

**CARLOS ROBERTO NOGUEIRA DE VASCONCELOS**

**EXPATRIADOS DA INFÂNCIA  
OU DA VIAGEM EM BUSCA DO PAI E DO MENINO:  
Novas telemaquias nos romances *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo,  
e *O primeiro homem*, de Albert Camus**

**FORTALEZA**

**2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CARLOS ROBERTO NOGUEIRA DE VASCONCELOS**

**EXPATRIADOS DA INFÂNCIA**  
**OU DA VIAGEM EM BUSCA DO PAI E DO MENINO:**  
**Novas telemaquias nos romances *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo,**  
**e *O primeiro homem*, de Albert Camus**

**FORTALEZA**

**2020**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária**

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

**V1e**

**VASCONCELOS, Carlos Roberto Nogueira de.**

**Expatriados da infância ou Da viagem em busca do pai e do menino: Novas telemaquias nos romances *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *O primeiro homem*, de Albert Camus / Carlos Roberto Nogueira de Vasconcelos. – 2020.  
158 f.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.**

**Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.**

**1. telemaquia, infância, pai, memória, viagem. I. Título.**

**CDD 400**

---

**CARLOS ROBERTO NOGUEIRA DE VASCONCELOS**

**EXPATRIADOS DA INFÂNCIA**

**OU DA VIAGEM EM BUSCA DO PAI E DO MENINO:**

**Novas telemaquias nos romances *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo,  
e *O primeiro homem*, de Albert Camus**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras  
do Departamento de Literatura da Universidade Federal  
do Ceará para obtenção do título de Doutor em Letras.  
Área de Concentração: Literatura Comparada.

**Data da defesa:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

**MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA**

**Presidente: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)**  
**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Membro Titular: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo**  
**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Membro Titular: Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso**  
**Universidade Estadual do Ceará – UECE**

**Membro Titular: Prof. Dr. Stélio Torquato Lima**  
**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Membro Titular: Prof. Dr. Alan Bezerra Torres**  
**Instituto Federal do Ceará – IFCE**

VASCONCELOS, Carlos Roberto Nogueira de. **EXPATRIADOS DA INFÂNCIA OU DA VIAGEM EM BUSCA DO PAI E DO MENINO: Novas telemaquias nos romances Pedro Páramo, de Juan Rulfo, e O primeiro homem, de Albert Camus.** 2020. 160 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

## RESUMO

Com a *Odisseia* (séc. VIII a. C.), atribuída ao poeta Homero, institui-se na Literatura o *topos* correspondente ao arquétipo da “procura do Pai”. Essa procura pode ser interpretada como a busca primordial por uma ancestralidade que se supõe perdida e que influencia diretamente o estabelecimento de identidades múltiplas, porém essenciais e fundantes da persona. Telêmaco, filho de Odisseu, é o primeiro representante desse *topos* na literatura e deu origem ao que se convencionou chamar “telemaquia” (combate à distância). Toda viagem em busca do pai se reverte num périplo em torno de si mesmo, isto é, do menino que ficou retido nos labirintos da memória. Ao mesmo tempo em que a viagem se configura como deslocamento físico-espacial, constitui-se sobretudo em jornada interior, movimento retroativo pleno de sentido para quem a empreende, no anseio de reconquistar a pátria-infância usurpada, negada ou violada. Essa viagem memorialística em busca de interpretar e narrar a infância resultará em catarse ou punição, redenção ou pena. Para esta análise, utilizaremos como corpus, à luz do comparativismo, duas narrativas do nosso tempo: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *O primeiro homem* (1994), de Albert Camus. A *Odisseia*, de Homero, intercalará este estudo por se constituir fonte de referência primária. A partir dessa concepção, avaliamos como indispensável o aporte da dialética memória/identidade, ou “memória identitária”, expressão utilizada por Joël Candau. Para esse estudioso, a memória nos dá a ilusão de que o passado não está definitivamente inacessível e pode ser usado como instrumento de restauro do presente. (2012, p. 15). Já os autores escolhidos propõem, nas obras analisadas, a ligação com suas raízes étnicas e culturais e com o telúrico, reiterando com isso forte sentimento de pertença, mas sem abdicar em suas narrativas do viés humanitário e universal. O emprego da expressão “expatriados da infância”, no título da tese, faz lembrar que o vocábulo “pátria” é oriundo do latim *patria* e significa “terra do pai”. Compreendemos ser a infância a fase fundadora da individualidade, a pátria do ser, a etapa em que se desenvolvem o pensamento, a fala e os primeiros impulsos para a essencialidade da existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** telemaquia, infância, pai, memória, viagem

VASCONCELOS, Carlos Roberto Nogueira de. **EXPATRIATES FROM CHILDHOOD OR JOURNEY IN SEARCH OF THE FATHER AND THE BOY: New telemakies in the novels *Pedro Páramo*, by Juan Rulfo, and *The First Man*, by Albert Camus.** 2020. 160 f. Thesis (Doctorate in Letters). College of Letters. Federal University of Ceará, Fortaleza, 2020.

