. Dessa forma, a memória individual é de substancial importância para os estudos das ciências humanas e sociais, afinal ao reconstituir fatos de forma semântica e sintática, ao ser narrada, torna-se a primeira função social. E essa reconstituição se dá pelo manejo que cada indivíduo exerce, consciente ou não, sobre a memória individual, por meio de vários aspectos: “[...] o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura” (LE GOFF, 2005, p. 422). Portanto, ao tornar-se narrativa e, logo, social, a memória recebe uma carga semântica oriunda, sem dúvida, das lutas sociais pelo poder: diversos grupos almejam “dominar” a memória coletiva como um dos primeiros atos, no intuito de obter uma posição privilegiada entre os grupos sociais e, assim, estabelecer sua “verdade” histórica. Como a memória torna-se narrativa é uma questão que abordaremos mais adiante; antes se faz necessário averiguar um pouco mais sobre a história da memória e suas implicações sociais.

Por estarmos seguindo o princípio lógico traçado por Jacques Le Goff (2005) em sua abordagem sobre a memória, precisamos, como ele, distinguir três tipos de memória de acordo com suas funções biológica e social. Ele, para tal

divisão, apoia-se nos pressupostos defendidos pelo antropologista francês André Leroi-Gourhan, em seu livro *O Gesto e a Palavra* (1965), no qual a distingue em três facetas particulares: memória específica, memória étnica e memória artificial:

Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja lá qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de ator. Podemos a este título falar de uma “memória específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas e, no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recuso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 229)

Embora concorde com Leroi-Gourhan nesse sentido, Le Goff discorda em chamar toda a memória étnica como “coletiva”, ele diferencia as sociedades pelo uso ou não da grafia. As sociedades ágrafas estavam ligadas a “mitos de origem” (bem mais que a nossa, embora os dogmas religiosos contemporâneos ainda remetam o início da humanidade a explicações míticas) e essas narrativas ordenadas “de acordo com certas tradições estabelecidas” (BALANDIER, *apud* LE GOFF, 2005, p. 424) expandia tais sociedades a níveis divinos, como este autor mesmo descreve: “O Congo nunca foi tão vasto como no tempo de sua história obscura”. E são nessas sociedades que não apenas a figura do herói mítico nasce, mas também a noção do “homem-memória” (LE GOFF, 2005, p. 425): especialistas em salvaguardar as genealogias, os feitos dos grandes guerreiros e as histórias da corte. Esses “bardos” das sociedades ágrafas, segundo Leroi-Gourhan, eram os que mantinham a coesão de suas comunidades, que permitiam não só que os mais jovens viessem a conhecer os fatos, mas, de certo modo, viessem a crer nos mitos que os desencadearam. Nessa perspectiva, a tradição se mantinha, mas não mecanicamente. Como aponta Goody (*apud* LE GOFF, 2005, p. 426), as técnicas mnemônicas — de se apreender palavra por palavra de uma narrativa — não foram trabalhadas nessas sociedades, apareceram apenas com o apogeu da escrita. Nessas sociedades, como explica ainda o autor:

[...] o suporte de memorização não se situa ao nível superficial em que opera a memória da ‘palavra por palavra’, nem ao nível das estruturas ‘profundas’ que numerosos mitólogos encontram [...]. Parece, ao contrário, que o papel importante cabe à dimensão narrativa e a outras estruturas da história cronológica dos acontecimentos. (GOODY, *apud* LE GOFF, 2005, p. 426)

Uma anotação curiosa é a que Julius Caesar<sup>4</sup> faz acerca do papel que a escrita exerceria sobre a memória. Em *De Bello Gallico*, Caesar descreve alguns costumes dos druidas gauleses, entre eles, o apreço que estes têm sobre apreender as doutrinas oralmente, mesmo que se utilizem da língua grega para os demais fins. Esse conhecimento secreto diferenciava os “sábios” dos outros indivíduos de sua comunidade (os iniciados nessa ciência mítica eram dispensados dos serviços militares e do pagamento de impostos) e, em outra instância, diferenciava tal etnia das demais (uma tradição que delineia os contornos da tradição gaulesa). O mais interessante é a interpretação que Caesar faz sobre essa não-escrita do conhecimento druídico:

Parece-me que assim o instituíram por duas razões: primeira, evitarem que a sua doutrina se espalhe pelo vulgo; segunda, não deixarem, os que aprendem, de cultivar a memória fiados nos escritos; pois acontece ordinariamente que, com o socorro destes, omitem muitos o cuidado de decorar e o cultivo da memória. (CAESAR, disponível online: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cesarPL.html>, último acesso em 1º de agosto de 2008)

A pergunta que nos fica, e que com a análise literária adiante tentaremos responder, é: pela leitura da tetralogia, mais precisamente de *Deus no Pasto*, como poderíamos compreender esse movimento de rememoração e esquecimento? É importante, desde já, explicitar que um estágio não exclui o outro; antes eles se integram para que a memória deixe de ser individual e passe a ter sua função social. Também é importante lembrar que a obra hermiana é

---

<sup>4</sup> É certo que tomamos conhecimento da importância desta nota de Caesar no contexto do estudo da memória por uma citação feita por Jacques Le Goff, no livro *História e Memória*, p. 426, porém o texto original foi consultado, com a tradução de Francisco Sotero dos Reis. O texto integral pode ser lido em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/CesarPL.html>.

literária, além das interferências de ordem psicológica e de ordem social, há nela uma atmosfera que abrange, reelabora e ressignifica os fatos: o “como se”. É claro que esse movimento memória/esquecimento não nos importa enquanto causa: não desejamos revelar se o homem Hermilo desejava expurgar-se por meio de sua literatura. O que nos interessa é a poética construída a partir deste movimento de lembrança e esquecimento: como elas influenciam na escrita e passam de memória individual à coletiva. Segundo Le Goff (2005, p. 430), foi com o desenvolvimento da escrita e de seus meios de documentação que a humanidade chegou à fronteira onde memória torna-se história, conclusão esperada de um historiador. Mas também se tornou literatura, mesmo que ainda não possuísse essa nomenclatura e mesmo que, por muito tempo, estivesse vinculada diretamente aos paradigmas míticos para existir. Paradigmas esses que foram, obra a obra, tornando-se secundários, fazendo surgir um paradigma propriamente literário. Discutir um pouco as conotações da memória na Antiguidade decerto nos levará a entendermos melhor essa dependência mítica e, logo, o desprendimento dela.

Como dissemos anteriormente, nesse capítulo utilizamos o termo mito em sua conotação antropológica, como disposição mental que explica fatos não compreendidos, organizando, assim, a cultura à qual pertence. Na Grécia Antiga, o mito não existia em relação inferior ao *logos*; antes, esquecer, depreciar ou não ter o conhecimento advindo dos deuses poderia trazer infortúnios. Há, em relação ao mito, nos meios acadêmicos, uma problemática ideológica, pois muitas argumentações são imprecisas e estão impregnadas por uma visão depreciativa do mito, pois sempre o coloca como algo “primitivo”, rudimentar, não-elaborado. Quem enumera alguns desses desencontros é André Jolles (1987), em *Formas Simples*, no qual resgata algumas definições do Mito e demonstra que costumeiramente, mesmo quando entendido como “primitivo” na sua asserção de “preliminar”, a noção que se forma é de evolução, como se o Mito não fosse suficiente em si mesmo e precisasse de uma estrutura posterior para existir. A postura de Jolles, e que corroboramos aqui, é que o mito é, sim, primordial, mas não se encontra nesse declive em relação ao que dele brota. Antes, é uma relação cíclica: determinada questão torna-se mais estruturalmente complexa, porém busca apenas responder o que já havia sido respondido pelo mito. Não

obstante sua complexidade, ele fecha de tal forma sua resposta que outras perguntas são anuladas. Antes, até mesmo a pergunta primordial se anula. Para exemplificar tais idéias, peguemos o exemplo utilizado por Jolles (1987): ele busca no livro do *Gênese* o mito da criação do Universo para nos fazer entender como a pergunta mítica anula-se na resposta. Comentando sobre imagem do aparecimento dos astros (e, logo, da divisão do dia e da noite), ele argumenta:

Quem as colocou onde estão? Como era antes de virem a iluminar o universo, antes da separação do dia e da noite, antes da divisão do tempo? Uma resposta chega então ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva. (JOLLES, 1987, p. 87)

Assim, o mito, diferentemente do corriqueiramente argumentado, não está numa disposição inferior ao *logos*, mas se encontra em paralelo. Seguindo ainda o pensamento de Jolles (1987), utilizaremos o exemplo por ele citado para verificar a assertiva acima: a Odisséia. No Canto XX, Odisseu entra em seu palácio vestido de mendigo, e um jovem (Ctesipo) que banqueteara à sua mesa, sem reconhecê-lo, insulta-o e joga-lhe uma pata de boi à cara. Odisseu despe-se do disfarce, todos os que estavam à mesa são mortos, e o jovem insultante foi morto por Filoitio, que diz as seguintes palavras: “Não mais falarás com bazófia, arrastado pela insensatez. Dá agora a palavra aos deuses, que podem mais do que tu. Em retribuição da pata de boi que há pouco deste ao divino Odisseu [...], recebe agora esta lançada como dom de hospitalidade” (HOMERO, *apud* JOLLES, 1987, p. 92). Nesse trecho a dualidade *logos*/ mito não é dissolvida em favor da superioridade do primeiro sobre o segundo, ao invés disso a importância do mito é reafirmada, com a dimensão do “conhecimento dos deuses” explícita. Sobre isso comenta Jolles:

O fato de Ctesipo ter acreditado que o mendigo que se encontrava entre os pretendentes era um mendigo de verdade; o fato de ele ter pensado que podia reconhecê-lo como mendigo e assim o tratar, baseando-se nesse conhecimento, esse erro é então chamado temeridade e

tolice. A verdade, o *mythos*, é que tal mendigo não era mendigo [,] mas Odisseu em pessoa. Partindo do conhecimento, Ctesipo ignorou a natureza específica do mendigo, ignorou o *mythos* conhecido dos deuses. (JOLLES, 1987, p. 92)

Podemos argumentar o mesmo quando pensamos em um mito relacionado à memória, evocando a história de um poeta grego Simônides, e a invenção da mnemotécnica. Embora os escritos não tenham chegado aos nossos dias, menções a ele foram feitas por Cícero e Quintiliano e sua história depois fabulada por diversos autores (WEINRICH, 2001, p. 30). Diz-se que um boxeador<sup>5</sup>, Scopas, contratou Simônides para criar um hino às suas vitórias que seria lido numa comemoração. Como o poeta utilizou dois terços do poema em exaltação aos deuses *Castor* e *Pelos*, gêmeos esportistas, Scopas apenas pagara um terço do pagamento, mandando-lhe cobrar o restante aos deuses. Até aqui temos uma história sem a presença mítica, porém, em sua continuação, perceberemos o quanto o mito, ao passo que cria determinadas situações, explica-lhes e molda comportamentos sociais. Na comemoração feita por Scopas, um mensageiro diz a Simônides que dois jovens o esperam em frente ao salão. Quando este sai, não há ninguém à sua espera, porém o teto do salão desaba, matando todos que ali estavam e deformando os corpos. O poeta, por ter boa memória, é convocado a dizer onde cada convidado estaria, para que as famílias pudessem providenciar os funerais. O mito instaura-se, então, no pagamento que os deuses deram ao poeta ao poupar-lhe a vida e demonstra o quanto é perigoso desprezar aquilo que é conhecido pelos deuses. Além disso, explica o surgimento da arte mnemônica, dando-nos — com a lembrança do poeta de onde estavam os convidados — uma primeira dimensão da memória para entender a obra que desejamos: a memória é espacial. Sobre esse aspecto, referindo-se a memória antiga e medieval, Weinrich (2001, p. 31) diz:

Em sua substância ela [a arte da memória] é portanto uma “arte espacial” (tópica). O artista da memória [...] percebe em primeiro lugar para seus fins [...] uma constelação fixas de

---

<sup>5</sup> Utilizamos aqui da versão apresentada por Harald Weinrich, no livro *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2001.

“lugares” [...] bem familiares, sua residência ou fórum. Nesses locais ele testemunha em sequência ordenada os conteúdos isolados da memória, depois de primeiro os ter transformado em “imagens” (grego, *phantasmata*, latim, *imagines*), se já não o forem por natureza.

Assim o poeta, na Grécia Antiga, é tido como “vencedor do esquecimento”, aquele a quem é dada a tarefa de permitir que atos e paisagens permaneçam. Contudo, como questiona Weinrich (2001, p. 31), não estaria o esquecimento mais próximo da memória poética do que se julga inicialmente? E nos questionamos se não haveria, paralela ao desejo de recordar por meio da fábula, a vontade de se largar ao esquecimento. Essa reflexão nos vem com um exemplo citado pelo mesmo autor, ao se referir a Temístocles, general ateniense, que, ao ser procurado por Simônides para aprender a arte da memória, respondeu-lhe que necessitava, ao contrário, de uma *arte do esquecimento*. Segundo as palavras do poeta Cícero, citadas por Weinrich (2001, p. 33), o que angustiava Temístocles ante a memória era o fato que “‘Também o que não quero guardar na lembrança, eu guardo; mas o que quero esquecer, não posso esquecer’ (*Nam meminisse etiam quae nolo, oblivisci non possum quae volo*)”. Essa reflexão nos importa porque, na obra hermiliana, sentimos que o narrador sofre esse mesmo peso da memória e, numa luta por vezes vã, anseia por deixar no papel tudo que lhe sobrecarrega. É certo que da mnemotécnica grega só nos chegou os ensinamentos apreendidos pelos latinos e que eles, principalmente Cícero e Quintiliano, desenvolveram, reafirmando-lhes “o caráter ativo” da rememoração e verticalizando a diferenciação entre uma “memória das coisas” e uma “memória das palavras” (LE GOFF, 2005, p. 437). Com isso, a memória seria ligada à retórica; o seu quinto elemento:

[...] *inventio* (encontrar o que dizer), a *dispositio* (colocar em ordem o que encontrou), a *elocutio* (acrescentar o ornamento das palavras e das figuras), a *actio* (recitar o discurso como um ator, por gestos e pela dicção) e, enfim, a *memória* (*memoriae mandare*, ‘recorrer à memória’). (LE GOFF, 2005, p. 437)

Torna-se claro que, com essa crescente união entre memória e retórica, cresceria também a ruptura entre a memória coletiva e a escrita. Nota-se que, para uma nova organização social, faz-se antes necessário uma nova organização mítica, que a explique. E é com o apogeu do cristianismo que a memória coletiva sofrerá alterações abruptas e poderemos perceber o quanto a ideologia dominante incidirá na construção desta memória. Para Le Goff (2005, p. 438), a memória coletiva começou a se confundir com uma memória litúrgica, de caráter pedagógico dentro da instituição. Nessa mesma página, Le Goff demonstra como, no livro bíblico do Deuteronômio, há uma apelação para o dever de recordar as promessas feitas por Javé e a servidão que se deve ter para com Ele. O que o historiador não diz, mas que é fácil perceber, é que a estrutura da narrativa bíblica, embora participe da memória escrita, possui traços fundamentais similares a qualquer outro “mito de fundação”: negligenciar aquilo que é conhecido pelos deuses, o mito, é certamente perigoso. Fez-se necessário à Igreja trocar as narrativas míticas pelas histórias de seus mártires, pois precisava dominar a escrita dos fatos para invalidar a memória coletiva e, logo, ter sua postura ideológica apregoada como paradigma de verdade. Por isso, embora não seja o único, um dos traços marcantes da memória cristianizada é o culto à lembrança dos mortos, dos santos e dos feitos desses em vida. É certo que desde a Pré-História, com o surgimento da linguagem, o ser humano percebeu o quanto esta lhe ampliava o poder sobre a realidade, pelo ato de nomear. Desse modo, eram muitas as tribos que criam no poder que determinada pessoa ou demônio possuía ao grafar o nome de alguém<sup>6</sup>. Essa crença decerto foi ressignificada quando as comunidades cristãs tomaram por costume a utilização de livros de memória e livros obituários, e um cristão estar ou não citado em um desses livros era sinônimo de ser recordado não apenas terrenamente, mas por Deus: constar ou não naqueles livros significava estar ou não no Reino Divino. Desde sua fundação, o cristianismo firmou-se no conceito de que nomear significava conhecer e, por conseguinte, dominar. Le Goff (2005, p. 443) nos lembra que destes livros eram retirados o nome das pessoas que deveriam ser esquecidas:

---

<sup>6</sup> Sobre as características da linguagem na Pré-História, ver: FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. 9ª Ed. Trad. Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

os excomungados. Fato que lembrava aos demais as penas que poderiam ocorrer sobre aqueles esquecidos pela Igreja e por Deus:

[...] havia, por vezes, para os indignos, a irradiação dos livros de memória. A excomunhão, nomeadamente, arrastava essa *dammatio memoriae* cristã. Sobre um excomungado, o sínodo de Reisbach, em 798, declara: “Que depois de sua morte nada seja escrito em sua memória”; e o sínodo de Elne, em 1027, decreta a propósito de outros condenados: “E que os seus nomes não estejam mais no altar sagrado entre os dos fieis mortos”.

Desse movimento entre lembrança e esquecimento proporcionado pelo cristianismo, é que certas tradições ganharam forma e impregnaram as narrativas literárias. O culto aos mortos, por exemplo, é uma face interessante que perpassa toda a tetralogia e está muito presente em *Deus no Pasto*. Contudo, da memória cristã, o enfoque que tomaremos por hora e sobre a qual mais nos deteremos para análise do nosso corpus é a dimensão fenomenológica que a memória ganha em Santo Agostinho, no seu livro de confissões. Embora escrito por volta do ano 397, é perceptível o quanto suas idéias nos soam atuais, pois o livro não se limita a ser um “livro de memórias”, mas um livro que, ao rememorar, teoriza sobre esse acontecimento. Sua abordagem antecipadamente fenomenológica entre a percepção humana ante o tempo e à memória nos levará a entendermos melhor as correlações entre esses aspectos e a construção narrativa, não só da obra estudada, mas das narrativas literárias de modo geral.

### 2.1.1 A Memória e o Tempo: Instâncias Angustiantes

*Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta então não sei.*

(Santo Agostinho)

Agostinho conseguiu unir à fé cristã do período Clássico uma reflexão primorosa acerca da memória já iniciada pelos gregos. Começemos a investigar a

importância da memória em seu livro com sua análise sobre a percepção do tempo. Entretanto não vamos ao filósofo cristão despidos de qualquer visão sobre suas reflexões, iremos munidos da leitura que Paul Ricoeur (1994) faz em seu livro *Tempo e Narrativa*, (tomo I). Nesse, há uma procura por demonstrar uma dependência cíclica existente entre tempo e narrativa: ao passo que toda narrativa só é possível por uma compreensão temporal, o tempo só pode ser compreendido narrativamente. Na busca por explicitar sua tese, Ricoeur faz uso das aporias agostinianas da experiência temporal, demonstrando como as questões sobre o tempo são fenomenológicas e sempre incorrem em novos questionamentos. Não há respostas fenomenológicas — o que Ricoeur chama de “ruminação inconclusiva” (1994, p. 21) —, só narrativamente é que se torna possível vislumbrar uma dimensão do tempo, o que nos leva a concluir que há sempre uma resolução temporal na forma poética e não teórica. É no capítulo X, das *Confissões*, que Agostinho começa a debruçar-se sobre o problema da memória. Recordar é uma atividade divina, já que Deus — para Agostinho — é Aquele que não esquece os seus, embora estes O tenham esquecido.