## ABSTRACT

With the Odyssey (8th century BC), attributed to the poet Homer, the top corresponding to the archetype of the “search for the Father” was instituted in Literature. This search can be interpreted as the primordial search for an ancestry that is supposed to be lost and that directly influences the establishment of multiple, but essential and foundational identities of the persona. Telemachus, son of Odysseus, is the first representative of this topos in literature and gave rise to what is conventionally called “telemachia” (combat at a distance). Every trip in search of the father is reversed in a journey around himself, that is, the boy who was trapped in the labyrinths of memory. At the same time that the journey is configured as a physical-spatial displacement, it is above all an inner journey, a retroactive movement full of meaning for those who undertake it, in the desire to regain the usurped, denied or violated homeland-childhood. This memorialistic journey in search of interpreting and narrating childhood will result in catharsis or punishment, redemption or punishment. For this analysis, we will use as a corpus, in the light of comparativism, two narratives of our time: *Pedro Páramo* (1955), by Juan Rulfo, and *The first man* (1994), by Albert Camus. Homer's Odyssey will intersect this study as it is a primary reference source. From this conception, we consider the contribution of the dialectic memory / identity, or “identity memory”, an expression used by Joël Candau to be essential. For this scholar, memory gives us the illusion that the past is definitely not inaccessible and can be used as an instrument to restore the present. (2012, p. 15). The chosen authors, on the other hand, propose, in the analyzed works, the connection with their ethnic and cultural roots and with the telluric, thereby reiterating a strong sense of belonging, but without abdicating in their narratives of the humanitarian and universal bias. The use of the expression “expatriates from childhood”, in the title of the thesis, reminds us that the word “homeland” comes from the Latin patria and means “land of the father”. We understand that childhood is the founding phase of individuality, the homeland of being, the stage in which thought, speech and the first impulses for the essentiality of existence develop.

**KEYWORDS:** Childhood; travel; father; telemachus; identity; memory.

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus filhos, três traduções do amor. Eles acreditam piamente (para usar uma expressão da minha mãe) na minha capacidade de realizar.

Aos meus pais, *in memoriam*.

Suas presenças nunca se ausentam de mim.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, à professora Fernanda Coutinho, minha orientadora, que não desistiu de mim e se mostrou tão solícita em todos os momentos.

E aos professores participantes da banca (ela novamente, Fernanda), Orlando Araújo, Stélio Torquato, Oswald Barroso e Alan Bezerra. Sei que ao colaborarem, neste momento especial, demonstram, além de alto profissionalismo, amizade, consideração e sentimento de partilha.



*Ítaca deu-te a bela viagem.  
Sem ela não te porias a caminho.  
Nada mais tem a dar-te.*

*Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou.  
Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência,  
já deves ter compreendido o que significam as Ítacas.*

KONSTANTINOS KAVÁFIS

*LAI O*

*Pode ocorrer, Epicasta,  
Que o filho que matei,  
Pode ocorrer que, agora,  
Pelos cavalos inquietos  
Do carro que eu conduza  
Seja o mesmo que me mate  
Nesta busca desta morte  
Que de fato me aquiete...  
Que de fato me descanse...  
Que de fato me suceda!*

H. HAYDT DE S. MELLO

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO 1: “TODOS OS QUE FALAM COM IMAGENS PRIMORDIAIS FALAM COM UM MILHAR DE VOZES”.....	22
1.1 Mito e Literatura: A novidade do arquétipo e a antiguidade do novo .....	22
1.2 Telemaquia: Eu e o pai somos um .....	33
1.3 Epopeia e Romance: Do mundo dos deuses ao divinal desabrigo .....	56
1.4 A deseroicização e o anti-herói ou A presença da tragédia ausente .....	67
2: “NOSSA MORTE ILUMINA NOSSA VIDA”.....	72
2.1 <i>Pedro Páramo</i> : Aqueles cadáveres pesavam muito na alma de todos .....	74
2.2 A suspensão do tempo e a supressão do espaço .....	87
2.3 Memórias reticentes, identidades cambiantes .....	92
2.4 Depois de varar os montes, descemos cada vez mais .....	96
3: “O PRÓPRIO HERÓI É AQUELE QUE O HERÓI VEIO ENCONTRAR” .....	103
3.1 <i>O primeiro homem</i> : na história mais velha do mundo, nós somos os primeiros homens .....	103
3.2 “No Liceu, conheci a comparação”: Identidade: status social, anonimato, pertencimento .....	115
3.3 Os únicos paraísos são os que se perderam .....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	156