Ultrapassarei então essas minhas energias naturais, subindo passo a passo até Aquele que me criou. Chegarei assim ao campo e aos vastos palácios da memória, onde se encontram os inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros, trazidos pela percepção. Aí é também depositada toda a atividade de nossa mente, que aumenta, diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo que o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento. (AGOSTINHO, 2004, p. 278)

É verdade que ele baseia sua teoria da memória na filosofia platônica — apreendida por Plotino, segundo Weinrich (2001, p. 45) —, pois da mesma forma que encontramos em Platão a idéia de que temos um conhecimento preexistente ao nascimento — logo, aprender seria necessariamente recordar —, para Agostinho temos uma idéia de Deus mesmo antes de conhecê-Lo. Como Weinrich (2001, p. 48) assinala, há “uma pré-recordação implantada junto com o nascimento e nessa medida apriorística, em um saber que deve ser desenvolvido em vida e em que culminará no conhecimento de Deus”. Das preocupações sobre

a memória que acometem o filósofo cristão, duas nos parecem pertinentes tendo em vista nossa reflexão sobre *Deus no Pasto*: a primeira no que concerne à reflexão sobre o verbo *cogitar*; e a segunda em relação à tese de uma memória construída por *imagens*. Quanto ao primeiro ponto,

Descobrimos assim que aprender as coisas [...] significa duas coisas: colher pelo pensamento o que a memória já continha esparsa e desordenadamente, e obrigá-lo pela reflexão a estar como que à mão, em vez de se ocultar na desordem e no abandono, de modo a se apresentar sem dificuldade à nossa reflexão. (AGOSTINHO, 2004, p. 283)

É a essa reflexão sobre as coisas que incidirá a atividade narrativa. Em nosso contato com o mundo e com as coisas que dele fazem parte, não é a memória por si que organiza os conteúdos apreendidos, mas sim a capacidade humana de narrar fatos, ordenando imagens em determinados tempo e espaço. Entretanto, esse cogitar sobre as coisas não é uma atividade solitária; afinal nossa relação com os objetos são mediados por discursos sociais que os esclarecem<sup>7</sup>. Criam-se, assim, paradigmas de modos de reflexão e de percepção sobre os objetos; fazemos parte de um jogo de memória, no qual tanto se sedimenta quanto se inova tais paradigmas. Quanto ao segundo ponto, interessamos pela intertextualidade que Hermilo parece criar com Agostinho, quando este fala do modo como se apreende os objetos para guardá-los na memória:

[...] assim a luz, as cores e as formas dos corpos, através dos olhos, os diversos tipos de sons, através dos ouvidos, os vários odores através do nariz; os sabores, pela boca e através da sensibilidade de todo corpo, o que é duro ou mole, quente ou frio, liso ou áspero, pesado ou leve, e todas as sensações externas e internas. A memória armazena tudo isso nos seus amplos recessos e em seus esconderijos

---

<sup>7</sup> Não podemos deixar de especificar que essa afirmação sobre a mediação dos discursos sociais foi feita com base nas idéias de Mikhail Bakhtin (1998, p. 86): “entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível [...] de discursos de outrem, de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema”. Assim, nenhum discurso é elaborado independentemente de determinado meio, ele, ao mesmo tempo em que nasce como resposta a discursos anteriores, projeta-se para discursos posteriores.

secretos e inacessíveis, para ser reencontrado e chamado no momento oportuno. (AGOSTINHO, 2004, p. 279)

Percepção, imagem, sentidos; ampliar, reduzir, transformar: termos muito caros à nossa análise, pois além de Agostinho ser constantemente citado pelos teóricos da memória — seja da história, da psicanálise, da poética —, há determinados paralelos entre as *Confissões* e a tetralogia hermiliana. Desse modo, mostrou-se necessária a importância de compreendê-lo e de demonstrar tais paralelos, o que faremos no capítulo destinado à análise. Como Ricoeur (2004, p. 20) adverte, os questionamentos sobre o tempo — e podemos aqui dizer também sobre a memória — em Agostinho são voltadas a uma tentativa religiosa de chegar à eternidade. Por isso, retirar a preocupação cristã do texto agostiniano seria fazer-lhe certa violência, contudo Ricoeur se justifica baseando na própria argumentação agostiniana, pois “[Agostinho] não se refere mais à eternidade senão para marcar mais fortemente a deficiência ontológica característica do tempo humano, e mede-se diretamente pelas aporias que afligem a concepção do tempo enquanto tal”. Ou seja, enquanto Agostinho, por não conseguir revolver suas aporias, leva-lhes a um ideal conceito de eternidade, Ricoeur demonstrará em sua argumentação como elas se resolvem poeticamente.

Agostinho nos traz sua preocupação com o tempo no capítulo XI de suas *Confissões*. Inicia-lhe questionando sobre a medida do tempo, e isso o leva a uma questão mais complexa ainda sobre a natureza existencial do tempo: “O que é realmente o tempo? Quem poderia explicá-lo de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, para exprimi-lo em palavras?” (AGOSTINHO, 2004, p. 342). Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, ele desabafa: “se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta então não sei”. Ricoeur (1994, p. 24) vai, ponto a ponto, demonstrando como se desenvolveu a aporia que dará forma ao conceito de *distentio anime*: como medir aquilo que não pode ser conceituado? É nesse ponto exato que aparece a noção do tempo enquanto a percepção do ser: “Vejamos, portanto, ó alma humana, se pode ser longo o tempo presente, desde o momento que te foi concedido o poder de perceber e de medir-lhe a duração” (AGOSTINHO, 2004, p. 344). Ele, para falar do tempo, situa-se temporalmente em um presente e percebe que só partindo

deste é que há um futuro e um passado; em contrapartida, o presente não permanece e não tem extensão. O presente, como em tom dramático assinala Agostinho, “clama que não pode ser longo” (2004, p. 345). Logo, o tempo presente nada mais é que passagem. Esta contém em si a memória e a espera. Mesmo sem extensão própria, é no presente que medimos fatos passados, de acordo com a relevância ou não que eles tenham, e, da mesma forma, mensuramos o vindouro, levando em consideração aquilo pelo que almejamos. Ricoeur (1994, p. 26) nos diz que uma das súplicas de Agostinho — “Permite, ó Senhor, ó minha esperança, que eu prossiga na busca e não seja perturbada esta minha tentativa” — não vem a ser uma simples “habilidade retórica” ou mesmo uma “invocação piedosa”, como é comum em sua narrativa, porém uma “pausa” antes de “um passo” audacioso: a idéia de um tríplice presente, no qual — como já deixamos transparecer no início do parágrafo — comportam-se três tempos “presente do passado”, “presente do presente” e “presente do futuro”: “Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e nas os vejo em outro lugar.” (AGOSTINHO, 2004, p. 349). Temos aqui a reiteração do conceito de que a memória é espacial: Agostinho se mostra sempre preocupado com o “onde” se aloja os tempos (passado, presente e futuro), e não apenas com o “quando” ou “o que” eles são. E sobre isso Ricoeur (1994, p. 29) assinala que não foi apenas por colocar as questões de modo espacial (onde está o passado? o futuro?) que as respostas são dadas em forma de espaços (na alma, na memória). Vê-se aqui que as imagens-impressões possuem uma espacialidade mensurável pela *intentio anime*.

Seguindo esse raciocínio que Ricoeur faz por meio da explicitação das aporias, perceberemos que a narração está para memória assim como a previsão está para a espera. Se recordar é “cogitar”, “colher” uma imagem do passado impressa na “alma” — para utilizarmos uma palavra agostiniana —, “prever” é criar imagens pré-existentes às coisas futuras, imagens inexistentes fora do campo da anunciação. Ante essa passagem do tempo — da espera à recordação —, o ser não é passivo, e à mercê do movimento dos astros ou de qualquer outro tempo exterior. Se o substantivo do passado é “memória” e do futuro “espera”, do presente é “atenção”:

[...] o presente muda de sentido: não é mais um ponto, sequer um ponto de passagem, é uma “intenção presente” (*praesens intentio*) (27, 36). Se a atenção merece assim ser chamada de intenção é na medida em que o transito pelo presente tornou-se uma transição ativa: [...] a ‘intenção presente faz passar (*traicit*) o futuro para o passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro, até que, pelo esgotamento do futuro tudo tenha se tornado passado’ (27, 36). (RICOEUR, 1994, p. 38) <sup>8</sup>

Em Agostinho, a resposta a essa dialética entre distensão e intenção da alma leva à eternidade. Ele se questionava sobre a criação do tempo quando essa noção não existia, ou mesmo se o tempo foi criado com o mundo — idéia, segundo Ricoeur (1994, p. 47), já presente em Platão e que abre uma hipótese de que haveria outros tempos antes deste que conhecemos. Argumento que Agostinho descarta, pois mesmo esse outro tempo seria uma criação de Deus, logo nada haveria antes Dele. Se a idéia de Agostinho era mostrar como o ser humano passa pelo tempo em direção a Deus, mesmo que não saiba, por um movimento dialético de distensão e intenção, nosso objetivo é observar como esse movimento de um triplo-presente se relaciona com a atividade narrativa, de maneira geral, e se constrói especificamente na narrativa de *Deus no Pasto*.

### 2.1.2 Tempo e Memória: Duração ou Instante?

*A duração não se limitava a durar: ela vivia!*  
(Gaston Bachelard)

Mesmo que nosso enfoque seja na leitura do tempo por Agostinho, porque é notório que haja uma intertextualidade de *Deus nos Pasto* com as *Confissões* — como nos esforçaremos por demonstrar no capítulo dedicado à análise —, não é certo deixarmos de elucidar o quanto as reflexões sobre o tempo

---

<sup>8</sup> Ricoeur nesse trecho cita Agostinho. Em nossa edição das *Confissões*, lê-se: “O esforço presente transforma o futuro em passado, o passado cresce com a diminuição do futuro, até o momento em que, tudo será passado, quando se consumir o futuro.” (AGOSTINHO, 2004, p. 359).

deram luz a significantes teorias sobre a existência e a medida temporal. E citar algumas teorias mais contemporâneas, ao invés de refutar a idéia agostiniana do tríplice presente, reforça a sagacidade e atualidade da percepção de Agostinho sobre o tempo.

Foi no fim do Século XIX — período em que o positivismo científico reinava na Academia — que Henri Bergson começou a delinear suas teorias acerca da memória interior para criticar a vertente positivista que desejava apenas transferir para a vida individual as leis de causalidades estabelecidas para o meio exterior. Segundo Regina Rossenti (2001, p. 617), a psicologia da época — psicofísica — almejava demonstrar um paralelismo entre a vida psíquica e o cérebro, o que significava buscar respostas apenas físicas para a vida psicológica. Esse pensamento colocava o cérebro — e porque não dizer o corpo humano — como um centro gerador de imagens do universo, quando o cérebro apenas é mais uma dentre essas imagens:

É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele. Suponha, ao contrário, que essas duas imagens, o cérebro e o estímulo cerebral, desapareçam: por hipótese, somente elas irão se apagar, ou seja, muito pouca coisa, um detalhe insignificante num imenso quadro. [...] Fazer do cérebro a condição da imagem total é verdadeiramente contradizer-se a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é uma parte dessa imagem. (BERGSON, 2006, p. 13)

O corpo, para Bergson, não cria as imagens do Universo, mas sim as percepções sobre essas em um movimento de ação contínuo, pelo qual o corpo age sobre o que lhe é exterior. Há, assim, a “matéria” — conjunto de todas as imagens — e a “percepção da matéria”, quando levamos em consideração essas imagens sob uma ação de uma determinada imagem, o corpo. Dessa forma, a memória tem por finalidade resgatar percepções passadas, recordando o que lhe antecedeu e o que lhe seguiu. Por isso Bergson (2006, p. 267) conclui que a memória de um ser vivo parece medir a ação futura sobre as coisas, partindo de uma ação evocada. Com esses dados podemos até mesmo visualizar a tese

bergsoniana da memória por uma “fórmula matemática”, na qual temos o corpo como um ponto espacial e a percepção como um ponto temporal, ou seja, tempo e espaço como variáveis geométricas, “mais apropriada para o exame do possível que para o exame do real” (BACHELARD, 1993, p. 21).

Essa tese demonstra que Bergson criticava a tese de um tempo espacialmente mensurável, e para isso criou o conceito de duração (*durée*), desvencilhando, assim, os conceitos de tempo e espaço. Tendo em vista esse conceito, o tempo “passa incessantemente [,] modificando tudo e que constitui a própria essência da realidade psíquica” (ROSSENTI, 2001, p. 622). Há, então, uma reunião indissolúvel entre o passado e o futuro, sendo os modalizadores temporais apenas um ponto de referência: o instante visto como um “corte artificial” (Bachelard, 1993, p. 21) traçado com finalidades geométricas, como se esses instantes — sem duração — construíssem o bloco único temporal. Para Bergson é porque estamos acostumados a ver a realidade de modo espacial, fogue-nos a fluidez contínua do tempo:

E a consciência, imbuída de representações espaciais, olha para si mesma e não se reconhece como duração pura, enxerga estados que se sucedem sem se penetrarem, não vê o eu no seu conjunto inter-relacionado, esquece o passado num lugar escondido sem relação com o presente, torna as sensações e os sentimentos unidades estanques sem movimento, concebe a imobilidade como substrato da realidade. (ROSSENTI, 2001, p. 622)

Se a metafísica do tempo, para Bergson, é a continuidade, não há, então, como subdividi-lo sem descaracterizá-lo, visto que o instante — que nos liga a uma idéia de espaço-tempo — era artificial, a duração não. Contudo este postulado bergsoniano não se sustenta se tomarmos como paradigma o discurso científico e, como Gaston Bachelard (1993, p. 34), acreditamos que “não se leva a ciência parcialmente em conta, é precisa tomá-la por inteiro”. Há o pressuposto bergsoniano de que mesmo quando nossa experiência temporal (a espera, a angustia, a alegria) nos leva a perceber o tempo se alongar ou passar de maneira tão veloz que não nos apercebamos, sempre haveria na vida impessoal algo que nos remetesse à passagem uniforme e contínua do tempo. Porém, desde a Teoria

da Relatividade de Albert Einstein (1905) sabe-se que há um lapso no tempo, o que torna insustentável a tese bergsoniana da percepção temporal.

Então, onde nos apoiar numa concepção sobre a percepção do tempo mais próxima a nós do que a de Agostinho? Em 1932, Gaston Bachelard publicou um livro intitulado *A Intuição do Instante*, no qual confronta duas teses sobre o tempo: a de Bergson e a de Gaston Roupnel. Teses essas divergentes, pois a primeira — como já apresentamos — centra-se no conceito de duração temporal; já a segunda tem como verdadeira e única realidade do tempo o instante. Para Roupnel (*apud* BACHELARD, 1993, p. 29), a duração não possui uma realidade absoluta, como quer Bergson, mas é constituída pelo exercício criador da memória e não pela experiência. E sobre este pressuposto roupneliano, Bachelard dará ao instante uma dimensão de supremacia no entendimento do tempo. Ele propõe:

Por que, então, não aceitar, como metafisicamente mais prudente, igualar o tempo ao acidente, o que equivale a igualar o tempo ao seu fenômeno? O tempo só se observa pelos instantes; a duração [...] só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um *fenômeno*<sup>9</sup> de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita. (BACHELARD, 1993, p. 37)

Se para Bergson a memória guarda em si a experiência da duração, Bachelard argumentará o contrário: guardaríamos na memória os fatos e nossas experiências sobre eles no determinado momento em que ocorreu, mas nunca o comprimento, pois este é sempre uma questão de perspectiva (sempre uma releitura do passado pelo presente). Nessa perspectiva só o instante — presente, indissolúvel, inteiro e único — é que se torna uma experiência da vida pessoal; passado e futuro ambos são vazios e mortos. Ou seja, só existe um presente que não passa, visto que a consciência sempre está no instante. Como também não há uma rememoração apenas temporal: não há como fugirmos das imagens espaciais para nos reencontrarmos no tempo passado.

---

<sup>9</sup> Grafo do autor.

É pela importância que o instante ganha na obra bachelardiana que podemos estabelecer um paralelo com a obra de Agostinho, pois o que seria esse instante, senão o presente que — mesmo fugidio — abarca em si o espaço do tempo que passou e do que virá? Mesmo que para o filósofo cristão da Antiguidade o presente não tenha extensão própria — apenas aquela concedida por nossa “alma” — e que para Bachelard o instante seja a única medida — mesmo precária — do tempo, cremos que as leituras, mesmo separadas por séculos, convivem de forma mais harmoniosa do que as teses contemporâneas entre si de Bergson e Roupnel.

A pergunta que nos fica para a análise posterior é: se a duração “só se aglomera de modo artificial, numa atmosfera de convenções e definições prévias” (BACHELARD, 1993, p. 35) e que, por isso, não corresponde a uma medida exata e “real” do tempo, não poderíamos, então, afirmar que ela seria uma característica intrínseca do romance? Mais ainda, não seria ela constituinte de toda narrativa? No ponto a seguir, tentaremos explorar mais a relação entre tempo e mimesis.

## 2.2 Mito, Mimesis e Literatura

*[...] sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada,  
e não é um caso acontecido, não senhor.*

(João Guimarães Rosa)

Quando pensamos na literatura ocidental, percebemos que, em sua gênese, a literatura ganhava vida a partir dos Mitos organizadores das sociedades antigas. Na cultura helênica, por exemplo, podemos observar como a literatura era, naquele momento, uma espécie de simulacro que assegurava a conservação de determinados valores sociais, culturais e morais. Embora tal desprendimento não ocorresse de forma rápida — e creio que nunca ocorrerá por completo, afinal a literatura é um produto cultural —, aos poucos ela se permitia ser mais que um estante catálogo de mitos: crescia e as novas inserções reorganizavam sua estrutura. Era um movimento que — embora não fosse de ascensão, no sentido de que as obras novas apagassem ou fossem “melhores” que as anteriores —

fazia com que a literatura ganhasse novos contornos e se tornasse matéria-prima dela mesma. Hoje, uma obra que retome Édipo nos fala menos do mito edípiano do que da peça escrita por Sófocles e das obras posteriores que a “reescreveram”.

Nesse capítulo, retornamos à discussão do mito, porém, em outra esfera: não mais enquanto “forma simples” ou como organizador de uma cultura. Trataremos agora das duas últimas asserções que apresentamos no início do tópico 2.1, a saber: 1) Disposição mental que, ao mesmo tempo em que busca abarcar fenômenos não compreendidos, cria-os, também chamada aqui por forma simples (JOLLES, 1987); 2) Conjunto dessas disposições mentais que organizam determinada cultura; 3) Disposição de fatos em um sistema, ou seja, a própria tessitura da intriga e 4) a união, na palavra mito, da primeira e da terceira assertivas aqui apresentadas, como faz, no livro *Fábulas de Identidade* (1999), Northrop Frye. Podemos nomear esse quarto ponto como “tema”, embora seja importante lembrar que não restringimos tema à história superficial que nos conta uma narrativa, porém:

O tema, assim considerado, se diferencia sensivelmente do enredo em movimento: é o mesmo em substância, mas agora estamos mais preocupados com os detalhes em relação a uma unidade e não em relação ao suspense e à progressão linear. Os fatores unificadores ganham uma importância nova e ampliada e os detalhes menores do sistema de imagens, que podem escapar da percepção consciente na experiência direta, assumem sua significação adequada. (FRYE, 1999, p. 31)

De antemão, é importante não confundir a relação existente entre mitos análogos em culturas distintas — como o mito do dilúvio presente em regiões distantes — e a relação entre mitos e textos literários — como Shakespeare retoma a idéia do “desencontro amoroso” na peça *Romeu e Julieta*, já presente no mito grego de Píramo e Tisbe. Enquanto no primeiro caso temos uma questão antropológica — como culturas espacialmente distantes produzem mitos análogos —, no segundo não podemos negar certo grau de consciência por parte do escritor em retomar determinado mito. Não que uma arqueologia dos mitos não

tenha importância para a compreensão dos estágios pelos quais a arte literária passou. Ao contrário, estudos sobre a estrutura do mito auxiliam a perceber de forma mais delineada as mudanças sintáticas e semânticas pelas quais ele passa. Entretanto, a reescritura é o cerne da própria atividade literária: livro algum nos traz a última palavra sobre determinado assunto; livros tornam-se, então, sementes de novas obras. Mostra-se, assim, imprescindível para os estudos literários averiguá-la. Quando falamos na reescritura como “em certo grau consciente”, estamos admitindo que não seja possível mapear todas as influências diretas de um autor, visto que as leituras por ele feitas já são intertextuais. Nas linhas a seguir procuraremos discutir e delinear os processos da reescritura, distingui-la das formas simples e defender que o processo intertextual não é algo novo, embora ele aconteça por meio de processos que se modificaram ao longo do tempo.

Desse Mito, organizador e criador ao mesmo tempo, a literatura parece guardar a forma de conhecer o mundo que se lança — mesmo sem desprezar o *logos* — a uma dimensão criadora de perguntas e respostas e que não necessita de argumentos extrínsecos para se sustentar. A verdade literária, assim como a mítica, não admite verificações. Tzvetan Todorov (2007, p. 14), ao demonstrar as teses que Northrop Frye traz no livro *Anatomia da Crítica*, diz que “o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, só pode ser válido com relação às suas próprias premissas”. Se no Mito, “a questão é, em primeiro lugar, um desafio que parte de fenômenos universais e vai, simultaneamente, na direção deles; fenômenos ao mesmo tempo múltiplos e constantes que, desse modo, sobressaem na diversidade dinâmica e viva da realidade cotidiana” (JOLLES, 1987, p. 99), na literatura o movimento é similar.

O mito literário instaura-se, então, na tentativa de apreender pela escrita os questionamentos humanos e criar um universo próprio que lhes responda. Não que estes questionamentos sejam tão explícitos e as respostas tão entregues; não tratamos aqui de uma literatura-conhecimento que apazigüe dilemas e venda soluções. Falamos de uma literatura que desnuda a todos os anseios humanos, sejam eles vis ou agradáveis. Da mesma maneira que o Mito, quando perguntamos sobre o Sol, ao nos responder, cria um “luzeiro cravado no

firmamento que separa cada dia de cada noite” (JOLLES, 1987, p. 99), as obras literárias também criam o amor, a tirania, a compaixão, o desprezo, a angústia, e os outros sentimentos humanos.

A literatura, vista assim, parece perseguir sempre as mesmas questões. E, de certo modo, o faz. Entretanto há pelo menos duas mudanças significativas em cada perseguição e elas não permitem que as questões se tornem obsoletas e as obras repetitivas. Chegamos, então, à questão do mito aristotélico — a tessitura da intriga —, responsável pelas mudanças sintáticas ocorridas no paradigma literário e à questão da atualização semântica dos mitos, ocorrida a cada vez que o mito é recontado. Esta tessitura é um estágio mimético intermediário, no qual um conhecimento preliminar do escritor acerca da narratividade e o horizonte de expectativa a que a obra se destinará se entrelaçam na busca de uma significação. Tomamos esse conceito de Ricoeur (1994) que, em *Tempo e Narrativa* (tomo I), apresenta sua concepção da tríplice mimesis, expandindo a compreensão aristotélica. Como dissemos no ponto sobre Agostinho, o objetivo que Ricoeur pretende alcançar é demonstrar que há um movimento circular entre a experiência temporal e a atividade narrativa, para isso ele explora, após o triplo presente de Agostinho, a idéia da mimesis aristotélica. O primeiro ponto da reflexão ricoeuriana é que o conceito de mito aristotélico é uma “réplica invertida da *distentio anime* de Agostinho”<sup>10</sup> (1994, p. 55), ou seja, enquanto a percepção temporal é discordante e só pode ser mensurada no momento da experiência da “alma”; a intriga impõe uma forma: “o triunfo da concordância sobre a discordância” (RICOEUR, 1994, p. 55). Podemos dizer também que se na experiência “real” temos consciência apenas do instante, é só narrativamente que poderemos demarcar a extensão do instante.

---

<sup>10</sup> É importante não tomar nesse ponto o termo “réplica” enquanto “resposta argumentativa” de um personagem histórico, Aristóteles, sobre o discurso de outro, Agostinho, afinal estamos tratando de personagens históricos de séculos bem distintos. O que Ricoeur (1994, p. 16) propõe é que sua análise mostre como os dois conceitos (da mimesis em Aristóteles e do tempo em Agostinho) são imagens invertidas: em Agostinho, “a discordância não cessa de desmentir o anseio de concordância constitutiva do animus”; enquanto em Aristóteles, a mimesis “estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância”. E ambos os conceitos, unidos, explicam o processo narrativo.

É importante salientar que Aristóteles, ao falar sobre mimesis, embora estivesse interessado em indagar sobre o que se “imitava” — lembremo-nos que para ele todos os elementos podiam faltar, menos o mito —, não se referia apenas à imitação da ação *per se*. Este aspecto coordenava os outros cinco elementos que configurariam a tragédia — gênero ao qual Aristóteles se debruçou na Poética —, porém com a sua preocupação com os demais elementos constitutivos ele inaugurava a preocupação com o “como”. Havia essa preocupação latente quanto à imitação da forma. Aristóteles vaticina:

É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. De sorte que quanto aos meios que se imita são duas, quanto ao como porque se imita é uma só, e quanto aos objetos que se imitam, são três [...] (ARISTÓTELES, 1984, p. 246)

Havia a necessidade de seguir, além da premissa de que a tragédia imitava a ação de homens melhores, determinado paradigma estrutural para que a tragédia pudesse ser completa: a Poética possuía, em seu contexto original, ares mais descritivos que mesmo normativos. Mas são nessas premissas aristotélicas que verificamos que o movimento pelo qual a literatura passa — nutrir-se dela mesma —, já é percebida.

É notável que essa união entre ação e forma seja muito próxima ao conceito de tema que citamos por Northrop Frye, no início deste tópico. De forma ainda tímida, na *Retórica*, Aristóteles, além de entender que havia estruturas narrativas preestabelecidas, também já elucidava de que determinada obra se concluía no público. Sobre isso, Ricoeur (1994, p. 110) afirma:

[...] que a poesia “ensina” o universal, que a tragédia, “representando a piedade e o terror,... realiza uma depuração deste gênero de emoções”, ou ainda quando evoca o prazer que temos de ver os incidentes aterrorizantes ou lamentáveis concorrerem para a inversão de sorte que

constitui a tragédia — significa que é bem no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da mimesis.<sup>11</sup>

Temos, então, já em Aristóteles, aspectos que discutiremos no próximo tópico. Eles foram verticalizados por Ricoeur, no livro *Tempo e Narrativa*, Tomo I, em sua tese de um tríplice movimento mimético que, além de se preocupar com a tessitura narrativa, investiga as correlações entre ela, um estágio anterior que compreende o conhecimento das estruturas narrativas por parte do autor e um ulterior, que reafirma a conclusão texto no horizonte de expectativa do leitor.

### 2.2.1 A Tríplice Mimesis

Chegamos à maior contribuição ricoeuriana no que diz respeito à sua expansão do conceito da atividade mimética. O que Ricoeur fará é verticalizar esses momentos miméticos já pressentidos anteriormente: há, além da tessitura da intriga, uma compreensão da atividade narrativa por parte do autor e são nos leitores que determinada obra se completa. São três momentos distintos, aos quais o filósofo chama de tríplice mimesis. É certo que esses estágios se encontram em um só, naquele que se refere justamente à tessitura da intriga, mas nem por isso são menos distinguíveis: podemos delineá-los, da mesma forma que percebemos os três tempos de nossas vidas na passagem do tempo presente. Não podemos esquecer que Ricoeur tece suas considerações para demonstrar que as narrativas histórica e literária possuem uma identidade estrutural, tanto no que tange ao modo como são formuladas quanto no modo como são ressimbolizadas no processo da recepção. Isso porque ambas passam pelo

---

<sup>11</sup> Neste trecho Ricoeur cita *A Poética*. Em nossa edição lê-se: “Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu” (ARISTÓTELES, 1984, p. 249). E: “Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna [...]”. (ARISTÓTELES, 1984, p. 250).

mesmo triplo processo mimético e só são distinguíveis quando inseridas no jogo sócio-ideológico de significação, além de que ambos os modos narrativos possuem uma exigência de verdade. Mas as diferenças entre essas narrativas se dão justamente no modo como exigem a verdade, e, logo, como elas passam pelos jogos simbólicos da significação. Porém aqui, por questões de objetivos, não adentraremos na discussão sobre as minúcias existentes entre as narrativas histórica e literária, deter-nos-emos nas questões acerca da narrativa literária para que possamos analisar o romance escolhido.

A primeira instância mimética relaciona-se a uma pré-concepção das formas narrativa socialmente partilhada, já pressentida por Aristóteles, quando ele diz que: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.” (1984, p. 242). Os termos “melhores”, “piores”, “ordinariamente” significam que Aristóteles ligava a obra ao caráter ético socialmente estabelecido, o que nos leva a crer que o movimento mimético era, em partes, uma transposição do ético ao poético. Esse primeiro estágio, nomeado por Ricoeur como *mímesis I*, dá à obra uma dimensão de elo, não apenas de ruptura. Mesmo que Ricoeur não faça explicitamente tal distinção, podemos separar dois níveis desse elo: um que está ligado ao mundo empírico; e outro que está ligado à tradição literária enquanto tal.

A despeito de ser literário ou não, todo discurso para se concretizar é constituído a partir estruturas simbólicas socialmente estabelecidas e são por elas que narramos experiências: sejam pessoais, sejam coletivas (memória partilhada). Ou seja, toda narrativa só é possível porque há uma pré-compreensão do mundo e das ações: tanto sintaticamente, porque as estruturas são espaço e temporalmente inteligíveis, quanto semanticamente porque estão saturadas por cargas simbólicas. Se só for possível distinguir uma tragédia de uma comédia pela ação de homens melhores ou piores que nós, a separação desses homens só é possível porque temos de antemão um conhecimento — mesmo que culturalmente marcado — de patamares diferentes do qual nos encontramos e uma consciência de nosso espaço. Por isso, é fácil perceber que

[...] o fato decisivo é que empregar de modo significativo um ou outro desses termos [“que”, “por que”, “quem”, “como”,

“com”, “contra quem”], numa situação de questão e resposta, é ser capaz de ligá-los a qualquer outro membro do mesmo conjunto. Nesse sentido, todos os membros do conjunto estão numa relação de intersignificação. Dominar a trama conceitual no seu conjunto, e cada termo na qualidade de membros do conjunto, é ter a competência que se pode chamar de compreensão prática. (RICOEUR, 1994, p. 89)

Essa assertiva tem valor para qualquer discurso; porém, nossa preocupação é com a literatura. E, nesse sentido, temos que assinalar que tanto autores quanto leitores de literatura não reconhecem apenas uma gramática da ação, mas um rol de manipulações dessa. Cada obra que é escrita, a partir desse elo, distorce-o, traz novas configurações de concordância narrativa e podemos observar o quanto os autores se servem de sintaxes já modificadas, ao mesmo tempo em que as modifica. Como Northrop Frye (1973, p. 96) afirma em *Anatomia da Crítica*, a literatura só pode ser criada a partir da literatura e não da realidade empírica nem mesmo de uma realidade psíquica, embora não se desvencilhe totalmente deles:

Chegamos agora a um conceito da literatura como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito.

Tendo em vista essa pré-compreensão ética e estrutural das narrativas, é que podemos dá o próximo passo para aquilo que Ricoeur entende por mimesis II. É nesse ponto que a concepção de mimesis para Ricoeur se identifica com o que Aristóteles chama por *mythos*, ou seja, a tessitura da intriga. Só é possível entendê-la em sua posição intermediária entre a mimesis I e III (estágio que corresponde à participação criativa dos leitores): dimensão dinâmica que transforma uma pré-compreensão ética e estrutural e possíveis respostas dos leitores em discurso. Nas palavras utilizadas por Ricoeur, fica mais clara a posição desse estágio:

Colocando *mimese*<sup>12</sup> II entre um estágio anterior e um estágio ulterior da *mimese*, não busco apenas localizá-la ou enquadrá-la. Quero compreender melhor sua função de mediação entre o montante e a jusante da configuração. *Mimese* II só tem uma posição intermediária porque tem uma função de mediação. (1994, p. 102)

É quando narramos os acontecimentos que pomos ordem a uma série de fatos — e percepções sobre eles — que, no mundo empírico, estavam desorganizados. É no ato de narrar que a “poeira” de instantes torna-se “duração”. Ou seja, é nesse estágio mimético que ocorre o “agenciamento” dos fatos: uma organização destes na pré-compreensão de uma gramática narrativa. E estritamente falando das narrativas literárias, é quando narramos que se abre o mundo do “como se”. Não nos deteremos aqui na problemática que essa expressão poderia suscitar no que concerne às narrativas históricas e literárias, afinal se as duas possuem uma exigência de verdade, os campos simbólicos em que elas se instauram são responsáveis por delinear exigências bem diferentes entre essas duas modalidades narrativas.

Nesse ponto da discussão é conveniente evocarmos a concepção que Wolfgang Iser (2002, p. 955-987) traz acerca da ficcionalidade do texto de ficção. Se unirmos a concepção de Ricoeur — que nesse estágio mimético há o agenciamento dos fatos — com os extratos ficcionais mencionados por Iser, poderemos compreender como o texto ficcional (esfera maior que a literária, na qual os textos literários se incluem) é geralmente tecido. Como é de costume separar os textos ficcionais e “factuais” opondo, por um saber tácito, ficção e realidade, Iser questiona (2002, p. 957): “Os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção?”. Pergunta pertinente à nossa reflexão, visto que *Deus nos Pasto* traz em suas linhas acontecimentos que “existiram” no plano empírico e, a despeito disso, é uma obra ficcional e só pode ser entendida enquanto tal. À pergunta retórica, Iser responde que é necessário algo a mais que essa oposição binária para que possamos entender a esfera do ficcional; temos que encontrar um ponto mediador

---

<sup>12</sup> Temos utilizado a grafia “mímesis”, entretanto nas citações diretas de Ricoeur deixaremos a grafia “mimese”, utilizada pelo tradutor.

e este é o imaginário<sup>13</sup>. O produto dessa relação tríade, dentro da esfera ficcional, é o que Iser denomina por “atos de fingir”, os quais engendram o movimento do “como se”. O primeiro ato seria a “repetição”, que no texto ficcional não se repetem por efeito de si mesmas: embora haja no texto realidades sociais ou psíquicas marcadas, ele não se esgota nessas realidades, pois nele “aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2002, p. 958). O imaginário, assim, pelos efeitos criados pelo ato da repetição, não se torna “real”, embora possa adquirir aparência de “real”; antes, por uma configuração determinada (mímesis II), torna-se fictício por uma transgressão de limites.

Os outros atos de fingir, apontados por Iser, são a seleção, a intencionalidade e a combinação. A seleção é um ato de fingir porque o autor não imita “as estruturas de organização previamente encontráveis” (ISER, 2002, p. 960), mas sim as decompõe. E a partir desses elementos selecionados e desraigados de sua estruturação semântica e sintática original, é que se originará um novo texto. O historiador, decerto, também seleciona elementos dentre sistemas anteriores que constituíram sua narrativa histórica, porém é fácil perceber o quanto ele não pode transgredir tais sistemas. E a diferença entre as narrativas histórica e ficcional se adensará mais no ponto da intencionalidade, visto que esta diz respeito a uma “irrealização das realidades que são incluídas em um texto” (ISER, 2002, p. 962). Não se trata aqui, óbvio, da intenção autoral enquanto inspiração ou desejo, mas a intenção encontrada na “decomposição dos campos de referência do texto” (ISER, 2002, p. 963). Ou seja, enquanto a seleção demarca os campos referenciais nos quais um texto se processará, é na intencionalidade que os objetivos de transgressão e irrealização serão atingidos.

O último ato ao qual Iser se refere é a combinação dos elementos textuais,

---

<sup>13</sup> Iser (2003, p. 985) faz três notas de rodapé de grande importância para o entendimento de seu texto, visto que os termos “real”, “fictício” e “imaginário” são amplamente utilizados e seus estatutos se modificam de acordo com os teóricos que lhes utilizam. Para não haver confusão no entendimento dos termos, Iser explica que por “real” ele entende o mundo extratextual, podendo ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo. Por “fictício”, ele compreende um ato intencional que, “acentuando o seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser”. Por último, no que tange ao termo “imaginário”, ele o entende como uma “designação neutra”, retirando-lhe o peso que a tradição lhe concedera como “faculdade imaginativa”, “fantasia”.

que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir por possuir a mesma caracterização básica: ser transgressão de limites. (ISER, 2002, p. 963)

É a combinação, portanto, que, ao unir seleção e intenção, estrutura a obra fictícia, uma realização daquilo que os outros atos de fingir “desrealizaram”. É nela que há a escolha dos usos verbais bem como são articulados as relações entre personagens / tempo / espaço. Com isso, não seria errado afirmar que a combinação seria mesmo o âmago do estágio chamado por Ricoeur como mimesis II. É justamente este estágio mimético que

engendra uma inteligibilidade mista entre o que já se chamou de a ponta, o tema, o “pensamento” da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna que produzem o desenlace. É assim que se pode falar de um esquematismo de função narrativa. (RICOEUR, 1994, p. 107)

Dessa forma, todas as novas obras inserem-se em uma tradição literária sedimentada sobre esse esquematismo e, todas elas, participam desse jogo lúdico de inovação e sedimentação e, com isso, é que se têm os paradigmas de forma, gêneros e tipos. É pela sedimentação que Aristóteles cria o conceito de intriga da tragédia e que por ora nos servirá para explicitar a intriga romanesca. Fica então a pergunta se a distância existente entre um conceito para um gênero específico haveria de responder os questionamentos sobre a intriga romanesca, mais ainda se levarmos em consideração a diluição das fronteiras de gêneros pela qual a literatura e as artes em geral vêm passando. Para Ricoeur (1995, p. 17), no segundo tomo de seu trabalho *Tempo e Narrativa*, o conceito de intriga pode exceder os domínios do *mythos* trágico, pois ele sempre esteve se transformando junto aos novos investimentos da configuração temporal, no que diz respeito aos gêneros, aos tipos e as obras singulares. Lembremo-nos que a *Poética* não possuía um caráter apenas teórico, mas também didático, posto que

aconselhava os modos narrativos a serem seguidos: uma base de vigilância que congelava as configurações na tragédia.

Ricoeur (1995, p. 18-25) demonstra que o conceito de intriga alargou-se, ao invés de estar subjugados aos demais, e que há determinados pontos em que o romance se transformou de modo mais abrupto e, conseqüentemente, ampliou o conceito de intriga. Uma das primeiras mudanças foi que, enquanto Aristóteles subordinava as personagens à intriga, no caminhar do romance estas se libertaram e, culminando no fluxo de consciência do século XX, a intriga parece, em um olhar mais rápido, dissolver-se na “exploração dos abismos da consciência” que deixam revelar uma “impotência da própria linguagem a se concatenar e a adquirir forma” (RICOEUR, 1995, p. 19). Porém em uma análise mais cuidadosa, veremos que se ampliarmos a noção de tempo, espaço e ação, não houve a dissolução do conceito da intriga, mas sua ampliação.

Além dos estágios miméticos I e II já vistos, há um terceiro estágio representativo no âmbito da *mímesis*, que também está subordinado à investigação da tensão entre tempo e narrativa. Ele corresponde ao que H. G. Gadamer, como nos diz Ricoeur (1994, p. 110), em sua hermenêutica, considera como “aplicação”. Em Aristóteles, já encontramos este estágio demarcado na *Poética* (embora esteja mais presente na *Retórica*), quando o filósofo grego nos fala da depuração de emoções que a tragédia causa, deixa a entender que é no receptor que a *mímesis* se conclui: “[...] suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1984, p. 245). Ou mesmo quando notamos que a *mímesis* para Aristóteles “fazia parte da natureza humana, caracterizado em particular o aprendizado humano. [...] O aprendizado mimético, diz Aristóteles, produz prazer, agrada.” (GAGNEBIN, 2005, p. 83).

Por isso, podemos dizer que *Mímesis* III, então, marca a intersecção entre o mundo do texto e do ouvinte/ leitor, reconduzindo aos campos simbólicos explicitados na *mímesis* I, quer consideremos tanto a estrutura semântica das ações narrativas quanto a estrutura sintática temporal. Entretanto, antes que se pareça com uma circularidade viciosa, a imagem que se forma, como postula Ricoeur (1994, p. 112), é a de um espiral: “[...] gostaria de falar, antes, de uma

espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente”.

A partir da conjugação *mimese* III/ *mimese* II, Ricoeur coordenará as relações entre uma “teoria da leitura” de Iser e uma “teoria da recepção” de Jauss. Nesse momento, ele explicita um fundo em comum entre as duas teorias: o texto só se torna obra na iteração entre texto e receptor. Se a configuração da experiência narrativa se dá no ato da escrita, é na leitura que ela será reconfigurada e o processo mimético se completará. É nesse ponto em que Ricoeur refletirá sobre a transição entre a *mimese* I e III, operada pela leitura. Ela é o “vetor” da aptidão da intriga de modelar a experiência porque retoma e conclui o ato configurante, o qual tem parentesco com o juízo que compreende o diverso da ação na unidade da intriga. Isso porque não é apenas o escritor que detém a consciência narrativa fundada pelo jogo de sedimentação e inovação do paradigma literário, mas este é que ajuda o leitor a situar-se ante a nova obra: reconhecer-lhe o gênero, o tipo e sua relação com as anteriores. Por isso, Ricoeur (1994, p. 177) afirma que:

Esses traços contribuem particularmente para destruir o preconceito que opõe um “dentro” e um “fora” do texto. Essa oposição é estritamente solidária, com efeito, de uma concepção estática e fechada da estrutura só do texto. A noção de uma atividade estruturante, visível na operação de tessitura da intriga, transcende essa oposição. Esquematização e tradicionalismo são de imediato categorias da interação entre a operatividade da escrita e da leitura.

É perceptível que Ricoeur apóia-se nos estudos segundo Wolfgang Iser, os quais mostram o livro como um “esboço para leitura” (RICOEUR, 1994, p. 118), posto que a imagem mais próxima a de um texto é a de um tecido, cujos fios, por mais estreitos que aparentem, sempre deixam espaços vazios entre eles. São a essas lacunas, ora estreitas em obras mais ligadas à tradição, ora imensuráveis em obras que rompem com os paradigmas conhecidos, que cada leitor preencherá com seu conhecimento de mundo, advindo de suas próprias experiências.