## INTRODUÇÃO

O arquétipo do pai é essencial para a compreensão da cultura ocidental. Pelo viés do Mito ou da História, perpassando religiões, leis, seja no plano do sagrado ou do profano, dos costumes ou da ciência, a imagem do Pai, enquanto signo da sacralidade primeira e significativa de toda uma tradição, é irrefutável. Seria legítimo dizer que, antes mesmo da presença paterna ser uma condição, a onipresença do pai já era uma circunstância. Entendemos que “pai e mãe são dimensões arquetípicas da psique, enquanto o pai e a mãe pessoais são dois dentre os inúmeros fatores consteladores<sup>1</sup> de que uma pessoa dispõe para acessar esses – e outros – arquétipos” (LIMA FILHO, 2002, p. 23). Os signos representativos desse modelo se expandiram ao longo dos séculos e milênios, permearam a consciência coletiva e se incorporaram às coisas. Ao corporificar-se nas sociedades, gerou o patriarcado, a partir da fusão ou confusão entre o pai mitológico e o pai social. Assim, surge um outro fenômeno arquetípico, a ausência do Pai, manifestada nas mitologias e nas artes, estudada na Psicologia, na Sociologia e na Filosofia. A ausência paterna, como crise de um sistema que se pretende perfeito, no caso a família, é resultado direto da simbologia dessa onipresença que durante séculos cravou-se nas consciências e foi cultuada nas memórias. Não significa essa constatação que a figura materna não tenha marcada importância como representação mitológica, mas esse feminino sagrado foi muitas vezes obscurecido nas sociedades diante do poderio do masculino. No entanto, sua presença permeará todo estudo que se preze, desde os arquétipos da Mãe-Universal, da Mãe-Terra, da Rainha-Deusa do Mundo até o da mãe protetora da infância, zeladora do lar, pacificadora da sociedade, e amiúde, também selvagem e pecante, quando se verifica a concatenação espontânea entre a Mãe arquetípica e a mãe progenitora. Já o espaço de integração entre o princípio masculino e o feminino, e muitas vezes da androginia, como a união das polaridades para o ser completo, é inegável. No avanço das sociedades, a figura materna representa a faceta da passividade, do equilíbrio, da sabedoria como catalisador da força masculina, esta, de violência latente, necessária àquele que exerce o papel do censor e gestor comunitário. Nesse entremeio, localiza-se, decisivamente, o ser infante, o indivíduo que nasce da

---

<sup>1</sup> Termo cunhado por Jung, “constelar” é ativar. Conteúdos constelados são aqueles com energia própria suficiente para provocar reações involuntárias no indivíduo.

relação sagrada ou profana, o que será transformado para sua maturidade, desde que aceite o convite à aventura.

Optaremos pela designação “topos literário”, menos extensivo do que arquétipo e mais apropriado às dimensões deste trabalho. Com Homero, e mais precisamente com a *Odisseia*, funda-se na Literatura o *topos* da procura do Pai ausente. A busca de Telêmaco por Odisseu, seu progenitor, pode ser interpretada como a busca primordial por uma ancestralidade que se supõe perdida. Essa ancestralidade se reparte em identidades múltiplas, essenciais e fundantes da persona. O périplo investigativo, a imersão na causa, o desejo de religar as extremidades do círculo para que a narrativa se complete exigem antes o renascimento do ser em busca da restauração de si mesmo e do sistema do qual faz parte. A jornada empreendida se traduz ou se resume no desejo de atingir patamares diversos com ressonância nas esferas individual ou coletiva: autoafirmação, pertencimento, preservação.