É nesse ponto que nos deparamos com o problema da referencialidade e com os choques de horizontes entre os mundos de experiência de obra e leitor. Cada obra, é certo, possui seu próprio horizonte, ou seja, um sentido “projetado”, “possível”; contudo, ao entregar-se à publicação, o horizonte da obra se amplia e entra em interação com as perspectivas dos leitores, pois ao mesmo tempo em que possui “um contorno que a cerca e discerne”, a obra

ergue-se sobre um horizonte de potencialidades que constituem seu horizonte interno e externo: interno, no sentido de que é sempre possível detalhar e precisar a coisa considerada no interior de um contorno estável; externo, no sentido de que a coisa visada mantém relações potenciais com uma coisa totalmente diversa, no horizonte de um mundo total, o qual nunca figura como objeto de discurso. (RICOEUR, 1994, p. 119)

Ricoeur não perde de vista esse conceito de comunicação mais amplo: é, para além do sentido da obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Portanto, cada leitor possui uma capacidade de acolhimento, a *mimese* III se caracterizaria como a interação entre o “mundo” do texto e o “mundo” do leitor. Essa definição, segundo o autor cujos passos estamos seguindo (1994, p. 119), é próxima da noção de “fusão de horizontes” de H. G. Gadamer, e repousa em três pressuposições que embasas os atos de discurso em geral, as obras literárias dentre os atos de discurso e, enfim, as obras narrativas dentre as obras literárias (especificação crescente).

É possível evocar aqui a compreensão bakhtiniana acerca da dialogicidade de todo discurso e como está no cerne do discurso romanesco estilizar essa orientação dialógica. E porque “todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada” (BAKHTIN, 1998, p. 89), podemos dizer que o terceiro estágio mimético influencia de forma decisiva a configuração da intriga. Também, ainda dentro da concepção bakhtiniana, se tomarmos a língua “não como um sistema de categorias abstratas, mas como uma língua ideologicamente saturada”, fica-nos mais claro perceber porque o horizonte de cada obra interage com o de cada leitor: os objetos enunciativos sempre estão imersos em

juílgamentos e entonações, cada obra virá, então, como resposta a esses discursos anteriores, visando já às respostas ulteriores.

Percebemos a aproximação às teorias bakhtinianas quando Ricoeur (1994, p. 120), referindo-se aos atos de discurso em geral, diz que toda referência é co-referência, referência dialógica ou dialogal: o leitor recebe, não somente o sentido da obra, mas sua referência — a experiência que ela faz chegar à linguagem e o mundo e sua temporalidade. Mas ele parece dar um passo além quando afirma que não é apenas a experiência lingüística que é transmitida, contudo por ela é transmitida a experiência que lhe deu origem.

Quanto às obras de arte dentre os atos de discurso, como qualquer discurso, as obras literárias trazem à linguagem uma experiência e esse pressuposto choca-se com uma leitura imanente do texto. É certo que essa problemática é por vezes encoberta, mas não levar em consideração “o impacto da literatura sobre a experiência cotidiana” só ratifica o preceito positivista de que o real só pode ser tido como empiricamente observado. Também cairia por terra o pressuposto que já levantamos em nosso trabalho de que, ao tratar sobre signos como amor, liberdade, ódio, a literatura acabar por lhes intensificar e dar novos contornos. É claro que essa intensificação e delineamento não são de modo descritivo, como Ricoeur lembra (1994, p. 122), criam-se referências metafóricas: “O mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e ameí.” Portanto, o que é interpretado num texto, para além da codificação sintática de signos, “é a proposta de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar meus poderes mais próprios” (RICOEUR, 1994, p. 123) e, no ato da leitura, as propostas de mundo interagem: colidem-se, negam-se, associam-se, mas nunca deixam de se transformarem. Da mesma forma que a poesia, por seu *mythos*, reescreve o mundo, o fazer narrativo o ressignifica em sua dimensão temporal, na medida em que contar é refazer a ação.

O terceiro pressuposto da capacidade referencial das obras narrativas dentre as obras de arte é visto por Ricoeur, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo do que o da poesia lírica. Ele se torna simples quando levamos em consideração que as ações narrativas ressignificadas são sempre pré-

significadas na *práxis* humana, como já vimos no âmbito da mimesis I, caracterizada por um conhecimento por parte do autor — conhecimento socialmente partilhado — de uma semântica da ação e suas mediações simbólicas. É nesse aspecto que o problema da referencialidade narrativa é mais simples que a poética; em outra instância, no que concerne à pretensão de verdade, a proximidade entre as narrativas históricas e literárias alargam tal problemática. Embora concordemos que há sim uma simetria entre as narrativas no que diz respeito aos processos narrativos (na historiografia há também seleção e combinação), quando nos deparamos com a forma que os campos simbólicos e a resposta antecipada do leitor influenciam na configuração narrativa, a pretensão de verdade de cada grande paradigma narrativo divergem.

### 2.3 Da Reescritura do Mito à Intertextualidade

O termo intertextualidade foi cunhado pela teórica Julia Kristeva, referindo-se à interação de um texto com outro texto, seja dentro de um mesmo sistema semiótico ou de sistemas diversos, como a relação entre texto e pintura<sup>14</sup>. Embora haja estudiosos que vejam a intertextualidade como sinônimo de *dialogismo*<sup>15</sup> — este sim um conceito bakhtiniano —, entendemos que esse “novo” conceito compreende apenas uma parte dos fenômenos de relação entre discursos. Ela, se utilizarmos a visão de Luiz Fiorin (2003, p. 30), é um processo de incorporação de um texto em outro, no qual se pode reproduzir o sentido do texto primeiro, ressignificá-lo ou mesmo desconstruí-lo. Segundo o mesmo autor, ela se dá por três processos distintos: a citação, a alusão e a estilização. A primeira é uma relação semântica mais direta entre os textos, no qual aparecem explícitas as palavras do discurso citado; no segundo caso temos uma reprodução sintática que, embora partilhe do mesmo tema que o primeiro texto, o

---

<sup>14</sup> “Le terme d’inter-textualité désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) systèmes de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de ‘critique des sources’ d’un texte, nous lui préférons celui de transposition”. (KRISTEVA, 1974, p. 59-60)

<sup>15</sup> Ver. ZANI, R. Intertextualidade: Considerações em Torno do Dialogismo. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan/ jun. 2003.

segundo não reproduz seu sentido; já a estilização é “a reprodução do conjunto de procedimentos de ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem” (FIORIN, 2003, p. 31). A outra parte dos fenômenos diz respeito à *interdiscursividade*, a qual incorpora “percursos temáticos e/ou figurativos de outros” (FIORIN, 2003, p. 32), ou seja, é uma heterogeneidade constitutiva de todo discurso, sem que seja necessário estarem explícitas no texto as suas fontes; estas podem ser virtuais, diferentemente da intertextualidade. A interdiscursividade também está ligada à resposta do ouvinte/ leitor, pois, quando se escreve, sempre se pensa, antecipadamente, na recepção.

Essas divisões, na verdade, didaticamente necessárias, dão uma sistematicidade aos estudos e ampliam os conceitos sobre os fenômenos textuais, porém a idéia certamente não é nova, afinal, na *Poética*, como já visto, Aristóteles já definia a mimesis não apenas como a “imitação/ representação” dos fatos, mas também como “imitação” da forma por meio do *mito* (tessitura da intriga). Com isso percebe-se que o movimento da literatura, e das artes em geral, se dá pela leitura e recriação de *mitos*, logo há sempre uma relação polifônica (intertextual e interdiscursiva) entre os textos produzidos com os que lhes antecederam.

Em algumas obras essa relação é mais explícita, é o que acontece no romance aqui escolhido, *Deus no Pasto*, pois percebemos o diálogo explícito com o romance-diário *Orgia*, escrito por Tulio Carella, professor argentino que estava no Recife na década de 60. Hermilo Borba Filho traduziu tal diário e o publicou em 1968, porém, mais que isso, ele inclui trechos deste livro em seu romance, ressignificando-os. Cremos que uma análise dessa transposição narrativa seja de maior importância para o entendimento da obra em questão.

### **2.3.1 Deus no Pasto e Orgia**

A fronteira entre erotismo e pornografia só se pode definir em termos estéticos. Toda literatura que se refere ao prazer sexual e que alcança a um determinado efeito estético pode ser chamada literatura erótica [...]. O erotismo é um enriquecimento do ato sexual e de todo o que o rodeia

graças à cultura, graças à forma estética. O erótico consiste em dotar o ato sexual de uma ornamentação, de uma teatralidade para, sem escamotear o prazer e o sexo, acrescê-lo de uma dimensão artística<sup>16</sup>. (LLOSA, 2008)

Esse pensamento de Vargas Llosa é claro, desde que não comecemos por uma análise desconstrutivista, afinal o termo “estético” é tão ou mais complexo que erotismo ou pornografia, não delimitando assim fronteira alguma. Por isso, mesmo se entendermos aqui o termo estético em seu sentido mais comum — um valor mais concentrado no “como” algo foi feito do que mesmo no “que” foi feito — não avançaremos nada, pois não é preciso salientar que essa definição não resolve o problema, visto que esse valor é sócio-culturalmente definido. Se há uma coisa que podemos definir, por apreender nas aulas e nas leituras feitas, é que a pornografia, se entendida enquanto motivadora de uma excitação, é algo bem particular; sendo assim, a idéia de que a significação do texto se completa no leitor torna-se ainda mais verdadeira. Pornografia e erotismo, assim, pairam em universos de expectativa e dependem da percepção sexual de cada leitor.

A leitura de alguns capítulos de *Orgia*, de Tulio Carella, dá-nos uma visão “erótica” do dia-a-dia, como se este estético perseguido por Vargas Llosa estivesse vagando por qualquer rua, basta termos olhos atentos para enxergar a beleza estética que há no que é humano. Por outro lado, o narrador não se contenta em ver o belo, ele quer tê-lo, deseja roçar seus poros em outros e, de certa maneira, quer levar o leitor a sentir o mesmo, ou, ao menos, a entender suas sensações. Perseguição partilhada por Hermilo em toda a tetralogia. A imagem sexual em ambos é sempre de conhecimento. Na obra de Hermilo, por exemplo, Luís Reis (2008, p. 148) nos lembra como os primeiros contatos do protagonista com o teatro estão associados ao prazer sexual. Sem fazer uma identificação entre essas duas atividades, Luís Reis afirma que há essa

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original, lê-se: “*La frontera entre erotismo y pornografía sólo se puede definir en términos estéticos. Toda literatura que se refiere al placer sexual y que alcanza un determinado coeficiente estético puede ser llamada literatura erótica. El erotismo es un enriquecimiento del acto sexual y de todo lo que lo rodea gracias a la cultura, gracias a la forma estética. Lo erótico consiste en dotar al acto sexual de un decorado, de una teatralidad para, sin escamotear el placer y el sexo, añadirle una dimensión artística.*”

proximidade entre vários relacionamentos sexuais de Hermilo e seu encontro com o teatro é evidente. Não cremos, como o autor da rica tese sobre Hermilo, que haja essa identificação, mas há sim uma analogia, pois sexo e teatro são passos decisivos para a maturação do personagem. No livro *Orgia*, a questão do autoconhecimento pelo sexo parece adensar-se, pois nos fica a impressão de alguém que ainda não havia se compreendido, até vir para o Recife e descobrir o sexo em cada esquina.

Tulio Carella, escritor de *Orgia*, é argentino e veio para Recife na década de 60 a convite de Hermilo Borba Filho, para dar aulas de teatro na Escola de Belas Artes do Recife. Sendo Hermilo o tradutor desse romance-diário, *Orgia*, como *Deus no Pasto*, também é escrito a partir de experiências ficcionalizadas. A diegese do livro se dá no movimento de dois gêneros: romance e diário. As diferenças são que Hermilo escreve uma narrativa sem mudanças de perspectiva do narrador e Carella não se utiliza de seu nome próprio, como Hermilo o faz.

Quando começamos a ler o romance, deparamo-nos com um narrador em terceira pessoa e uma personagem, Lúcio Ginarte, que deixa seu país, Argentina, e vem dar aulas no Recife:

Élida não come quase, triste pela perspectiva da viagem. Lúcio, por outro lado, sente-se intimidado pelo trópico desconhecido que o aguarda. A conversa torna-se treva: mexericos, comentários de filmes, elogios aos pratos devidos à habilidade de Élida. É melhor que seja assim. Temas de maior importância requereriam sua atenção. Desta maneira, pode pensar num canto do cérebro:

— Devo abandonar meu país, minha família, minha casa, meu trabalho, meu cachorro, para passar um ano numa cidade que não conheço e que, por isto mesmo, me atraí.  
(CARELLA, 1968, p. 17)

Ao chegar, encontra um Recife armado, com polícias em cada esquina, vendo em cada cidadão uma ameaça à Ordem. Encontra também Hermindo Borba, um intelectual, primeiro amigo que faz no Recife. É desse ponto de vista extradiegético que boa parte do romance se dá, porém, sem aviso prévio, o

romance dá lugar ao diário e, aquele que era observado e por um narrador descrito, torna-se o narrador da história:

Terça feira — Certas recordações astutamente não se apresentam. — Ao lado do homem vejo um negro jovem que me olha e, quando me afasto, sorri para mim; volto e conversamos; chama-se Sebastião, dá-me seu endereço e me informa que para se deitar comigo cobra somente dois mil cruzeiros; [...] (CARELLA, 1968, p. 85)

Temos assim uma mudança para a primeira pessoa do discurso, o que traz certamente ao texto uma dose de verossimilhança e uma expectativa diferente: afinal, quem escreve um diário espera não ter leitores, senão ele próprio. A atmosfera ficcional com isso é deslocada: se na primeira parte dava-se pela inserção de um narrador em terceira pessoa, na segunda dá-se pela criação de um fingimento: o autor finge escrever um diário; é nesse momento que o pacto se instaura e nós, leitores, recebemos aquele romance como se lêssemos um diário. Não devemos descartar, contudo, que *Orgia* é um desses livros que, se ficcionais, tratam mais de realidade que qualquer livro que se preste a tratar. É a visão de um estrangeiro sobre uma cidade sitiada e, por extensão, sobre o país. É um livro de memórias ficcionalizadas, no qual “pessoas” da intelectualidade recifense tornam-se personagens por meio de pseudônimos. Pseudônimos estes depois reutilizados por Hermilo Borba Filho em *Deus no Pasto*; o próprio Hermilo, é um personagem no livro de Carella, Hermindo:

Hermindo Borba Robles é um homem maciço, elegante, com aspecto de intelectual, parece simpático — pelo menos o acolhe com simplicidade e algo assim como um sinal de afeto. É agudo e inteligente. (CARELLA, 1968, p. 46)

Entretanto, as narrativas de Hermilo e Carella não só dialogam no uso dos mesmos nomes das personagens, mas ambas são confessionais, autobiografias romanceadas que põem em xeque tanto o papel do intelectual na época de ditadura militar quanto a hipocrisia sexual criada nessa classe. Hermilo também se apropria de cenas eróticas do texto de *Orgia*, recriando-as. Um dos episódios conhecido é a relação sexual com *King-Kong*. Parece-nos que ao

narrador Hermilo não bastava viver a sua experiência, mas poder viver a experiência do outro. Carella descreve essa passagem na terceira pessoa do discurso, um trecho no qual o abismo entre a ficção e a escrita autobiográfica se instaura de forma mais nítida:

King Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as *costas de Lúcio*<sup>17</sup> até encontrar uma saliência convexa onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional e não casual. [...] Com uma liberdade *que deixa Lúcio* pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. [...] E como *Lúcio* parece indeciso, atrai-o, ajuda-o a tirar a roupa. (CARELLA, 1968, p. 117)

Quando Hermilo transpõe essa passagem para *Deus no Pasto*, alega que o trecho pertence ao diário de Lúcio Ginarte e a coloca em primeira pessoa, diminuindo o grau de ficcionalidade, não do seu romance, mas da experiência a ser narrada:

King Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para *minhas costas* até encontrar uma saliência convexa onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional e não casual. [...] Com uma liberdade *que me deixa* pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. [...] E como pareço indeciso, *atrai-me*, *ajuda-me* a tirar a roupa. (BORBA FILHO, 1972, p. 132)

## 2.4 Para Compreender a Autobiografia Ficcional

*Finjo-me autobiográfica e renasço como personagem.*  
(Lucila Nogueira)

O conceito de “biografia” já nos parece tortuoso: por muito tempo dentro da disciplina História se foi questionado a validade de tal documento. Foi quando, na década de 1960, segundo Sabina Loriga (1998, p. 225), no ensaio *A*

---

<sup>17</sup> Grifos nossos.

*Biografia como Problema*, os historiadores voltaram-se ao estudo do “indivíduo”, à experiência cotidiana, e à subjetividade; só então as narrativas biográficas ganharam peso nessa disciplina. Não que antes não houvesse narrativas biográficas, mas essas, como as do Século XIX, eram destinadas aos “grandes homens”, cuja experiência pessoal tivesse atingido “uma dimensão histórica universal” (MEINECKE *apud* LORIGA, 1998, p. 234). A autora nos mostra como a literatura desvencilhou-se mais rapidamente da figura do “herói”: na História, a figura do herói só veio mesmo a “perecer” na década de 60. Mas a morte do herói não afetou a necessidade de se estudar o indivíduo, e foi a partir do historiador Edward Thompson que a preocupação acerca do “homem comum” ganhou peso nas narrativas históricas. Como diz Sabina Loriga “[Edward Thompson] devolveu a dignidade pessoal aos vencidos da história, às vítimas do passado” (1998, p. 244). Com isso a linha imposta por muito tempo entre biografia e narrativa histórica se tornou ainda mais imprecisa.

Ainda mais tortuosa é a rota para se definir um conceito de autobiografia, sua importância enquanto documento da história e seus artifícios de ficcionalidade, quando acompanhado ao substantivo “autobiografia”, vier o adjetivo “ficcional”. Na biografia temos alguém que se serve de documentos (mesmo que questionáveis ou até mesmo falaciosos, enquanto discursos, mas nunca ficcionais) e de testemunhos sobre a pessoa-chave da biografia. Com esses recursos se monta um quebra-cabeça e se tece uma narrativa histórica que não tem a interferência da percepção dos fatos, do espaço e do tempo, que encontraremos na autobiografia. Já vimos no capítulo sobre Agostinho o quanto a *distentio animae* interfere de modo decisivo em nossa percepção temporal, dando dimensão e cores aos instantes temporais e fazendo com que eles “durem” em um triplo presente.

Para definir que um texto seja autobiográfico, deverá haver uma “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”<sup>18</sup>, segundo Philippe Lejeune (2008, p. 15), em seu estudo dedicado às autobiografias. É preciso que haja também uma “identidade assumida”, que haja um “pacto” — daí o nome de seu livro *O Pacto Autobiográfico* — entre autor e leitor: aquele diz,

---

<sup>18</sup> Grifos do autor.

abertamente, que narrará fatos verídicos, sem graus de ficção, enquanto o leitor receberá aquele texto enquanto verdade factual, sem recorrer a “jogos de adivinhação”. Ainda segundo o mesmo autor, existem diversas formas em que autor e leitor estabelecem o “pacto”, mas todas elas

manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à sua semelhança, mas nunca quanto à sua identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza o seu próprio nome. (LEJEUNE, 2008, p. 26)

O pacto sempre ocorre por meio da fidelidade autoral da obra, que será atestada pelo leitor como um relato factual e não ficcional. Como Lejeune diz, de forma bem sucinta, “a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada” (2008, p. 55). A esse pensamento, o autor faria uma *mea culpa*: ele aceita as críticas quanto à “ingenuidade” de sua leitura, vindas principalmente de críticos desconstrucionistas, e tece argumentos quanto à funcionalidade de suas proposições:

[...] creio que quando digo “eu”<sup>19</sup>, sou eu quem fala: creio no Espírito Santo da primeira pessoa. [...] Mas, é claro, às vezes ocorre-me também pensar o contrário, ou pelo menos afirmar pensar. Daí a fascinação que exerceu sobre mim *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>20</sup> (1975), que parece um anti-pacto por excelência e propõe um jogo vertiginoso de lucidez em torno de todos os pressupostos do discurso autobiográfico — tão vertiginoso que acaba por criar no leitor uma ilusão de não estar fazendo o que está. [...] Talvez, ao descrevê-la, tomei, por minha vez, meu desejo pela realidade: mas o que quis fazer foi descrever esse desejo em sua realidade, que é ser compartilhado por um grande número de autores e leitores. (LEJEUNE, 2008. p. 66)

A autobiografia é o auge da celebração do indivíduo: narrativas sob o jugo do mito de Narciso, “uma paixão pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 33), que se multiplicaram em diversas áreas, como na psicologia, na história, na

---

<sup>19</sup> Aspas do autor.

<sup>20</sup> Grifo do autor.

filosofia e nas demais disciplinas sociais. Ainda assim, mesmo que a vontade de escrever sobre sua própria vida seja um ato solitário e narcísico, a autobiografia, como explicita Alba Olmi (2006, p. 15), pode tornar-se “em documento precioso que coloca cada história e cada representação individual da vida num horizonte mais geral, numa comunidade de pessoas, numa cultura local, etc.”. Exemplo disso, temos os textos de Santo Agostinho, Rousseau, Montaigne, André Gide, Roland Barthes, Jacques Derrida, entre outros, não lidos apenas como confissões de fatos pessoais, mas, por esses fatos contados, como fonte pertinente para o estudo das idéias. Além dessas, é importante assinalar que pelas narrativas auto-referenciais há

o resgate e a redefinição de histórias que assinalam momentos que precisam ser narrados para que não se perca a memória de eventos marcantes que deixaram rastros indelévels nos narradores e que envolvem toda uma sociedade na qual esses eventos tiveram lugar e, em alguns casos, envolvem a própria humanidade como um todo. (OLMI, 2006, p. 39).

A autora traz os exemplos das narrativas acerca do holocausto e do *apartheid*. Mesmo no Brasil temos toda uma produção, seja ficcional ou não, e que ultrapassa o campo da literatura, presente também em letras de música e peça teatrais, que se volta ao testemunho da ditadura militar tanto dos anos 30 (como *Memórias de um Cárcere*, de Graciliano Ramos), quanto dos anos 60.

Contudo até agora exploramos a autobiografia sem que adjetivo “ficcional” lhe acompanhasse. Nesse caso não há o pacto, embora o leitor possa detectar determinada identidade entre autor e personagem, mas “que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Há uma passagem no livro de Lejeune muito nítida, na qual ele delimita com perfeição o conceito de pacto da verdade, sob o qual tece seu livro, e mostra, por outro lado, o que vem a ser o cerne mesmo da ficção. Ele recorre ao filósofo Paul Ricoeur:

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem [sic] a base de todas as relações sociais.

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm [sic] de ilusório. [...] Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de 'identidade narrativa', como diz Paul Ricoeur<sup>21</sup>, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade [...]. Mas não brinco de me inventar. (LEJEUNE, 2008, p. 104)

Um escritor autobiográfico não brinca de se inventar. Mas um romancista autobiográfico, sim. E é isso que Hermilo Borba Filho faz.

Embora nos pareça bem nítida essa distinção, é costume ver discussões acerca da pertinência ou não de se estudar uma obra pela vida particular do autor. Mais ainda, há teóricos que buscam explicar o contrário: estudar a obra para se compreender o indivíduo. Deste último caso, temos um exemplo palpável, citado por Alba Olmi (2006, p. 102), em que a intelectual Susan Sontag tenta interpretar a vida de Walter Benjamin pela análise de sua obra:

Benjamim se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava suas escolhas [...] Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos. [...] Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida. (SONTAG *apud* OLMÍ, 2006, p. 102)

A autora de *Dimensões e Perspectivas da Literatura Memorialista*, Alba Olmi, ainda nos traz o exemplo do escritor Henry Miller que, em 1960, ao publicar seu romance *Nexus*, dizia que havia revelado toda sua intimidade por meio deste

---

<sup>21</sup> Lejeune busca esse termo ricoeuriano em *Tempo e Narrativa* (tomo III), em nossa edição, lê-se: "O termo 'identidade' é aqui tomado no sentido de uma categoria da prática. Dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: *Quem* fez tal ação? *Quem* é o seu agente, o seu autor? Essa questão é primeiramente respondida nomeando-se alguém, isto é, designando-o por um nome próprio. Mas qual é o suporte da permanência do nome próprio? Que justifica que se considere [sic] o sujeito da ação, assim designado por seu nome, como o mesmo do nascimento à morte? A resposta só pode ser narrativa." (RICOEUR, 1997, p. 424).

livro. Em contrapartida, escritores como Virgínia Woolf levam muitos críticos a um olhar inverso: como se, embora não indispensável, conhecer a autobiografia nos levaria a preencher as lacunas textuais, pois o crítico — munido de dados pessoais — faria associações mais profundas quando o escritor se deixa envolver por memórias factuais que são metaforizadas e transformadas em romance.

Nossa leitura, então, se não estivéssemos tão certos do processo de “invenção” ao qual o romancista autobiográfico sempre se coloca, estaria numa posição difícil. Isso porque, por um lado, devemos recusar uma leitura imanente do texto que visaria a interpretá-lo levando apenas em consideração a estrutura relacional dos signos, negando, assim, tanto as implicações sociais no texto quanto a experiência individual do autor sobre os fatos narrados. E, por outro lado, não nos convence o argumento de que possamos compreender uma obra partindo apenas de dados biográficos, tampouco de que possamos fazer uma psicanálise do autor por sua obra. Como pensar, então, a autobiografia ficcional, quando observar o que é factual ou não seria a leitura menos indicada?

É preciso pensar que há uma relação dialética estrutural motivada por um contexto social e pela experiência individual do narrador/autor, por isso não podemos deixar escapar o entendimento da obra de maneira integrada, considerando tanto sua especificidade de construção literária quanto seu diálogo com a realidade sócio-cultural e, ainda mais, a obra enquanto fenômeno do ser. Em outras palavras, é preciso ver o “externo [realidade social] não como causa, nem como significação, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno [estrutura romanesca]” (CANDIDO, 1976, p. 4). E, para verificar o processo de “internalização sociocultural” na construção narrativa, como observa Schwarz (1987, p. 140), deve-se “ler o romance sobre fundo real e de estudar a realidade sobre fundo de romance”. Une-se a isso, a necessidade de não perder de vista a experiência do ser ante dos fatos: o indivíduo e sua relação com o tempo, com o espaço e com o paradigma literário ao qual a nova obra se incorpora.

Por isso trataremos os aspectos autobiográficos da obra hermiliana, em nossa análise, como “memórias ficcionalizadas”, termo cunhado pelo por Anco Márcio Tenório Vieira, ao estudar a obra do dramaturgo Luiz Marinho. Sobre o

teatro deste contemporâneo de Hermilo, Tenório Vieira (2004, p. 18) diz: “uma ficcionalização que se manifesta ora como lembranças, ora como recriações de histórias ou estórias ouvidas e aprendidas na infância ou adolescência, ou como confissões pessoais”. Poderíamos, sem qualquer receio, falar da mesma forma da tetralogia hermiliana, pois nosso objetivo não é admitir o que seja, ou não, verdadeiro no romance estudado, mas como a memória em forma de ficção se torna verossímil. Mais que a autobiografia ficcional hermiliana, importar-nos-á memória coletiva sobre o Recife: os discursos que a ergueram e as *personas* que a cruzaram.

## 2.5 A Visão da Crítica Literária sobre a Literatura dos Anos 60 e 70

Alguns teóricos demonstram como a literatura das décadas de 60 e 70 compreende “duas vertentes dominantes da ficção brasileira” (DANTAS, 2004, p. 122). A primeira, na qual se inseria os romances-reportagens, foi vista, por teóricos como Antonio Candido (1981)<sup>22</sup>, Silviano Santiago (1988) e Flora Süssekind (1984), como que retomasse os princípios do romance de 30. Candido, em seu livro *Educação pela Noite* (2000), chama essa literatura de “realismo feroz” e traz como exemplos a coletânea de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), do escritor João Antônio; o romance *Zero* (1971) de Inácio de Loyola e no “ultra-realismo” do contista Rubem Fonseca que “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...] no rumo duma espécie de notícia crua da vida”. Essa vertente buscava ser fiel à realidade social à qual estava inserida: o regime militar. Ela buscava registrar, muito próxima a uma linguagem da imprensa (a mesma pela qual o Exército transmitia seus valores), tudo o que ocorria nesse contexto político: prisões, torturas, seqüestros, desaparecimentos, mortes. Pensamos que ela está muito próxima — decerto não do estilo, mas da essência — da literatura produzida pelos sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Guerra; literatura essa muito bem

---

<sup>22</sup> Infelizmente não tivemos acesso à revista “Arte em Revista”, na qual Antonio Candido expõe sua compreensão. Tivemos que nos valer do ensaio “José J. Veiga e o Romance Brasileiro Pós-64”, da autoria de Gregório Dantas.

delineada por Harald Weinrich (2001), no capítulo *Auschwitz e o esquecimento impossível*. Não queremos aqui dizer que a experiência humana vivida nesses dois momentos seja da mesma intensidade, o que desejamos afirmar é que a mola propulsora nessas duas ocasiões seja a necessidade de partilhar algo que não se pode nem se deve esquecer. Os críticos brasileiros acima citados concordam que essa vertente configurava-se pela busca de uma identidade nacional ainda em moldes naturalistas. Concepção com a qual discordamos, afinal o contexto positivista no qual o naturalismo se configurou já havia sido abandonado. Ao invés disso, essa literatura — ao se utilizar dos mesmos artifícios de linguagem utilizados pela repressão — punha em xeque o conceito de verdade e da própria linguagem, aspecto que não encontramos na literatura naturalista.

Em vários trechos da tetralogia nos depararemos com relatos sobre acontecimentos ocorridos tanto na Ditadura de 1930 como na Ditadura das décadas de 60 e 70. Esses acontecimentos ganham um tom confessional, distanciando-se desse paradigma jornalístico, e nos são apresentadas tanto como experiências vistas — predominantemente nos romances *Margem das Lembranças* e *A Porteira do Mundo* — quanto como experiências vivenciadas:

Ele passeou pela sala, ora nas minhas costas, ora ao meu lado, ora postando-se de frente. Bateu na mesa com os nós dos dedos. Compreendi que aquele era um sinal para o escrivão nada escrever porque a máquina continuou muda.

— Estou vendo que vou ser obrigado a recorrer a processos medievais.

O bolo na garganta cresceu e doeu quando falei:

— Assim o senhor pode me obrigar até a confessar que fui eu quem matou Kennedy. (BORBA FILHO, 1972, 253)

Esse trecho, lido de forma separada, dá-nos uma primeira impressão de uma simples denúncia aos modos de interrogatório da época. Porém, inserido no contexto da obra, remete-nos a apenas uma experiência daquilo que é perseguido na obra: desvendar o humano, sentir a humanidade pulsante nas ruas, nos bares, nas delegacias. E é só sentindo o humano que se pode transcender e sentir Deus:

No terceiro dia, minha língua não cabia mais na boca, mas eu havia ultrapassado a fase da humilhação, voltara a ser homem, e nenhum gigante jamais me obrigaria a praticar os tais atos vis. Pensando bem era a entrega total ao inevitável e eu me armara com todos os exemplos de minha vida, os bons e os maus, para resistir o mais possível, no final morrendo não como um rato [,] mas como um homem. Que era um homem? Pelo menos no meu caso um ser que impusera sofrimentos e não podia ser considerado nenhum anjo de asas para também não passar pelo sofrimento. Estava calmo e aguardava, já não existia mais a fome e a sede. Nem sequer pensava nos que me amavam, o amor, ali, não tinha mais nenhuma significação, a não ser o braço d'Ele. E o braço D'Ele se estendeu, alcançando-me. [...] De onde estava, olhei pela janela e vi uma coisa insólita naqueles tempos: Deus, na campina, pastava tranquilamente. (BORBA FILHO, 1972, p. 262)

A segunda vertente explicitada pelos críticos da literatura brasileira, à qual cremos que Hermilo se aproxima, estava em paralelo à ficção hispano-americana explicitada nos tópicos anteriores. Essa estética foi preconizada, no Brasil, por Murilo Rubião, que segundo Antonio Candido, rompeu com a literatura realista que predominou no cenário brasileiro:

ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de 200 anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavaleiros de Platiplanta* (1959), contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica. (CANDIDO, 2000, p. 211)

Essa estética, que seria “predominante entre os estreantes” (SANTIAGO, 1982, p. 53), é notoriamente mal visualizada por esses críticos, pois para ele parece haver uma dependência da produção brasileira à produção hispano-americana. Além disso, para esses críticos, recorrer a elementos maravilhosos é apenas um modo de criar alegorias como resposta à censura imposta pela ditadura militar dos anos pós-64 — que se agravou nos anos

seguintes. É certo que não podemos desconsiderar o contexto em que foi produzida, mas tratá-la como único interlocutor é esquecer o diálogo estabelecido entre essa literatura, o diálogo com a tradição literária e com o seu público (SÜSSEKIND, 1985, p. 10). Ver a literatura dessa época apenas como resposta ao regime político seria desconsiderar tudo aquilo que dissertamos no capítulo destinado à triple mimesis.

Flora Süssekind, no livro *Literatura e Vida Literária*, traz um apanhado de autores e obras dessa época, delineando seu ponto de vista sobre essas duas vertentes que configuram a literatura brasileira. Para ela (1985, p. 10), essas vertentes, que ela denomina como uma mágica<sup>23</sup> e outra jornalística, eram duas faces de um mesmo eixo:

A mesma chave-mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental. (SÜSSEKIND, 1985, p. 60)

A pesquisadora se referia às obras “parábolas” de Érico Veríssimo e J. J. Veiga e os romances jornalísticos de escritores como Aguinaldo Silva e José Louzeiro. Fica-nos a impressão que a autora acaba por fazer o que havia contestado em parágrafos anteriores e ainda põe uma gama de livros em um mesmo conjunto, sem mencionar que não explicita o que vem a ser este “trabalho com a linguagem”. Deixa de perceber que esta vertente, além de trabalhar com a referencialidade, trabalha também com o imaginário para criar suas alegorias. Decerto não é nosso objetivo nos alongar na discussão da pertinência dessa visão sobre toda a literatura produzida nesta época, mas sentimo-nos muito convencidos a negar que isso venha a acontecer na obra *Hermiliana*. O autor aqui estudado suspende a realidade em diversos momentos e não apenas no modo de parábolas, mas em um caráter anti-ilusionista que sempre clama: isto é, sim, ficção.

---

<sup>23</sup> Já explicitamos anteriormente o quanto esta terminologia “mágica” é problemática e inoperante e como os termos “mágico”, “fantástico” e “maravilhoso” são corriqueiramente utilizados sem a diferenciação necessária.

### 3. Sólida Fluidez: A Memória Espacial em *Deus No Pasto*

#### 3.1 Contexto em um Tempo

*Recife, cruel cidade, / águia sangrenta, leão. / Ingrata para os da terra, boa para os que não são.*

(Carlos Pena Filho)

Desde 1955, com a eleição do socialista Pelópidas Silveira — eleição expressiva com 66,87 % dos votos (REZENDE, 2005, p. 130) —, o Recife vinha sofrendo alterações em sua paisagem urbana e se percebia uma tentativa de que essa alteração viesse a modificar a organização social da cidade. A palavra de ordem era *modernizar*, com isso foram várias as iniciativas de transformação cidadina, as quais incluíam reformas político-administrativas, pavimentação e alargamento de diversas vias que davam acesso aos recantos suburbanos, melhorando, assim, não apenas o fluxo dos veículos, como nos mostra o pesquisador Antonio Paulo Rezende (2005, p. 131), mas *descentralizando* as preocupações da prefeitura. Iniciava-se a época dos concursos públicos e da conscientização da cidadania, levando o urbanismo a áreas não-centrais da cidade. Começaram também os programas de atendimento à população carente e a mobilização social sedimentada em associações de bairro e de moradores. A proposta de ultrapassar a política assistencialista não só levava alimentos à população carente, mas educação e atividades culturais. Era uma procura por construir um governo popular, mas não populista.

Ainda para Rezende, foi notável uma preocupação estética com a cidade: a inauguração do Parque do Sítio da Trindade, a construção de praças, a arborização, parques infantis e instalações de iluminação elétrica faziam com que a cidade se inserisse numa perspectiva estética mais moderna. Isso é o que nos diz o discurso oficial e diacrônico, aquele transcrito nos livros históricos de hoje. Mas, a um *flâneur* que estava inserido no centro das mudanças, todas essas

medidas tomadas pareciam não surtir efeito, pelo menos não o efeito por ele desejado:

Eu me perguntava com inquietação que diabo estava fazendo à frente daquela Divisão Cultural, com verbas minguadas, gerenciando bibliotecas, teatro e publicações, quando os mendigos enchiam as ruas, os desocupados postavam-se à frente dos mocambos, as mulheres se metiam nos alagados caçando a comida podre, do interior chegavam as piores notícias dos usineiros no trato com os camponeses. Que significação poderia ter uma sinfonia de Beethoven, uma peça de Graham Greene, um livro onde se contava a história mofada dum Barão de Lucena se a doença, a fome, o analfabetismo eram a nota mais alta naquele burgo? (BORBA FILHO, 1972, p. 5)

Mesmo que as modificações não tenham sido tão perceptíveis à época de suas implantações, elas foram um fato marcante dentro da história da cidade, porque ela tentou unir duas *imagens discursivas* que havia do Recife. Voltemos um pouco, à década de 1930. Nessa década, eram muito sensíveis as dessemelhanças entre essas duas imagens: de um lado, tínhamos a cidade cosmopolita, berço de uma intelectualidade participativa na história do país e digna dos mais belos cartões postais, seja por sua natureza privilegiada, seja por seus projetos arquitetônicos. Essa era a cidade dos sonhos, dos casarões, a cidade do centro, das praias, cidade que se desnudava em belas ilustrações nos guias turísticos, com direito a legendas em português, francês e inglês.

Contudo havia outra “cidade”, um Recife pobre, com bairros distantes do centro que cresciam vertiginosamente com a migração: era a imagem da “mucambópolis”. A falta de políticas públicas voltadas às zonas suburbanas levou ao assustador número de 23.210 mocambos em relação a 23.869 prédios, conforme dados da época, referentes à habitação (REZENDE, 2005, p. 107). Esse Recife da década de 30 é explicitado por Hermilo no segundo romance de sua Tetralogia, *A Porteira do Mundo*. Um olhar bem diferente daquele propagado oficialmente:

[os homens da periferia] traziam a lama viscosa nos pés descalços e benziam-se automaticamente defronte das

igrejas geladas ao sol ardente. Rodeadas de casinhas coloridas, uma delas em azul forte, debruçada na pequena varanda uma moça de amarelo, seios fartos, deixando ver as coxas pelas aberturas das tábuas gastas por chuvas de cem invernos; e nos becos estreitos se acotovelavam de cara feia [...] (BORBA FILHO, 1994, p. 12)

Um Recife de belas praias e de arquitetura magnífica, o outro de mocambos sem qualquer infra-estrutura. Era essa dicotomia social — que engendrava uma dicotomia discursiva — que o governo de Pelópidas Silveira, na década de 50, tentava sanar ou, ao menos, diminuir.

No livro *A Invenção do Cotidiano*, escrito em 1974, Michel de Certeau nos fala, teoricamente, de como as práticas dos cidadãos constroem a espacialidade e de como esse espaço se movimenta de acordo com a reinvenção dessas práticas. Para esse teórico da História, segundo Mônica Velloso (2004, p. 195), “a história da cidade passa a ser situada no terreno acidental do cotidiano e das experiências concretas, através das quais os homens deixam impressas as suas marcas de vida e de pertencimento”. Com essa “abertura” ao subúrbio, a cidade foi ganhando novos contornos, novas pessoas imprimiam seus passos naquelas ruas e reivindicavam que suas vozes fossem ouvidas.

Com essa abertura ao *popular*, os anos 60 chegaram ao Recife. Além da *palavra* de *ordem* já perseguida desde a década anterior, outra surgiu: democratização. Miguel Arraes sucedeu Pelópidas Silveira e continuou seu projeto de governo popular. O trabalho, que podemos nomear por “descentralização”, continuou com a ampliação do transporte coletivo, a urbanização de boa parte dos mocambos e a construção de obras de saneamento em bairros afetados pela miséria (REZENDE, 2005, p. 133).

Foi a essa época que se começou o interesse por uma educação mais abrangente, pois, até então, nenhum governo teria proposto uma ação tão ampla e com uma abordagem voltada ao popular, segundo Kelma Souza (2007)<sup>24</sup>. Foi na gestão de Miguel Arraes que se instaurou o Movimento de Cultura Popular (MCP), influenciado diretamente pelo ideal educativo de Paulo Freire — um dos

---

<sup>24</sup> Disponível via WWW: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0945-1.pdf>. Último acesso em 18 de novembro de 2008.

sócios fundadores. O movimento propunha alfabetizar adultos e crianças, além de desenvolver atividades culturais para o público das classes menos favorecidas. Ele foi fundado e contou com o apoio de muitos intelectuais que se encontravam ativos nesse período: Abelardo da Hora, Germano Coelho, José Cláudio, Aloísio Falcão, Paulo Freire, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Paulo Rosas, Anita Paes Barreto, Luiz Mendonça, Norma Porto Carneiro Coelho, e mesmo Hermilo foram signatários desse movimento. Nas palavras de João Batista Neto, citado por Antonio Paulo Rezende (2005, p. 134):

[...] a constituição do MCP é produto de uma ampla mobilização social deflagrada pelo poder público municipal, que coordena a ação de estudantes secundaristas, universitários, professores profissionais liberais, religiosos de vários credos, comerciantes, industriais e entidades civis

Se a proposta era atingir um grande número de pessoas, o objetivo foi alcançado, afinal, segundo Paulo Gonçalves (2003):

Em 1963, o MCP contava com 201 escolas; 19.646 alunos; um Centro de Artes Plásticas e Artesanato; 452 professores e 174 monitores ministrando o ensino correspondente ao primeiro grau, supletivo, educação de base e artística; uma escola de motoristas-mecânicos; vários espetáculos teatrais; uma galeria de arte e os cinco Centros de Cultura Popular.