Telêmaco, filho de Odisseu, é o primeiro representante desse *topos* na literatura e deu origem ao que se convencionou chamar “telemaquia<sup>2</sup>”, isto é, combate à distância. Telêmaco submete-se, ao aceitar o chamado à aventura, a abandonar o lar, a enfrentar os perigos do mar, a lutar contra os inimigos que surgirem durante a jornada, tudo isso como iniciação. Ora, a palavra grega Telêmaco faz alusão em sua etimologia ao pai Odisseu e às qualidades deste como arqueiro hábil, aquele que sabia atirar longe flechas poderosas, isto é, que com seu instrumento tinha o poder de combater à distância. Portanto, Telêmaco significa aquele que combate de longe, em referência explícita ao ato de atirar flechas, arte da qual o pai é mestre consumado. Essa ligação arbitrária entre o nome do filho enceta uma identidade intrínseca, já desde as origens, entre pai e filho. Também pode ser interpretada com a própria mobilidade, o ser lançado para longe desde seu lugar de pertencimento, impulsionado para o mundo, para a jornada, para o exílio. Tanto Odisseu quanto Telêmaco foram atirados para além de si e seus saltos tinham que ser certos tanto na ida quanto na volta.

Ao sentir a necessidade de buscar seus valores ancestrais, de se firmar no mundo, de proteger a honra da mãe, de se impor aos inimigos que ameaçam usurpar o lugar do pai ausente, dado por muitos como morto, Telêmaco acena um adeus à

---

<sup>2</sup> Expressão utilizada em referência ao conjunto de quatro cantos da *Odisseia*, de Homero, sobre as viagens de Telêmaco, filho de Odisseu, que parte à procura de notícias do pai, sendo auxiliado pela deusa Palas Atena. Compreende-se que essa viagem não é apenas física, mas também memorialística. A procura do pai se transfigura, portanto, na procura de um passado, o tempo da infância.

puerilidade e busca firmar-se como agente protagonista no mundo. A figura do pai, variável basilar de um sistema, é a luz que precisa ser mantida acesa para iluminar um caminho retroativo pelas sendas da memória, até o alcance das identidades esquecidas nas brumas de uma ausência. Muitas vezes essa busca resulta da necessidade de o filho matar o pai para poder renascer e lhe ocupar o espaço dentro da comunidade.

De acordo com Marta Gerez-Ambertín, que teceu em seu livro considerações sobre a castração que se depreende em Nome do Pai como operação simbólica,

o pai se *ex-patria* para ser pai. O doador desaparece para que circule o dom. Misteriosa fecundidade a do pai, de seus saberes, de seus enigmas, inclusive, de suas máculas. A expatriação implica a orfandade do filho, agora sem as garantias do pai que partiu para construir sua mitologia, que renunciou ao poder para erguer sua lenda, que desapareceu para permanecer. (2009, p. 272).

Assim, é pelo sumiço de Odisseu que surge o dom de Telêmaco. O órfão deseja descobrir o paradeiro do pai para poder descobrir-se a si, para proteger seu reino nesse amálgama de forças, ele mesmo agora um pai possível, pai do seu pai, pai de sua própria história e identidades.

Com esta pesquisa, propomo-nos a investigar, à luz do comparatismo, duas narrativas do nosso tempo: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *O primeiro homem* (1994<sup>3</sup>), de Albert Camus.

A escolha desses dois romances para *corpus* do trabalho se definiu, primeiramente, pelo critério de aproximação quanto ao seguinte nexos comparativo: a viagem em busca do pai e, conseqüentemente, do menino – artifício presente em cada uma das narrativas. Tais viagens se configuram como deslocamentos físico-espaciais, viagens propriamente ditas, empreendidas pelos protagonistas. Porém, se analisadas com rigor, percebemos que se revertem em jornadas interiores, movimentos retroativos, revisitações psicológicas, enfim, no rebuscar da memória como catarse ou punição. Em outras palavras, buscar a infância, narrá-la e interpretá-la já se configura por si só uma viagem memorialística, um movimento regressivo, proustiano, que faz emergir um passado, pleno de significação para os personagens.

---

<sup>3</sup> Camus faleceu em 1960, vítima de acidente automobilístico. O manuscrito de *O primeiro homem* é um texto inacabado encontrado junto ao corpo do escritor. Esse romance, talvez a obra mais ambiciosa de Camus, foi publicado pela primeira vez apenas em 1994, trinta e quatro anos após a tragédia. Por ironia do destino, nas notas ao texto ele escreve que aquele romance deveria terminar inacabado.

Aspecto em comum, nas narrativas objetos do estudo, é que os protagonistas vivenciam o anseio de reconquistar a pátria-infância que lhes foi usurpada e cuja perda foi marcada, sobretudo, por um fator de desestabilização: a ausência paterna. As consequências da falta do pai, uma das figuras basilares da instituição familiar<sup>4</sup>, suscitam o retorno do personagem ao passado em busca de uma ancestralidade que lhe restitua a individualidade dilacerada, que redefina sua identidade, de maneira que o ser adulto se justifique enquanto sujeito no mundo ou, pelo menos, elucide a infância que lhe foi negada ou violada.

Vale ressaltar, em especial, que a *Odisseia* de Homero é ponto de partida e fonte de referência primária para este estudo. Incide nosso interesse substancial sobre a primeira parte da *Odisseia*, que versa sobre a busca de Telêmaco por Odisseu, seu pai, e a preparação para a viagem de reencontro ou resgate. Percebemos nesse périplo, além da busca da paternidade perdida, a procura de si mesmo, numa jornada interior. Essa atitude comparativista de filiar dois romances do nosso tempo à epopeia grega dá-se pelo desejo de causar uma fusão de horizontes, e que consiste na percepção não apenas do passado, mas de sua atualidade no presente. Ou, como nos propõe T. S. Eliot,

o *sentido histórico*, que leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia, desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país, têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. [...] E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (1989, p. 39; grifo nosso).

Em outras palavras, não será julgado absurdo que “o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”. (idem, *ibidem*).

Começamos o trabalho pondo em evidência as relações entre Mito e Literatura e apresentando, para tanto, as considerações de importantes estudiosos sobre a relevância do mito para a sociedade atual, como Mircea Eliade, K. K. Ruthven, Karen Armstrong,

---

<sup>4</sup> Atualmente, a constituição familiar é avaliada sob novas configurações, e é recorrente a discussão sobre os papéis de pai e mãe e até se põe em jogo sua necessidade. Nesta pesquisa, trabalhamos com o modelo tradicional de família, estruturado principalmente com o advento da burguesia, conforme apresentado nas narrativas estudadas, não nos cabendo aqui a discussão mais ampla sobre as mudanças pelas quais vem sendo considerada.

Carl Gustave Jung, Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Eleazar Meletínski, Roger Bastide, entre outros.

Estamos certos de que a atualização do Mito passa pela arte, sobretudo pela Literatura. Essa remitologização deve-se à necessidade de o homem entender sua ancestralidade, ainda que ciente da impossibilidade de se alcançar a essência do mito original. O mito, como estrutura simbólica essencial, exige novos significados a partir de sua raiz primordial, e essa ligação permanente do ser humano com seu passado é uma forma de sublimar-se no presente, de fundamentar-se culturalmente, de incrementar o mistério de sua busca filosófica e espiritual a partir do “tempo fabuloso dos começos”, como diria Mircea Eliade.

A partir dessa percepção, consideramos indispensável para o presente trabalho o aporte da dialética memória/identidade, ou “memória identitária”, expressão utilizada por Joël Candau<sup>5</sup>, para quem, de fato, “memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução” (2012, p. 19). Ainda para esse estudioso,

a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2012, p 16)

Nessa perspectiva, se memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas, criam juntas representações que se projetam como verdades positivas ou não para o indivíduo. No mesmo sentido de um conhecido verso do poeta Mário Quintana, “o passado tem uma bela caixa de lápis de cor” (QUINTANA, 2006, p. 159), Joel Candau se apropria da expressão “beleza do morto”, que intitula o artigo homônimo de Michel de Certeau<sup>6</sup>, ao se referir à capacidade da memória de rejeitar uma identidade atual, projetando no passado ou no futuro uma “imagem do que gostaríamos de ter sido, imagem obsessiva que nega as alterações e a perda” (CANDAU, 2012, p. 18), podendo

---

<sup>5</sup> De acordo com Joël Candau, a expressão “memória identitária” foi antes utilizada por Janine Ponty (*in Les polonais du Nord ou la mémoires des corons*, Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 14 e 25), e por Anne-Marie Granet-Abisset (“Entre mémoire et histoire. Les migrations comme révélateurs d’une identité queyrasine”, *in Le Monde alpin et rhodanien*, 1-2, 1993, p. 21).

<sup>6</sup> CERTEAU, M. de. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky Campinas: Papirus, 1995.

também agir de modo contrário ao “ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade” (CANDAUI, 2012, p. 18).

Assim, a memória vem a ser um recurso ilusionista que pode ser usado para apropriação do passado como restauro do presente:

A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente. (CANDAUI, 2012, p. 15)

As obras escolhidas para este estudo trazem em seu arcabouço ligação intrínseca com o telúrico e com as raízes étnicas e culturais de seus autores, reiterando um forte sentimento de pertença, mas sem abdicar do *status* universal, isto é, de propostas que revelam forte anseio humanitário. Além de abordagens estéticas muito criativas, os autores em pauta buscam uma profunda conscientização política e inscrevem seus discursos em um engajamento que perpassa a causa social, mas aborda sobretudo as questões humanas em seu sentido amplo. Assim, tratam do coletivo, de conjunturas político-sociais específicas, de assuntos relativos a esferas territoriais bem definidas, mas inserem seus personagens nesses contextos sem perder jamais o foco quanto ao valor individual de suas paixões e a densidade psicológica de seus dramas. Essa condição justifica a inclusão do aporte teórico que trata da “memória identitária”.