Havia no MCP um grupo voltado ao teatro, cujas propostas eram educar o povo politicamente, conscientizá-lo de seus problemas e encaminhá-lo a possíveis soluções. O grupo era o Teatro de Cultura Popular (TCP), e buscava encenar peças de autores politicamente engajados, peças que “conscientizavam o nosso povo quanto à solução de problemas candentes e permanentes nossos”<sup>25</sup> (COELHO *apud* VIEIRA, 2004, p. 81):

[...] a linha do espírito das peças encenadas era um caminho para que o nosso povo tomasse uma consciência maior dos nossos problemas e partisse para a solução deles. Disso o MCP nunca teve medo. Muita gente acusou o MCP; acusou

---

<sup>25</sup> Trata-se de Germano Coelho, gestor do TCP.

por medo de ver de frente os nossos problemas. Acreditamos que a visão do problema é o primeiro passo para a solução (COELHO *apud* VIEIRA, 2004, p. 82).

Tanta efervescência cultural e intelectual não podia deixar de trazer rupturas. Uma das primeiras foi a do autor aqui estudado, pois, como veremos logo a seguir, seu projeto estético de teatro e sua visão do termo *popular* iam de encontro à proposta teatral propagada pelo TCP. Além do mais, com a campanha de Miguel Arraes para o Governo do Estado, o MCP tornou-se alvo do bombardeio de críticas dos opositores, pois se tornou uma espécie de panfleto que o propulsão a uma visibilidade, inclusive, nacional, mas resistiu a essa turbulência e tornou-se “modelo” para outros movimentos propagados por todo Brasil.

Porém, como não poderia deixar de ser, o movimento resistente às críticas não resistiu ao golpe militar e dois tanques de guerra foram estacionados no gramado do Sítio da Trindade, com seus idealizadores perseguidos ou destituídos dos cargos.

Esse era o Recife dos anos 60. Com uma “abertura” para a arte que vinha sendo construída desde a época de 50, ela fervilhava culturalmente e atritos intelectuais eram freqüentes, tendo o teatro como um dos propulsores dessa ebulição de idéias. O Teatro Santa Isabel tornou-se palco para grandes companhias do sudeste do país, mas não só ele, visto que o investimento realizado nos subúrbios da cidade incluía levar arte também e nomes da dramaturgia pernambucana, como Ariano Suassuna e Luiz Marinho.

### **3.2 Hermilo, Enquanto Teatrólogo**

É certo que a conotação político-partidária que o MCP adquiriu, temerariamente conflitante com os ideais de Hermilo Borba Filho, levou-o a romper com o movimento em pouquíssimo tempo. É perceptível que o raciocínio de Germano Coelho, de que o teatro precisava ser feito como arma para conscientização popular, “coloca os pontos, as diferenças, perseguidos pelo seu

TCP e os caminhos defendidos pelo TPN de Hermilo e Ariano Suassuna” (VIEIRA, 2004, p. 81). O teatro feito por Coelho e seus seguidores “era, na área cênica, o braço intelectual e cultural” (VIEIRA, 2004, p. 71) do MCP, e suas diretrizes eram contrárias às propagadas pelo Teatro Popular do Nordeste. O TPN foi fundado em 1960, por Hermilo Borba Filho<sup>26</sup>, Ariano Suassuna, Capiba, José de Moraes Pinho, José Carlos Cavalcanti Borges, Leda Alves, Gastão de Holanda, Aldomar Conrado e Alfredo de Oliveira — embora esses três últimos deixassem o grupo após o segundo espetáculo (VIEIRA, 2004, p. 72). No Manifesto do TPN, texto assinado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho<sup>27</sup>, é que podemos demarcar tais pontos de conflito. A partir do manifesto, o pesquisador Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 76) reflete:

Definido popular como o inverso de ‘fácil’, do ‘meramente político’, do ‘abscesso de demagogia’, os autores do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste sinalizam para uma dramaturgia que, ao mesmo tempo em que se insere e se abebera na melhor tradição do teatro ocidental, passa ao largo do que pudesse ser um teatro que objetivasse dirigir politicamente a consciência do povo, que impusesse uma visão pré-determinada das coisas, dentro dos moldes pensados por vastos setores da esquerda marxista de então.<sup>28</sup>

Nessa perspectiva, podemos concluir que, embora a obra de Hermilo passasse longe de ser panfletária e longe de “populismos”, estava comprometida em um fazer teatro para todos e, no plano sociopolítico, isso significava:

---

<sup>26</sup> Sabemos que a caminhada de Hermilo no teatro vem desde os anos 30, com sua participação no Teatro de Amadores de Pernambuco, e que seu momento de projeção se deu quando fundou, com outros estudantes, o Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP). Mas voltar a eles nos daria uma visão apenas histórica, pois, como grupo amadores, serviriam como os primeiros experimentos de Hermilo no teatro, cujas idéias promissoras serão mantidas e alargadas de maneira profissional no TPN.

<sup>27</sup> Segundo Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 72), a redação do manifesto foi feita apenas por Ariano Suassuna.

<sup>28</sup> Grifos do autor, mostrando os termos usados pelos autores do manifesto: “[...] popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem *fácil* em meramente político.” (BORBA FILHO *apud* VIEIRA, 2004, p. 75). Esse trecho também pode ser lido no romance *O Cavalo da Noite*.

[...] superar em definitivo o ‘teatro burguês’. Filho de sua época, há no ‘manifesto’ de criação/ lançamento do TEP reiteradas alusões ao momento de pós-guerra [...]. Auspiciando a democracia, Hermilo esperava ver a acompanhá-la uma maior valorização das causas populares. O teatro não podia virar as costas a esse chamamento por fazer ressoar os ‘dramas populares’. Urgia um teatro que fosse voltado para o povo, que pudesse lhe despertar o interesse (‘a exaltação do carnaval e do futebol’), que falasse em sua língua dos assuntos que lhe diziam respeito: seus problemas, seus desejos; um teatro, enfim, que fosse à praça pública, às escolas, aos pátios das fábricas e feiras, aos ambientes definitivamente populares: ‘levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro!’ Urgia, igualmente, um teatro comprometido, que comungasse com as causas e aspirações dos desafortunados e esquecidos. (ALBERNAZ *et al*, 2007, p. 79)<sup>29</sup>

Em seu livro *O Cavalo da Noite*, o escritor tece muito de suas considerações sobre o teatro, que nos mostra bem sua visão de que a arte, do mesmo modo que não pode se ausentar dos problemas de seu tempo, não pode servir como uma direção para o “povo”. De modo contrário ao ideário propagado pelo TCP, a arte para Hermilo e para os outros idealizadores do TPN não podia ser gratuita, desvincilhada dos problemas daqueles que a fazem e que a receberão, mas, tampouco, podia ser manipulada por desejos políticos. O compromisso de Hermilo também era estético:

Acreditávamos que a arte não devia ser nem gratuita nem alistada, mas comprometida, devendo manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do povo. (BORBA FILHO, 1968, p. 216)<sup>30</sup>

Hermilo participou ativamente desse panorama cultural, não só como pessoa que fazia teatro, engajado, mas que também refletia teoricamente sobre o fazer do teatro, buscando sempre um apuro estético próprio. Era por essa pesquisa séria e contínua que Hermilo conseguia unir em suas peças “elementos

<sup>29</sup> Embora essa explicação seja para o TEP, ela explicita o fazer teatro para Hermilo como um todo.

<sup>30</sup> Esse texto é uma parte do Manifesto do TPN.

extraídos da arte popular [nordestina], mesclados por elementos da tragédia grega, da *commedia dell'arte*, do século de ouro espanhol” (SANTOS, 2007, p. 63). Hermilo era um estudioso de espetáculos populares como *bumba-meu-boi* e o *mamulengo*, mas não se punha em uma posição de erudito que observava a cultura popular numa tentativa de explicar ao “povo”, teoricamente, o que eles entendiam na prática.

Para Hermilo, um teatro que aspirasse ser integralmente popular não podia resumir-se em incorporar os ‘dramas do povo’ em seu repertório. Seria necessário aplicar-lhe um ‘sentido popular’, dando ‘ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa’, à sua força interativa — de comunicação com a assistência —, a seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos; fazendo, com isso, sobressair suas ‘marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática’. Este o ‘sentido popular’ que o espetáculo dramático deveria incorporar. Com ele, viria toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens. Toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente. (ALBERNAZ et al, 2007, p. 76)<sup>31</sup>

Em posição contrária à idéia de “ensinar ao povo pelo teatro”, Hermilo convocava os artistas populares a ensinarem suas técnicas à sua equipe de atores profissionais. Leda Alves, atriz e viúva de Hermilo, falando sobre o uso das máscaras na encenação de *O Inspetor*, de Gogol, explica como se dava esse processo:

Houve então um trabalho de preparação e os atores populares do Boi Misterioso da Mustardinha, do nosso grande amigo e mestre Capitão Antônio Pereira, Capitão Boca Mole, nos ensinaram como usar a máscara, como usar os olhos, a boca, como movimentar a cabeça. (ALVES *apud* VIEIRA, 2004, p. 80)

Foi um aspecto peculiar em suas encenações de unir o “local”, não apenas como tema, aos paradigmas ditos “universais”. Característica que incidirá

<sup>31</sup> As citações que os autores fazem são de um depoimento dado por Hermilo Borba Filho, reproduzido em: ALMEIDA, Ricardo et al. *Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.

também em sua produção romanesca, e que, portanto é necessário delineá-la com mais afinco. É preciso, para isso, nos determos um pouco nos conceitos de “regionalismo” e “regional” e tentarmos compreender como Hermilo os interpretou. Mesmo que Hermilo parta de um regionalismo, termo cunhado por Gilberto Freyre, a sua leitura desse termo era divergente de alguns intelectuais, motivo pelo qual, inclusive, desencadeou uma “fraternal divergência”, como afirma Luís Augusto da Veiga Reis (2004), com Ariano Suassuna.

Para diferenciar de forma concisa o que entendemos por “regionalismo” e “regional” partamos da diferenciação proposta por Anco Márcio Tenório Vieira (2004). Para tanto, é necessário conceituarmos três conceitos sobre os quais o “regionalismo” se fundou: “Região, Tradição e Modernismo”. Tomando ainda a conceituação feita por Tenório Vieira (2002, p. 136), temos por Tradição “a valorização das raízes lusas, ibéricas, afros e ameríndias”; por Região “cada circunscrição federativa do País”; e, por Modernismo, as novas idéias de arte e cultura “que vinham sendo praticadas e defendidas na Europa e nos Estados Unidos”. O Movimento Regionalista, assim, buscava construir uma arte que aspirasse à universalidade e, logo, ao humano (VIEIRA, 2004, p. 16-17),

A literatura regional busca ficcionalizar, da maneira mais fidedigna possível, as manifestações culturais, a sociedade e a língua de uma certa área geográfica do País, a exemplo da alimentação, do vestir, das festas, dos rituais de morte, da sintaxe, dos dialetos ou subdialetos, do entrecruzar das relações sociais etc.. Há, nas obras regionais, uma preocupação que se manifesta antes etnológica sob o verniz da ficção do que a de recriar a realidade estudada e retratada. (VIEIRA, 2004, p. 17)

Vemos que Hermilo, embora esteja envolvido com os ideais regionalistas, não deixou, ao menos em sua prosa, de descrever alguns costumes da região na qual havia nascido:

Buchada, sarapatel, mão-de-vaca, carne-de-sol, panelada, comendo os bichos da terra e, em doces, as frutas: jaca, goiaba, abacaxi, banana-comprida [...]. Àquilo tudo eu chamava comer folclore e procurava me atordoar no

reencontro com os costumes da terra [...] (BORBA FILHO, 1972, p. 5)

Gilberto Freyre sentiu a influência que seu Manifesto Regionalista deixaria na produção teatral recifense; chegou a reconhecer a importância do trabalho de Hermilo e Ariano. Embora ao “elencar esses nomes como continuadores dos seus princípios regionalistas”, Freyre estaria “reivindicando, até certo ponto, a própria paternidade do teatro moderno pernambucano” — uma reivindicação “um tanto quanto desmedida” (REIS, 2004, p. 11) —, é certo que suas recusas “às limitações inerentes à mentalidade colonialista e o desprezo pelo impulso imitativo da burguesia novidadeira” (REIS, 2004, p. 14) ecoaram no trabalho daqueles que faziam o TPN. Pois,

Em ambos [os manifestos], percebe-se a determinação de suplantiar as deformações do pensamento colonialista pelo esforço em revelar a potencial universalidade contida em questões vistas geralmente como apenas de interesse regional; em ambos, vai-se encontrar também o claro desejo de procurar nas fontes populares, nas tradições artísticas mais próximas do povo, o caminho para a revitalização do teatro nacional, cada vez mais asfixiado pela reprodução do já então debilitado teatro burguês europeu. (REIS, 2004, p. 14)

A questão pertinente que o pesquisador Carlos Reis coloca em seu ensaio, para distinguir as fraternais divergências entre Suassuna e Hermilo — e que para nós servirá para, nessa distinção, encontrar a essência do pensamento hermiliano —, é aquela que diz respeito à dosagem dos elementos “tradicionais/modernos”, “regionais/universais”.

Não se sabe se deveria haver um equilíbrio preciso de seus ingredientes. Ou ainda, considerando que esse ‘unir’ não necessariamente signifique ‘misturar’, estaria então implícito algo como uma sobreposição integral das partes, supondo-se que elas possuiriam sempre dimensões e pesos equivalentes? De algum modo, o TPN parece ter funcionado como um laboratório onde essas questões seriam criativamente investigadas. (REIS, 2004, p. 21)

Mas esse “laboratório” vinha desde o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), criado em 1946, onde Hermilo encenou as primeiras peças de Ariano Suassuna e algumas inovações, como levar aos palcos mitos afro-brasileiros (SANTOS, 2007, p. 60). Esse grupo, apenas, não era profissional, o véu do amadorismo ainda cobria-lhe, entretanto a vontade de inovar já era sensível em suas produções:

No entanto, ao buscarem nos recursos expressivos do repertório popular os elementos a partir dos quais, mediante uma recriação, procuraram instituir sua nova linguagem artística, o que aqueles jovens reunidos em torno do TEP fizeram foi, a um só tempo, assimilar e ultrapassar a tradição regionalista. (ALBERNAZ *et al*, 2007, p. 76)

No entanto, o peso e as dimensões que Hermilo e Ariano dispuseram em suas respectivas obras sobre o regionalismo, como argumenta Carlos Reis (2004, p. 22), foi o que os separou artística e ideologicamente. Suassuna deu ênfase à tradição, repelia a ‘arte de vanguarda’ e criou o Movimento Armorial, pelo qual percebemos que a “tradição” era a dominante entre os outros termos e no qual ele se sentia mais à vontade a explorar sua leitura do regionalismo:

Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão cada vez mais renegados e esquecidos. Não imitá-los, mas para formar o lastro sobre que firmaremos os pés para recriação. O Nordeste é importante exatamente porque oferece, através de algumas manifestações artísticas valiosas, largo campo a esse reencontro, que a Europa nem sequer procura mais, apegada aos mitos de uma falsa vanguarda (SUASSUNA, 1962)<sup>32</sup>

Em contrapartida, Hermilo estava sintonizado às inovações teatrais ocorridas no Brasil e no mundo; mergulhava nas novas teorias que chegavam ao Brasil, mesmo que tivesse seus pés fincados à sua terra. Buscava equivalência. O exemplo acima citado, da utilização da técnica das máscaras do *bumba-meu-boi*,

---

<sup>32</sup> Texto disponível online, em: [http://bvvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf\\_cfa\\_suassuna.htm](http://bvvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_suassuna.htm). Acesso 16 de novembro de 2008.

demonstra sua preocupação em levar o *modo* da arte popular — e não apenas seus temas — aos palcos. Hermilo considerava que o Movimento Armorial era uma “apropriação elitizada do imaginário popular” (REIS, 2004, p. 25) e, a partir de determinado momento, começou “a enxergar a cultura popular como um privilégio de povo subdesenvolvido, como uma terrível conseqüência das injustiças sociais”. O intercâmbio de culturas devia ser total: não apenas o encenador ou escritor deveria trabalhar com as estéticas popular e erudita, mas ambas deviam modificar-se no palco e fora dele.

Ele buscava, partindo de espetáculos populares, renovar os espetáculos teatrais encenados no Brasil, como explicita em seu livro *Diálogo do Encenador*. E ele conseguiu, pois, segundo Benjamim dos Santos (2007, p. 70), ele criou uma estética de encenação a qual ele adequava os textos sobre os quais trabalhava, mesmo que fosse comédia ou drama. Hermilo se inseriu num novo paradigma teatral do anti-ilusionismo, com base na estética de Bertold Brecht: vários elementos que lembravam a atores e ao público a ficcionalidade do teatro. Nos espetáculos populares, Hermilo encontrou o suporte necessário para transpor a ideologia estética ao ato: figurino, dança, cantos; daí espetáculos como bumba-meu-boi, pastoril e mamulengo ganharem tamanha dimensão em sua arte. Esse elemento anti-ilusionista aparecerá em sua obra como um traço de suspensão da realidade empírica, por isso podemos inseri-lo na já tradição latino-americana do *realismo maravilhoso*.

### 3.3 A Tessitura de uma Obra

*O universo de Hermilo é feito de carne, pele, sangue, sêmen, excremento, dor, suavidade, beleza, paixão e morte. É duro e terno. Pleno de força vital.*

(Ricardo Carle)

Cada um dos livros que compõe a tetralogia traz as memórias ficcionalizadas de cada fase distinta da vida do autor: da infância, na área rural da cidade dos Palmares até sua fase de intelectual, na qual pensava e produzia

teatro na cidade do Recife, na década de 70. Hermilo se vale de lembranças simples, como nadar no Rio Una, parar dar coesão aos seus romances; aquilo que na experiência estava disperso, ganhou forma narrativo-literária. É no primeiro livro da citada tetralogia, *Margens das Lembranças*, que temos o personagem-narrador da infância nos anos 30, e o conhecemos por suas primeiras descobertas de vida, seus despertar para a arte, sua formação como homem. Em *A Porteira do Mundo*, temos o personagem naquela fase que poderíamos chamar de primeira fase adulta, estabelecendo-se no Recife a partir de 1936 até o ano em que mudaria para São Paulo, em 1952. Foi na São Paulo dos anos 50 que ele teve contato com o teatro feito profissionalmente, com a realidade empírica das grandes companhias, e é essa convivência configurada em *O Cavalo da Noite*. Ao voltar para o Recife, encontra um panorama político conflituoso e, não menos conflitante, um panorama intelectual dividido por questões ideológicas. É nessa atmosfera que Hermilo se inseria — ao mesmo tempo em que parecia desprezar — que se passa o romance aqui estudado, *Deus no Pasto*.

Os quatro romances possuem alguns pontos em comum: alguns que permanecem de maneira linear por toda a tetralogia e outros que crescem ou diminuem conforme a narrativa toma forma. O primeiro ponto, o mais forte e, logo, mais óbvio, é a reinvenção autobiografia que se conta por meio de romance: instantes vividos e dispersos na memória que ganham forma sob o olhar presente — o presente-passado que vive em nós, pulsante. Hermilo, autor, larga-se à lúdica tarefa de reinventar-se, de dar-se novos contornos. Depois nos deparamos com elementos anti-ilusionistas, suspensão da realidade em diversos trechos, intertextualidades com obras tanto literárias quanto de outros gêneros — algumas citadas, outras não —, fazendo com que o romance se torne um abismo de ficções, o que chama o leitor a recordar que está diante de um romance. O terceiro elemento digno de aprofundamento é a imagem da água: seja as águas de um rio, seja as do mar, elas tem um funcionamento tanto para *esquecer* quanto para *rememorar* alguns acontecimentos que serão narrados.

Não podemos deixar do lado, e este é o quarto ponto, que a tetralogia é uma procissão de autoconhecimento, uma busca espiritual sempre ascendente,

mais explícita em *Deus no Pasto* e que precisa passar, primeiro, por uma busca do corpo, da experiência das sensações. Não podemos negar esse movimento de conhecimento de Deus, essa busca, no início não perceptível ao personagem, mas tão clara ao narrador: ele sempre se sentiu tocado por algo supremo, não-humano, ficava inquieto, mas não sabia por quê. Entretanto, ao contrário do Deus agostiniano, poderoso, Pai, onipresente e que se faz cada vez mais superior a cada trecho das Confissões, em *O Cavaleiro da Segunda Decadência* o personagem, a cada passo, cada vez mais se aproxima de Deus, como se não soubesse de antemão que seu percurso lhe concedesse uma proximidade ao Ser Supremo: “começo a chamar Deus de você e acho que já somos amigos.” (BORBA FILHO, 1993, p. 18). Essa busca por Deus levará a outra busca: a do amor. Um amor-carne por todos que lhe cercam: família, mulheres, amigos; amor que alarga a dimensão dos instantes e se mostra de extrema necessidade em sua caminhada de autoconhecimento e de conhecimento do outro.