O emprego da expressão “expatriados da infância”, no título do trabalho, faz alusão aos poetas Baudelaire (1821-1867) e Rainer Maria Rilke (1875-1926); ambos diziam que a verdadeira pátria do homem é a infância, ideia reiterada no conhecido poema intitulado “Lar, doce lar”, de Cacaso<sup>7</sup> (1944-1987): “Minha pátria é minha infância: Por isso vivo no exílio.” (BRITO, 2002, p. 53). Esse poeta brasileiro, por sua vez, parece dialogar com Fernando Pessoa (1888-1935), no que corresponde ao seguinte fragmento: “Minha pátria é a Língua Portuguesa”<sup>8</sup> (PESSOA, 2011, p. 258); ambos remetem o leitor a vocábulos de significados aparentemente díspares – pátria/infância ou pátria/língua – embora essa contraposição tenda a revelar algo inerente ao ser social, isto é, minha pátria, minha infância, minha língua me individualizam. Sem a

---

<sup>7</sup> Antônio Carlos Ferreira de Brito. Poeta mineiro. Obra poética: *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975), *Na corda bamba* (1978) e *Mar de mineiro* (1982). Seus livros não só o revelaram como uma das vozes mais criativas e combativas dos anos de ditadura como ajudaram a dar visibilidade à chamada “poesia marginal”.

<sup>8</sup> Atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares.



preservação desses valores de origem, o sujeito corre o risco de se crer expatriado, isto é, de ver negada sua ancestralidade. Como aditamento à argumentação, lembramos que o vocábulo “pátria”, de acordo com o filólogo Antenor Nascentes, é oriundo do latim *patria* e significa “terra do pai”. (NASCENTES, 1955, p. 385). Por extensão, entendemos ser a infância essa fase fundadora da individualidade, a pátria do ser, a etapa em que se desenvolve o pensamento, a fala, na qual se começa a descobrir os princípios fundamentais da existência. Por associação de ideias, vale mencionarmos um verso, anterior àqueles já citados, do poeta inglês Wordsworth (1770-1850), que num aparente paradoxo metaforiza e sintetiza a dimensão ontológica da infância: “O menino é pai do homem”. (WORDSWORTH, 1988, p. 49).

A despeito do nexo de significação que parte das semelhanças estruturais e temáticas entre as obras em foco, também serão motivo de análise as diferenças de composição e contexto que evidenciem aspectos interculturais, por se tratar de romances de conjunturas sociais distintas. Não pretendemos, com esta pesquisa, o registro ou retrato simbólico da infância como um conjunto de características gerais e comuns a qualquer contexto. Optamos, ao contrário, pela busca da apreensão de modelos culturais e realidades sociais específicos, confrontando cada universo temático, ora pelas semelhanças, ora pelos contrapontos, estabelecendo fios condutores que permitam a amplitude do estudo. Vale ressaltar que uma das intenções precípuas nesta pesquisa é demonstrar que a infância, geralmente expressa como a fase sublime da vida, às vezes se reverte em etapa de humilhação, angústia, dúvida e medo, com repercussão definitiva sobre o indivíduo.

Para melhor situarmos o tema da infância, período crucial da existência humana, faz-se necessário respeitarmos os limites sociopolíticos em que cada narrativa está inserida, pois só assim podemos avaliar que elementos exteriores influenciaram os eventos desencadeados no universo individual dos personagens. Para tanto, ressaltamos a importância da leitura atenta de outros textos dos mesmos autores, que alicercem a base de um jeito de pensar que cada escritor geralmente propõe no conjunto de sua obra. Nessa linha, torna-se essencial a leitura de outras significativas obras dos autores em pauta. Em Camus, os temas da ficção são antecipados ou reiterados em seus livros de ensaios, como *O avesso e o direito* (1937), *O mito de Sísifo* (1942), *O homem revoltado* (1951), e em outras obras de sua produção romanesca essenciais à compreensão de sua escritura: *O estrangeiro* (1942), *A peste* (1947) e *A queda* (1956).

Juan Rulfo legou à Literatura uma obra reduzida a apenas três títulos: *Chão em chamas* (1953), *Pedro Páramo* (1955) e *O galo de ouro e outros textos para cinema*<sup>9</sup> (1980). Menor em quantidade, mas não em intensidade, o estudo da obra desse autor mexicano também se avulta pela unidade temática e densidade psicológica. De acordo com José Carlos Gonzáles Boixo,

Rulfo recupera o espaço de suas experiências de infância e adolescência, um mundo marcado pelas circunstâncias geográficas e históricas, um mundo em que as personagens adquirem um relevo especial ao ser apresentadas embaixo da opressão de uma série de forças.<sup>10</sup> (BOIXO, 1992, p. 18).

A partir do estudo comparativo dos dois romances, propomo-nos a investigar o seguinte problema: até que ponto a ausência do pai no contexto específico da infância do indivíduo se configura como fator de desestabilização de uma vida inteira? Para essa compreensão, consideramos necessário averiguar o sentido da busca sem trégua empreendida pelas personagens protagonistas na tentativa de (a) restaurar sua ancestralidade; (b) reconstruir sua identidade; (c) justificar o ser adulto enquanto sujeito no mundo; (d) elucidar a infância – esse passado primordial – que compreende como usurpada ou transgredida.

Vale ressaltar que a infância surge como categoria social apenas em meados do século XVIII – pelo menos no que se refere à cultura Ocidental ou mais precisamente aos estudos da sociedade europeia. Até então, a criança não dispunha de lugar especial na sociedade. Philippe Ariès tece importantes comentários sobre esses primórdios, em que o lugar da criança, tal qual é socialmente reivindicado hoje em dia, ainda era discutível:

A passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade. Contudo, um sentimento superficial da criança – a que chamei “paparicação” – era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela ainda era uma coisinha engraçadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse,

---

<sup>9</sup> Livro póstumo que reúne dois roteiros originais: “O galo de ouro” e “O despojo”, além de um texto poético, “A fórmula secreta”. Apesar de haver sido escrita entre 1956 e 1958, só foi publicada em 1980.

<sup>10</sup> Rulfo recupera el espacio vivencial de su infancia y adolescencia, un mundo marcado por las circunstancias geográficas e históricas, un mundo en que los personajes adquieren un relieve especial al ser presentados bajo la opresión de una serie de fuerzas”. (Serão nossas todas as traduções do espanhol).

então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. (2006, p. x).

Da mesma maneira, Colin Heywood afirma que “essa fascinação pelos anos da infância é um fenômeno relativamente recente, pelo que se pode deduzir a partir das fontes disponíveis.” (2004, p. 10). Porém, como nos mostra Fernanda Coutinho (2012, p. 29), o sujeito infante já aparecia nas artes visuais, às vésperas da Renascença: o culto da figura do Cristo menino a possibilitar uma apreciação menos severa da infância, e até mesmo uma aura mítica, de inspiração sapiencial.

A autovalorização do indivíduo, encetada pelo Renascimento, prossegue levando mais e mais o homem a uma atitude hedonista e pragmática da existência. Como tal, ele parte para experiências mais pontuais, valorizando os frutos que nasciam de si próprio, no calor da convivência, e não apenas como uma semente de futuro por que expectava, sem ter certeza de que dela seria espectador. A família nuclear tem aí o seu nascimento, e, neste espaço de aconchego, a criança passa a despertar nos pais uma afetividade particular, oriunda de sua própria personalidade.

Coutinho refere-se ainda a um tempo anterior, primordial, e analisa a concepção de infância além da subjetividade, isto é, da ideia de indivíduo, ao explicar que

no imaginário das idades da vida, a infância marca a importância da origem, a *arché* dos gregos, e ultrapassa a representação do indivíduo, recobrando tanto a ideia da criança em si mesma quanto a de um período primordial: o tempo da infância do mundo.

De acordo ainda com Colin Heywood, “não se tem notícia de camponeses ou artesãos registrando suas histórias de vida durante a Idade Média” (2012, p. 10). Para ele, mesmo que feita uma ressalva a Santo Agostinho, por exemplo, que registrou alguns detalhes de suas experiências de infância, tal exceção só confirma a regra. Assim,

durante o período moderno na Inglaterra, as crianças estiveram bastante ausentes da literatura, fossem o drama elizabetano ou os grandes romances do século XVIII. A criança era, no máximo, uma figura marginal em um mundo adulto.

Somente a partir do século XIX, o infante começa a aparecer na Literatura como protagonista de sua própria história, em idílico mundo e/ou como antagonista e vítima

do universo adulto. Por essa época, as teorias psicanalíticas de Freud inserem a idade pueril em contextos amplos e significativos. Não é difícil verificar que dois dos mais recorrentes têm relação com os mitos de Édipo e da telemaquia.