Outro ponto que merece ser levado em consideração é do homem do, digamos, “hoje diegético”, que procura desmistificar a imagem do intelectual que está acima dos demais grupos sociais: o personagem sempre quer demonstrar o quanto passa por situações do “povo”, o quanto fazia parte dessa denominação “povo”, certamente, ante ao período de contrastes intelectuais no que diz respeito ao tratamento com o “povo”. E por essa sua ótica de crítico que Hermilo se insere numa tradição que grita: alguns acontecimentos não podem ser esquecidos! Então temos uma narrativa permeada por denúncias políticas da ditadura dos anos 30 e, depois, da estabelecida no golpe de 1964.

É em *Margens das Lembranças* que seremos apresentados ao tríplice papel que Hermilo obterá em sua obra: autor, narrador e personagem de seus romances. No capítulo teórico destinado às demarcações dos espaços entre as narrativas autobiográficas e das autobiografias ficcionais, aprendemos com Lejeune que a diferença está na “invenção”, ocorridas naquelas que possuem o adjetivo ficcional, mas, na prática crítica, livros como estes de Hermilo põem em xeque as fronteiras conceituais erguidas. Lejeune (2008, p. 28), em uma tabela didática, mostra que, quando temos uma narrativa na qual o autor empírico utiliza de seu nome, estamos diante de uma narrativa autobiográfica. E se remetermos a

um quadro anterior (2008, p. 18), nossa questão se agrava, pois ele explicita que, se o texto for narrado na primeira pessoa do discurso, teremos uma *autobiografia clássica*: tradição na qual se insere narrativas como as de Santo Agostinho e Rousseau, ambas nominadas *Confissões*.

De acordo com esse ponto de vista, a narrativa hermiliana seria uma autobiografia sem que o adjetivo ficcional a acompanhasse, porém ela ultrapassa tais definições e se fixa na fronteira existente entre os conceitos. Hermilo não cede ao pacto: publica seu livro como “romance” e por diversas vezes utilizará elementos que nos lembra: “isso” é ficção. Apesar de o leitor encontrar “identidade” com o autor — uma quase fixação que ele cultivava por seu nome, pois no romance seguinte à tetralogia, *Agá*, o protagonista também carregará este nome —, e várias referências passíveis do questionamento “isso não foi verdade?”, como nomes, datas, lugares, acontecimentos, ideais, ele se deparará com a frase hermiliana: “Eu misturo muito ficção com realidade, percebe?” (BORBA FILHO, 1972, p. 252).

Somos convidados, nas primeiras páginas de *Margens das Lembranças*, a entrarmos na atmosfera romanesca da tetralogia: logo o leitor é posto ante a um retrato anti-ilusionista. A “realidade” é posta em suspenso, em imagens que constroem a figura de um homem que paira acima da “realidade” e, assim, pode compreender “melhor” o que lhe ocorreu e pôr tais pensamentos numa seqüência narrativa.

Eu estou na balança. Todos os meus atos estão num dos pratos da balança. De um lado, os demais: muitos deles sou eu, metamorfoseado, irreconhecível, adulterado; o do outro, eu mesmo, integral, de carne, as pernas penduradas no vazio. E me jogo numa longa viagem do útero à morte: de um negro para o outro, de um vermelho para um vermelho, de um branco para um mais que branco, diáfano, transparente, etéreo, como era antes, sempre em formação, em massa, um pastel. (BORBA FILHO, 1993, p. 15)

A pergunta que nos fica é: melhor para quê? Melhor para quem? Dizer que é “melhor” para o homem Hermilo é simplificar a questão. O homem Hermilo pára e, em um retrocesso, vê todos os acontecimentos pelos quais passou e se

põe a rememorar-los sob a ótica de um presente — ou seja: em um “prato da balança” temos a autobiografia. Porém, para narrá-los, o autor cria um personagem que tenha passado pelos mesmos acontecimentos. Para intensificar ainda mais a experiência ficcional, narrador e personagem não estão no mesmo plano diegético: o narrador está no presente (o presente agostiniano); enquanto o personagem está apenas no passado — “criado” pelas intenções daquele narrador. O autor está em outro plano — o ser que pensa sobre sua vida, mas não tal como aconteceu ou apenas retratada como a memória lhe permite, mas tecendo-lhe como vida distorcida pela tessitura da ficção:

Este sou eu, tanto no passado — vida morta — como no presente que se estende pelos dias e pelas noites sem nada com o futuro inexistente, apenas inventado pela imaginação e com certeza diferente do que espero. Merda para o futuro! Teço, neste papel, um passado real, às vezes, e, outras, puramente imaginado na esperança de que no fim Deus confunda o que vivi e o que inventei e me dê um saldo favorável para uma modesta pensão no Purgatório. E se, como dizem, lá o tempo se conta por bilhões, que me importa o futuro diáfano, sempre branco, com flocos, menos que a lã-de-barriguda? (BORBA FILHO, 1993, p. 16)

Esse início não poderia ser mais coerente com a estrutura narrativa que seguirá: Hermilo cria uma imagem daquilo que nos parece ser alguém que se confessa após a passagem da morte. Mas, diferentemente daqueles que exigem da memória uma fidelidade aos acontecimentos, na ânsia de redimir seus pecados, o narrador em questão quer criar histórias, ficcionalizar atos e atitudes. Mesmo ancorado no mundo empírico, Hermilo cria em seus quatro romances “cidades poéticas” das cidades por onde ele passou; elas se tornam palcos de peripécias de amor e ódio. Quanto a essa questão do espaço, podemos afirmar que a narrativa hermiliana é espacializada e a cidade do Recife é escolhida como cenário do livro em questão. Nos estudos contemporâneos sobre a cidade, Michel de Certeau (1998) nos mostra que a configuração de uma cidade não é mais estática, mas ela que se movimenta de acordo com seus habitantes. Com ele, segundo Mônica Velloso (2004), “a história da cidade passa a ser situada no terreno acidental do cotidiano e das experiências concretas” — a cidade, então,

está permeada pelas impressões e pela subjetividade de seus cidadãos; cria-se uma relação pela qual habitantes e cidade se modificam.

Seguindo esses pressupostos, a cidade do Recife traz em suas ruas não apenas asfalto e gente, mas os discursos que essa gente produz sobre ela, seu cotidiano e sua subjetividade. No romance *Deus no Pasto*, Hermilo traz esses discursos sobre a cidade e suas pontes; ele a mimetiza e de fatos, ora reais, ora ficcionais, constrói um Recife que participa intensamente da estruturação da obra; um Recife em movimento que, acompanhando o curso da história intelectual, não serve mais de palco a heróis, entretanto acolhe, de forma até irônica, seus habitantes. As pessoas empíricas, que pela vida de Hermilo, desprendem-se, no romance, de sua existência “real” e tornam-se atores de um grande espetáculo, afinal por Hermilo ser teatrólogo, é perceptível o quanto há influências do teatro em sua literatura. A cidade não é apenas um espaço descrito, mas convive em harmonia com as personagens e com a noção do tempo na obra.

No primeiro romance, temos um narrador-personagem decidido a evocar toda sua vida, ilustrando todas as suas ações, boas ou vis, até que a morte o leve.

De olhos fechados mastigo tudo o que passou e só vou interromper esta narrativa quando o infarto, o atropelamento, o câncer, a esclerose, uma dessas coisas me pegar de supetão. Aqui estou de pés plantados na terra, vomitando palavras. Lembro-me de tudo: dos cheiros, das cores, das palavras, de todos os atos. Embora saiba que jamais alcançarei o futuro, continuarei escrevendo até secar os dedos. O que importa é lembrar e pedir para não ser julgado. Esta é a tábua de lembranças. (BORBA FILHO, 1993, p. 16)

Os quatro romances assim caminham na fronteira entre autobiografia e autobiografia ficcional, com a exposição de idéias e de fatos empíricos, por um lado, e, por outro, com o desnudamento da ficção. Podemos dizer que esse desnudamento se dá em algumas instâncias: a primeira é verificada nas imagens insólitas que ele constrói, e sua utilização vai decrescendo em cada romance; e a segunda diz respeito à retomada de textos fictícios que Hermilo empreende, e que vai se intensificando a cada romance. Do primeiro ponto já demos um exemplo

em *Margens das Lembranças*, quando o narrador-personagem paira sobre a realidade, ato que se repetirá no segundo romance *A Porteira do Mundo*:

Eu estava suspenso no ar, era alado, por isto podia observá-las muito bem. Balançava o rabo e, colocando o queixo nas mãos, olhava a cidade, também como a outra inundada pelas águas: dos mangues fedorentos de onde surgiam os caranguejos de patas peludas, obscenos, proféticos; dos braços de mar com jangadas decorativas feitas de propósito para a paisagem; dos rios que se acasalavam, subindo e descendo na força das marés, com mariscos, barcos, baronesas, pontes, edifícios refletidos, atletas, pescadores (BORBA FILHO, 1994, p. 12)

E no terceiro, *O Cavalo da Noite*:

[...] tinha consciência de meu ânus cavalgar, relaxado ou contraído, pregas gordas, defecando postas de peixes prateados no pequeno rio para assombro dos seus comuns habitantes ou tufo de capim verde nas colinas irrigadas por colonos que tinham ali chegado, dos pontos mais distantes da terra; [...] minha verga, de vez em quando, batia ritmadamente, menos no desejo de masturbação que no de marcar compasso para as horas que se arrastavam, cada vez maior, mais dura, a glândula dilatando-se com o sangue quente, as veias indicando caminhos a querubins que nada viam de imoral naquela espada que se preparava para penetrar na Boceta do Céu [...] (BORBA FILHO, 1968, p. 147)

Dissemos que o narrador busca confessar-se. Mas, para quem? Deus é convidado a ser um dos interlocutores, depois os homens, mas, sobretudo, o narrador da tetralogia confessa a si mesmo; o que nos leva a crer numa dupla disposição: primeiro para que ele possa, enfim, pôr ordem a seus pensamentos; depois para despir-se de um fardo que é a memória, como se, ao partilhá-la, perdesse um pouco a necessidade de ser dela o guardião, já que outros a conhecem. Muitos antes dele, confessaram-se. Alguns de forma literária, outros de forma autobiográfica e até mesmo filosófica, criando um paradigma no qual Hermilo inscreve sua obra.

É nessa perspectiva de se confessar que encontramos um diálogo entre a obra hermiliana e a de Santo Agostinho. Contudo, é um diálogo que desconstrói o texto de Agostinho logo no início da obra Hermiliana, no que diz respeito à figura de Deus. Enquanto Hermilo diria que escreve para que “Deus confunda o que vivi e o que inventei”, pondo em xeque a onisciência divina, Agostinho remete fervorosamente a esta:

A ti, Senhor, que conheces os abismos da consciência humana, poderia eu esconder algo, ainda que não quisesse confessar-te? Eu poderia esconder-te de mim, mas nunca esconder-me de ti! [...]. Confessar o que fiz de mal significa o desgosto que tenho de mim mesmo. [...]. Tudo que digo aos homens, tu já ouviste de mim; e de mim nada ouves que Tu mesmo não tenhas dito antes. (AGOSTINHO, 2004, 270)

Hermilo em muitos trechos de sua tetralogia fará uso de sua memória sensorial para dar cor à sua narrativa, decerto mais um ponto intertextual com Agostinho. Porém, em *Deus no Pasto*, especificamente, dará novas implicações a essas experiências sensoriais. Ele especifica e explicita o que Agostinho generaliza; desconstrói o tom sacro das *Confissões*, não porque rebaixe os “dons do espírito” ao corpo, mas, antes, glorifica o corpo e todas as suas partes como mais um desses dons. Em Agostinho se lê:

Aí se observam, distintas pelo gênero as idéias que foram introduzidas, cada uma por sua via de acesso: assim a luz, as cores e as formas dos corpos, através dos olhos, os diversos tipos de som, através dos ouvidos, os vários odores, através do nariz; os sabores, pela boca e através da sensibilidade de todo o corpo, o que é duro ou mole, quente ou frio, liso ou áspero, pesado ou leve, e todas as sensações externas e internas. (AGOSTINHO, 2004, p 278)

Hermilo leva esse conhecimento sensorial ao extremo. É perceptível o diálogo com o texto agostiniano, embora Hermilo não esteja inserido na dicotomia cristã entre o “pecado” do corpo e a “pureza” da alma. Para ele, corpo e alma se unem no pulsar de uma mesma experiência, como já demonstra o texto de Agostinho, porém sem a sutileza deste:

Fiz meu aprendizado por todos os meios: em livros e punhetas, em mãos, coxas, seios, bocas, vulvas, cus, admirando-me cada vez mais do mecanismo e do êxtase, isto durante anos de fome e abundância, prisões e conspirações, anos de morte e alegria, anos desesperados e amenos [...] lambendo e voltando a lamber o que acabava de escrever (*leccare*, dizia Virgílio) com a minha vara, [...] o ir e o vir, o tocar e o ser tocado, o comer, o degustar, o fumar, sobretudo o foder, além de todos os miúdos prazeres da existência. (BORBA FILHO, 1972, p. 59)

Hermilo, para construir sua ficção, recorre em diversos momentos ao mito literário e de sua importância, não apenas na literatura e para os aficionados por ela. No trecho a seguir, percebemos o quanto um mito literário se impregna nos discursos corriqueiros, tornando-se parte do imaginário popular:

E se acontecia sentir o meu hálito fedendo, no seu dizer, a bebida alcoólica, gritava que eu estava cego para o reino dos céus, ameaçando-me com tudo quanto era de tormento num inferno que construía para anatematizar aqueles que caíam em desgraça, preto no branco, deliciando-se na descrição de cenas que eu descobriria depois em Dante e Bosch [...] (BORBA FILHO, 1972, p. 7)

Ou, põe na boca de um dos personagens mais insólitos de seus livros, o Conde — símbolo do imaginário da região canavieira, dos senhores de engenho, dos grandes feudos, com negros a fazer o trabalho pesado —, partes inteiras de romances, e depois comenta:

Deixei que o Conde recitasse o velho romance de Lizarda, acoitando-o como estória sua, apenas perguntando-lhe:  
– Naqueles tempos se falava em versos? (BORBA FILHO, 1972, p. 12)

Hermilo também imprime na “boca” do personagem idéias sobre a tessitura de suas obras, sua concepção de teatro, sua visão de mundo sobre as artes e os intelectuais. É visível como isso demonstra uma dicotomia na construção da figura do personagem: ao mesmo tempo em ele está inserido em determinado grupo político e intelectual, ele questiona aquele grupo e não se vê

fazendo parte dele. É como se as experiências pelas quais passou/passa lhe desse uma profundidade que os outros não possuísem. Fossem apenas intelectuais, políticos, mas não homens:

Fugia dos artistas e intelectuais como o diabo da cruz, gente chata sempre falando de movimentos estéticos, especulando às custas alheias, incapazes, às claras, de atos menores, as citações eram abundantes, comiam e cagavam literatura, tornavam-se robôs guiados por idéias que lhes eram incutidas pelos autores que liam, no fundo nostálgicos por não serem aqueles autores, de uma falsidade nauseabunda, mas pontificavam como se tivessem o rei na barriga, davam a última palavra e temos dito.

Não apenas personagem do cenário recifense foram alvos de críticas:

Caí na besteira de aceitar a incumbência de saudar Camus, Camus nosso irmão, como diziam todos que se enfileiravam na linha do homem revoltado, e o que me salvou foi encará-lo sempre como ex-jogador de futebol, porque o seu francês gutural transmitindo conceitos literários e filosóficos me causou náuseas, tanto que me olhou com seus olhos miúdos demonstrando estranheza quando eu o interroguei muito mais com relação às suas atividades de homem do que quanto às suas proezas de escritor, cedendo-me de má vontade seu *Calígula* com uma dedicatória convencional, vingando-se ao me confessar, propositadamente em tom de blague, que não entendera uma palavra do meu discurso. Consegui responder-lhe que eu também pouco entendia da sua filosofia, ao que ele, com um erguer de ombros, me fez compreender que o azar era meu, minha a burrice, e nos separamos com um frouxo aperto de mão. (BORBA FILHO, 1972, p. 26)

No romance há, para conviver com o protagonista, personagens ímpares que lhe permitem uma experiência singular. Personagens criadas a partir de pessoas empíricas, mas transfiguradas pelo toque da ficção. Uma dessas personagens, de grande importância para *Deus no Pasto*, é a figura do Conde. Ela é responsável pela suspensão da realidade e um certo efeito de estranhamento em alguns trechos do romance.

— Vim cobrar o tributo.

— Que tributo? — indaguei.

O homenzinho sorriu, espalhou o bigode branco com o polegar e o indicador da mão esquerda, sua cara armou-se de paciência.

— É sempre assim com aqueles que ocupam as minhas terras. Mas tem razão, ainda não me apresentei. Permita: sou o Conde Florêncio Cavalcante de Albuquerque. (BORBA FILHO, 1972, p. 9)

Inusitadas a visita e a figura do Conde, um personagem que une o imaginário feudal europeu ao dos senhores de engenhos pernambucanos. Ele tem grande importância no romance porque intensifica o papel da memória cultural, visto que ele guarda em si vários aspectos do imaginário popular medieval e nordestino: ele reside em um castelo, com sala de armas; detém terras e escravos; fala de modo arcaico, com títulos de nobreza e pronomes de tratamento. Ele simboliza uma fusão de culturas: nobres europeus que desembarcaram nessas terras brasileiras e deram novas cores a seu modo de vida. Ainda dentro desse aspecto de memória cultural, encontramos no discurso do Conde trechos de romances populares, ditos como de autoria própria: uma marca, sem dúvida, do popular, a oralidade:

[...] Uma tarde andava eu à caça quando ela, acompanhada por duas criadas, saiu a passear em seu jardim e logo que pôs os olhos em mim senti, eu também senti, que as setas dos amores haviam ferido nossos ambos peitos, ela incontinenti me mandando uma mensageira, ao que eu falei assim: Do mais alto destes montes, ali dentro do jardim, vi uma flor, se não me engano, pareceu-me ser um jasmim, ao que a aia respondeu: Esse jasmim, meu senhor, que procura vossa alteza, é deste jardim senhora e deste reino princesa. [...]

Deixei que o Conde recitasse o velho romance de Lizarda, acoitando-o como estória sua, apenas lhe perguntando:

— Naqueles tempos se falava em versos? (BORBA FILHO, 1972, p. 12)

A suspensão da realidade dentro da narrativa se dá na seguinte questão: como há um conde, cuja moradia é um castelo, vivendo no Recife dos anos 60? Não há uma resposta no âmbito racional, ele só encontra laços com o

verossímil dentro do imaginário que ele representa, por isso é um traço maravilhoso, como vemos nesse trecho:

E realmente era ele, em miniatura, não maior que uma simples casa de dois pavimentos, mas construído com todas as características. Fiquei observando as pequenas ameias, seteiras, portas e janelas em ogiva, a torre central que não teria mais de um metro e meio. Não se via uma luz e o castelo parecia oscilar com a lua colocada, do meu ponto de vista, bem no ápice da torre. A princípio pensei que meus ouvidos estavam alcançando sons provocados pela imaginação, mas uma voz de homem, abaritonada, pouco a pouco elevou-se de lá, a do Conde sem dúvida [...]. Os versos se confundiam, repetidamente, o cantor parecia estar perseguindo a memória, jamais haveria de terminar aquela canção; senti frio, o castelo parecia crescer desmedidamente, chumbo derretido era no que falava a moda, contra a lusa estava recortada, agora, uma figura verde, balançando-se no bastião, como personagem de estória de trancoso [...] (BORBA FILHO, 1972, p. 25)

Em *O Cavalo da Noite* ele traz trechos do Manifesto do TPN, que aparecem no romance como cartas trocadas com o personagem Adriano:

Repelíamos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingiam combatê-lo. (BORBA FILHO, 1968, p. 216)

Já em *Deus no Pasto*, Hermilo nos conta a expectativa sobre a construção de *Agá*, romance no qual ele intensificará as técnicas anti-ilusionistas:

[...] o novo romance que, decorridos alguns anos do primeiro, tentava escrever. Sua pedra de toque deveria ser a significação das palavras nos estados de alma ou nos acontecimentos tratados à maneira menos naturalista possível, sem que com isto eu pretendesse um anti-romance, ao contrário, o leitor devendo encontrar nele uma história, com princípio, meio e fim, que o envolvesse. Mas teria de dar ao leitor todas as possibilidades de descobrir as

intenções, fazendo que participasse da obra como um expectador devia participar de um espetáculo anti-ilusionista, por exemplo, e nesse caminho o livro seria, tanto quanto possível, didático, por isto mesmo com riqueza de fábula e palavra. (BORBA FILHO, 1972, p. 21)

### 3.3.1 Água de Memória e Esquecimento

*O ser votado à água é um ser em vertigem*

(Gaston Bachelard)

Uma das imagens recorrentes para a configuração do espaço citadino na tetralogia é a imagem da água. Primeiramente representada pelo Rio Una, no romance *Margem das Lembranças*, que se passa em Palmares; depois nos deparamos com os rios que cortam a cidade do Recife e com o mar, nos romances *A Porteira do Mundo* e *Deus no Pasto*. Em *O Cavalo da Noite*, a água é tida como um “pesadelo pluvial” (BORBA FILHO, 1968, p. 1): a incessante garoa paulista.

Gaston Bachelard (2002), em estudo sobre a psicologia da água e suas implicações nas imagens poéticas, revela que as obras literárias voltadas à imagem da água são mais raras e também mais “pobres” que aquelas voltadas à poética do fogo, por exemplo. Isso porque “os poetas e sonhadores são por vezes mais divertidos que seduzidos pelos jogos superficiais das águas. A água é, então, um ornamento de suas paisagens” (BACHELARD, 2002, p. 6). Apesar de raras, as imagens que conseguem partilhar de um “psiquismo hidrante”, como Bachelard nomeia, são de uma profundidade e tenacidade ímpares. Quando a imagem poética faz parte de uma “realidade aquática”, a água se torna

um *tipo de destino*<sup>33</sup>, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia

---

<sup>33</sup> Grafo do autor.

incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 2002, p. 6)

Ante a leitura da tetralogia, identificamos essa profundidade nas imagens criadas por Hermilo. A água, principalmente a figura do rio, possui um duplo funcionamento dentro a obra: as águas que trazem lembranças de um passado que só existe quando me ponho a narrá-lo, são as mesmas que me fazem esquecer presente ainda desconfigurado, que não posso compreender. Não mais a imagem de duas fontes distintas, de onde brotam memória e esquecimento, porém a imagem de um só rio, profundo, por onde nossa vida navega e, principalmente, modifica-se. A água é uma espécie de imagem-mãe, a qual está subordinada tantas outras.

Poderíamos dizer até que a água é a imagem mesma da ficcionalidade da memória. Isso porque o seu aspecto primeiro é de transformação: a água abrande o fogo, dilui substâncias, reflete e refrata imagens. É nesse sentido que aparecerá na obra hermiliana uma analogia entre a escritura romanesca e o poder transfigurador da água. Em *Margens das Lembranças*, após apresentar-se em uma realidade suspensa, sentando em uma balança de onde pode ver, manipular e contar toda sua vida, o narrador demonstrar o quanto a história a ser contada distorce a realidade empírica:

A cidade parece inundada e tudo é visto de modo retorcido, mesmo as caras, como se tivessem sofrido um derrame; tudo é transformado, mesmo as casas, como se abaladas por um maremoto; mesmo os sentimentos, como se atravessados por todos os pensamentos do mundo, numa noosfera íntima. (BORBA FILHO, 1993, p. 18)

É importante salientar como, em cada cidade por onde passa, a água é um elemento sempre dominante, como se ela moldasse a cidade, dando-lhe os contornos característicos. Águas que dão vida às ruas, que possibilitam a subsistência:

A cidade e as águas: da bica do engenho Paul, vinda das matas, fria, amiga, forte; do chafariz, trazida em grandes

tonéis plantados em carroças puxadas por bois; da chuva, transcendente, chegada dos céus; das quartinhas que dormem ao relento; das seringas dos dentistas, dos irrigadores para os clisteres e as lavagens higiênicas, da bolsa estourando para o parto, das bacias dos bares depois da partida de bilhar [...]. A água me entra pelos ouvidos, olhos, boca, ânus e incho, incho, me desfaço num esguicho, num ruído de bolha. Lembro-me que sou água, às vezes suja, às vezes limpa. (BORBA FILHO, 1993, p. 19)

Mas também águas revoltosas que tomavam para si todo o espaço citadino. Rio destrutivo, que mudava toda a paisagem em alguns instantes:

O rio me atraía e nele eu imaginava todas as aventuras que via em série do velho Cinema Apolo. [...] o rio das enchentes com bois mortos, colchões, galinhas, cadeiras descendo na correnteza e Lucas atravessando-o na parte mais larga e mais furiosa, apenas como exibição; o rio das caldas com o fedor sufocando os moradores das suas margens, matando os peixes, à noite centenas de foz eram pontos luminosos de uma estranha procissão. (BORBA FILHO, 1993, p. 46)

É certo que o Rio Una, ao qual se dirigiam estes excertos em *Margens das Lembranças*, é um lugar onde o narrador reencontra memórias há tanto apagadas, como se o rio trouxesse de volta, em sua correnteza, todas as lembranças nele despejadas. Mas esse não é um privilégio deste rio especificamente, como Bachelard (2002, p. 9) observa:

não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho de nossa casa, a água de nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes.

Por isso o personagem, chegando ao Recife e deparando-se com o encontro do Rio Capibaribe com o mar, sente as mesmas atração e vertigem outrora sentidas em outras margens. Sentimentos estes intensificados pelas revoltosas águas do mar:

Água, água, água, mais água. Outra cidade-água, era inútil, dela não podia fugir, meus olhos se habituavam à chatice das superfícies planas, niqueladas ou azul-esverdeadas, porque então tinha, não somente as águas brancas do rio, mas as do mar, para mim um pouco mais repugnantes, sempre em movimento, para baixo, para cima, para os lados, iam e vinham, agrediam, tornavam-se oleosas, mudavam de cor, invadiam, infiltravam-se, recuavam como cadelas com um pontapé no traseiro para, logo depois, avançar raivosas, ululantes. (BORBA FILHO, 1994, p. 11)

A vertigem se dá porque, não esqueçamos, a tetralogia, antes de mais nada, é uma narrativa de autoconhecimento: o narrador, ao pôr sua vida diante de si e configurando em narrativa aquilo que até então estava desconectado. Assim, as águas se tornam espelhos: não espelhos porque imagens se refletem na superfície, mas porque o narrador passa a se enxergar naquela profundidade e naquele movimento contínuo próprio das águas. E, em *Cavalo da Noite*, a água parece ganhar outro significado — que será adensado em *Deus no Pasto* —: liberdade. O personagem, ao se ver em cidade tão estranha, São Paulo, parece estar sufocado com atmosfera tão distinta daquele espaço. A água parece ser o único elemento que lhe é familiar, mesmo que não esteja na forma de rio:

Pelo menos havia a presença da água, embora de chuveirinho, caída do céu, mas até onde a vista alcançava eram somente blocos de cimento, estruturas metálicas comprimindo-me na busca [...] (BORBA FILHO, 1968, p. 1)

Podemos observar o quanto essa identidade com a água é uma obsessão do personagem. Tanto é que em *Deus no Pasto*, a água passa a ser a única forma de redenção. A frase “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e parar dissolver a noite” (BACHELARD, 2002, p. 10) parece comungar da mesma idéia que está presente no fim do romance. Como dissemos, nos romances há vários trechos que remetem às torturas ocorridas da ditadura militar ocorrida no Brasil, nas décadas de 1960 e 70. A última cena de *Deus no Pasto* é, justamente, uma dessas torturas:

E a noite tornou-se para mim mais pavorosa e eu compreendi, assim num relâmpago, que eles iriam matar-me de sede, a mim que tanto bebera: cachaça, champanha, uísque, kümel, vermute, conhaque, cerveja, jinjibirra. Os sons da *água*<sup>34</sup>, gorgolejantes, estrepitosos, suaves, encachoeirados, de remanso com o vento. Meu corpo se esvaziava e toda a porção de *água* diminuía a cada segundo do tempo, eu poderia dentro em pouco ser esfarelado como pó de serra. (BORBA FILHO, 1972, p. 260)

A falta de água aqui não representa apenas uma tortura física, mas sim psicológica, afinal elemento e personagem já estavam de tal forma imbricados, que ele perdia sua essência de transformação sem a água.

O gigante estava com um copo d'água na mão e quando me vali de todas as forças que ainda me restavam para dar o bote ele derramou a *água*, devagar, quase gota a gota, afastando-me com um pontapé nas costelas. Consegui rastejar e lambi a *água* do chão, as partículas do cimento entrando-se nos dentes, por pouco que fosse senti uma paz como nenhum orgasmo jamais me dera. (BORBA FILHO, 1972, p. 261)

Mas a água tem seus mistérios e poderes. Ela entra em comunhão com o personagem não apenas para trazer-lhe vida e a lembrança daquilo que ele realmente era, mas também para fazer-lhe esquecer o presente, quando este ainda acontecia:

“Estão peneirando a terra”, foi o que eu pensei, deitado no chão, mas abrindo os olhos verifiquei que caía *água* do céu. “Isto eu também vi numa velha fita muda”, foi o que tentei dizer com minha língua de sola sem que saísse nenhum som. Então me levantei sem nenhum esforço e aproximando-me das grades estendi as mãos, em concha, colhendo a *água* e dessedentando-me com toda a calma, mastigando os goles, sentindo como o milagre se realizava e a língua, aos poucos, voltava a ser a mesma degustadora, a mesma faladora, a mesma libidinosa. (BORBA FILHO, 1973, p. 262)

---

<sup>34</sup> Grifos do autor.

## 4. Conclusão

Fizemos um percurso da teorização de algumas problemáticas narrativas até a análise do corpus literário a que essa dissertação se destina: o romance *Deus no Pasto*, de Hermilo Borba Filho.

A nossa primeira proposta foi delimitar os termos aos quais remeteríamos ao longo da análise, aprofundando-lhes e criando uma síntese de muitas visões teóricas que havia sobre eles. O primeiro campo de estudo em que nos detivemos foi o campo da memória e sua relação com o mito: como a preocupação com a memória na cultura helênica chegou até nós e alicerçou nossa percepção sobre esse tema. Já nessa cultura, a dicotomia “rememorar” e “esquecer” era uma imagem latente no imaginário e, logo, na literatura produzida de então, tornando-se um paradigma que deixou sua repercussão nos dias atuais. Como esse paradigma se estabeleceu e se solidificou nos períodos históricos posteriores foi a nossa preocupação seguinte, por isso recorremos ao historiador Jacques Le Goff, no intuito de analisar por quais mudanças esse paradigma passou, principalmente com o advento da cultura cristã. Esse impasse ocorrido entre um paradigma greco-latino com e a nova ideologia cristã resultou numa das mais profundas reflexões existentes sobre a memória e sua relação com o tempo — as *Confissões*, de Santo Agostinho.

Escolhemos nos deter na memória em Santo Agostinho por dois motivos: o primeiro é um diálogo intertextual que Hermilo construirá em sua tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Algumas passagens são referências diretas, embora intensificadas e desconstruídas. O outro motivo diz respeito à relação concebida por Paul Ricoeur entre o texto agostiniano e o texto da *Poética* de Aristóteles: enquanto aquele nos fala da experiência temporal por meio de aporias, este vem nos demonstrar o contorno organizacional das narrativas. O que Ricoeur faz é mostrar como a noção de mimesis em Aristóteles é uma “resposta” às angústias de Agostinho: se este não conseguiu definir o tempo, pois cada resposta sua se tornava mais uma aporia, o conceito de mimesis nos mostrará que o tempo só pode ser compreendido narrativamente. É

apenas quando a experiência torna-se social, partilhada, é que ela pode ser mensurada.

Resolvemos, para ampliar a nossa percepção e para visitar outras teorias sobre o tríplice problema da memória, do mito e da narrativa, ir a alguns outros autores que trataram dessas questões. Em Harald Weinrich encontramos um precioso estudo sobre a imagem do *esquecimento* na literatura: esse paradigma que foi tanto quanto perseguido como o da memória. Buscamos apoio em André Jolles para delimitar os possíveis conceitos que o termo mito adquire, sendo que o que mais nos interessou nessa dissertação foi o de mito enquanto tessitura da intriga. Para explorar esse conceito, abordamos algumas idéias de Northrop Frye para chegar ao conceito de mimesis e de suas relações com o tempo e a memória. Para lermos a obra hermiliana com mais facilidade, cremos que era necessário dissertar sobre um tema muito discutidos na teoria literária: a autobiografia dentro da literatura. Para discuti-la nos utilizamos da obra *O Pacto Autobiográfico* de Philippe Lejeune.

Definidos os termos pelos quais trataríamos da obra em questão, procuramos contextualizar *Deus no Pasto* em três instâncias. Como o livro é uma construção discursiva da cidade do Recife nas décadas de 60 e 70, achamos necessário ver quais eram os discursos que configuravam a cidade à época: quais seriam os interlocutores de Hermilo e que tipo de relação havia entre a obra e esses discursos sobre a cidade. Nessa contextualização, percebemos que Hermilo dialoga diretamente com a cena política desta época e com os movimentos culturais e teatrais que estavam ativos. Por Hermilo ser teatrólogo, cremos que era necessário contextualizar as ligações entre o teatro e os romances escritos por ele, pois pelo menos uma das técnicas utilizadas em cena foi levada ao livro: o anti-ilusionismo. Técnica que aparece na tetralogia e que ganhará mais intensidade no ultimo livro *He Hermilo, Agá*.

Começamos a análise partindo do primeiro romance da tetralogia, pois a cena inicial completa o término do livro *Deus no Pasto*. E já em *Margens das Lembranças* conhecemos vários aspectos que permearão toda a tetralogia: o anti-ilusionismo, as imagens insólitas, a busca pelo autoconhecimento, a força e a recorrência que as metáforas aquosas ganham ao longo dos livros.

É uma tetralogia cujo enfoque é o triplo problema do homem e de sua relação com o espaço e o tempo. *Deus no Pasto* é uma narrativa concebida em fronteiras. Hermilo constrói sua narrativa demonstrando o conflito existente entre os discursos sobre a cidade e a sua cidade poética. Mesmo que ele ilustre em seu romance a modernização chegando à cidade, é a peregrinação por ela que dará ritmo à narrativa. São suas andanças por lugares “limpos” ou “sujos”, “claros” ou “escuros”, de “águas calmas” ou de “águas revoltosas” que a divisão entre lembrar ou esquecer ganhará peso, muitas vezes, o peso das águas.

Por fim, discorreremos sobre a intertextualidade existente entre *Deus no Pasto* e o romance de Tulio Carella, *Orgia*. Nossa intenção foi ver como Hermilo utiliza de trechos desse romance e sua finalidade estética.

## 5. Referencial Bibliográfico

AGOSTINHO. *Confissões*. 3ª ed., Trad.: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2004.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira et al. *Classificações Culturais e Identidade: Itinerários de Debates Intelectuais e Artísticos em Recife (1950-70)*. In: *Sæculum – Revista de História*, Vol. 16. João Pessoa: PPGH, UFPE, 2007. p. 69-82.

ALMEIDA, Ricardo et al. *Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.

ARISTÓTELES. *Aristóteles. Metafísica, Ética a Nicômaco e A Poética*. Trad.: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Intuição do Instante*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Vernus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. 71ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad.: José C. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. *Agá*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *A Porteira do Mundo – Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

\_\_\_\_\_. *Deus no Pasto – Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. *Diálogo de Encenador*. Recife: Imprensa Universitária/UFPE, 1964.

\_\_\_\_\_. *Margens das Lembranças – Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Cavalo da Noite – Um Cavaleiro da Segunda Decadência*. São Paulo: Círculo do Livro, 1968.

BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A Invenção do Ser: Autobiografia e suas Formas. In: OLSON, D.; TORRANCE, N. (org.). *Cultura Escrita e Oralidade*. Trad.: Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite – E Outros Ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ficção e Confissão – Ensaios Sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1965.

\_\_\_\_\_. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CARELLA, Tulio. *Orgia*. Trad.: Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.

CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. Trad.: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Vértice, 1987, p. 140.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por Um Teatro do Povo e da Terra*. Recife: FUNDARPE, Coleção Pernambucana 2ª Fase, vol. XXVII, 1986.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura. *Biografia, Identidade e Narrativa: Elementos para uma Análise Hermenêutica*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.ceha-madeira.net/revista/docs.html>. Arquivo capturado em 20 de janeiro de 2007.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 3ª ed. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIRANO, Marcos et al. *Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicart, 1981. p. 83-33.

DANTAS, Gregório. José J. Veiga e o Romance Brasileiro Pós-64. *Falla dos Pinhaes*, Espírito Santo de Pinhal, SP, v.1, n.1, jan./dez.2004.

FERNANDES, Ronaldo Costa; LIMA, Rogério. (org.). *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora UnB, 2000.

FISCHER. Ernst. *A Necessidade da Arte*. 9ª ed. Trad.: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FIORIN, J. L. Polifonia Textual e Discursividade. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (org). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. Col. Ensaios de Cultura 7. São Paulo: Edusp, 2003.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fábulas de Identidade*. Trad.: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. São Paulo: Imago, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONÇALVES, Paulo. Monumentos à Nossa Gente [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.anovademocracia.com.br/11/28.htm>. Arquivo capturado em 8 de novembro de 2008.

HABERMAS, Junger. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad.: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. vol. II. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

LEENHARDT, Jacques. As Luzes da Cidade – Notas sobre uma Metáfora Urbana em Jorge Amado. In: PESAVENTO, S.J. (org). *Escrita, Linguagem, Objetos – Leituras de História Cultural*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. 147-164.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad.: Irene Ferreira et al. São Paulo: UNICAMP, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Trad.: Jovita Maria Garhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEROI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra – 2. Memória e Ritmos*. Trad.: Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1965.

LIMA, Luiz Costa. *Aguarrás do Tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ficção. Literatura. História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mímesis e Modernidade: Formas das Sombras*. São Paulo: Graal Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Vida e Mímesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LIMA, Sônia van Dijck. *Hermilo Borba Filho – 90 anos* [online] Disponível na Internet via WWW. URL: [http://www.soniavandijck.com/hermilo\\_90.htm](http://www.soniavandijck.com/hermilo_90.htm). Arquivo capturado em 5 de novembro de 2008.

LORIGA, Sabina. A Biografia como Problema. In: REVEL, Jacques. (org.). *Jogos de Escalas – A Experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. *Sin Erotismo no Hay Gran Literatura*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/vargas-llosa-mario/sin-erotismo-no-hay-gran-literatura.pdf>. Arquivo capturado em 2 de outubro de 2008.

MORGANTI, Vera Regina. *Confissões do Amor e da Arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

NUNES, Benedito. Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortes (org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

OLMI, Alba. *Memória e Memórias – Dimensões e Perspectivas da Literatura Memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano*. 2ª ed. Minas Gerais: UFRGS Editora, 2002.

PETRILLO, Regina Pentagna. *A Desespacialização da Cidade na Literatura Brasileira Contemporânea*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/03.htm>. Arquivo capturado em 22 de janeiro de 2007.

PIRES, Maria Carlota de Alencar. *Rotas para o Norte da Autobiografia de Ficção em João do Rio e em João Gilberto Noll*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arq139.htm>. Arquivo capturado em 13 de outubro de 2008.

REIS, Luís Augusto da Veiga. A Herança “Regionalista – Tradicionalista – Modernista” no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. *Revista Investigações*, vol. 17, nº 1, jan/ 2004. p. 09-29.

\_\_\_\_\_. *Fora de Cena, no Palco da Modernidade: Um Estudo do Pensamento Teatral de Hermilo Borba Filho*. 455 p. Tese. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras / UFPE, 2008.

REVISTA Discursos. *Língua, Cultura e Sociedade – O Imaginário da Cidade*. III Série. Nº 5, Universidade Aberta, 2003.

REZENDE, Antônio Paulo. *Recife – Histórias de uma Cidade*. 2ª ed., col. Malungo, vol. VI. Recife: Prefeitura do Recife / Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Trad.: Constança Marcondes César. Campinas: Papirus Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.

ROSSENTI, Regina. Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica. *Psicologia: Reflexão e Crítica – Revista do Curso de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n.14, p. 617-623.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Benjamim. *Conversa de Camarim: O Teatro no Recife na Década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SANTOS, Renata Fraga dos. Para uma Estética do Híbrido nas Américas: Agá e As Palavras Andantes. In: BERND, Zilá (org.). *Escrituras Híbridas: Estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande de Sul, 1998. P. 47-79.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Kelma Fabíola Beltrão de. *O Povo no Movimento Popular de Cultura do Recife*. [online] Disponível em WWW. URL: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0945-1.pdf> Arquivo capturado em 18 de novembro de 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Teatro, Região e Tradição*. [online] Disponível em WWW. URL: [http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf\\_cfa\\_suassuna.htm](http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_suassuna.htm). Arquivo capturado em 16 de novembro de 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3ª ed. col. Debates. Trad.: Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Triunfo às Ondas do Mar: Linguagens e Espaços Urbanos no Rio Janeiro. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). *Escrita, Linguagem, Objetos – Leituras de História Cultural*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 193-214

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Gilberto Freyre, Leitor de Machado de Assis. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Interpenetrações do Brasil: Encontros e Desencontros*. João Pessoa: Editora Universitária, 2002. p. 129-147.

\_\_\_\_\_. *Luiz Marinho: O Sábado que não Entardece*. col. Malungo, vol. 10. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2004.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Trad.: Mário Pontes. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2007.

WEINRICH, Harold. *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad.: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: Considerações em Torno do Dialogismo. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan/ jun. 2003.