São recorrentes as narrativas literárias sobre a procura da infância. Pela especificidade contextual das obras aqui estudadas e, ao mesmo tempo, pelo evidente compromisso social e ontológico dos autores, essa busca da identidade individual, permeada pela memória, se amplia e se insere num macrocosmo articulado com a História, estabelecendo incursões por áreas afins, como a Psicologia, a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia e a Crítica Literária.

Estabelecer essa relação é reconhecer a inclusão da criança na sociedade, é questionar os conceitos e modelos acerca dessa fase da existência, contribuindo para articular conhecimentos em vários âmbitos e para fortalecer o tratamento dos aspectos interculturais e interdisciplinares.

Esta tese é composta de três capítulos, sendo que o Capítulo 1 – em consonância com o arquétipo estudado, a telemaquia – trata do mito propriamente dito, de modo geral, desde seu significado, importância e alcance até suas relações com a literatura. Nessa perspectiva, buscamos a composição de um painel com as diversas apreciações emitidas em defesa do mito, à luz do pensamento de mitólogos, estudiosos e escritores como Mircea Eliade, K.K. Ruthven, Lévi-Strauss, Eleazar Meletínski, Joseph Campbell, C. G. Jung, Karen Armstrong, Roger Bastide e Ernesto Sabato. Abordaremos também neste capítulo a complexa relação pai/filho, a partir do exame da narrativa *Odisseia*, atribuída a Homero, modelo *princeps* de telemaquia, cuja análise perpassará os contextos dos dois romances estudados, como exemplos mais atuais de desdobramentos daquela representação arquetípica e sua recorrência na literatura. Dois temas podem ser considerados irrefutáveis para a perfeita análise da telemaquia: (1) a memória, como recurso da busca interior que servirá de farol para o périplo propriamente dito; (2) o possível reencontro com as identidades ausentes ou inacabadas, proporcionada pela procura da ancestralidade, das raízes, muitas vezes atingida por meio de uma espécie de catábase, a descida para um mundo estranho, seja ele interior ou exterior, à caça de uma verdade essencial. O deslocamento físico-espacial se coaduna essencialmente com a viagem interior. Com base nesses dois conceitos, propomos o que chamaremos de “catábase da memória”, isto é, a descida aos meandros labirínticos do próprio ser, do

consciente e do inconsciente, das memórias individuais ou coletivas, que resulta em catarse ou punição. Enfatiza-se nessa jornada, da infância à fase adulta, o desenvolvimento da criança que se depara com uma lacuna existencial, provocada pela ausência paterna, e a construção do adulto que busca compreender e instituir seu estar no mundo. Utilizaremos como aporte estudos realizados sobretudo por Maurice Halbwachs e Joël Candau. A título de ilustração, vem-nos à mente um poético trecho de José Saramago, pertinente como exemplo por vislumbrar a bipolaridade existencial a que está submetido um indivíduo, repartido entre o espaço/tempo que se lhe apresenta como real (presente), e os espaços/tempos da memória (passado e futuro):

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro.<sup>11</sup>

Em suma, as dúvidas e angústias do tempo presente, que afetam a marcha para o devir, estão vinculadas à memória da infância: “uma ilha entre dois mares”.

Os capítulos 2 e 3 propõem o estudo mais concentrado das duas narrativas *corpus*, respectivamente, com análise de seus enredos e personagens, sobretudo os protagonistas (ou heróis modernos). Essa análise será permeada por averiguações sobre os tópicos *identidade* e *pertencimento*, complementares ao eixo da memória, e com aporte em estudiosos como Joël Candau, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin, Edgar Morin. Analisaremos a literatura do exílio, a viagem, o expatriamento, a partir de nexos presentes no arcabouço das obras estudadas, em que a busca interior por meio da memória se encadeia essencialmente com a procura identitária do ser no mundo, com o mundo e para o mundo. Importante ressaltar que, tanto o primeiro quanto o segundo capítulo trarão à baila a importância do feminino, sobretudo da imago materna – na esfera mitológica a ambivalente Mãe-Universal, a rainha-deusa do mundo ou a mãe-vida – como fonte de amor e desvelo, mas também como força motriz a ser abdicada em favor de um renascimento do sujeito. Será aprofundado o estudo dos dois romances quanto às estruturas narrativas, às soluções romanescas encontradas pelos autores, sobretudo quanto ao tempo e espaço na obra, com destaque ainda para a problemática essencial: a procura do pai ao modo da telemaquia homeriana, sem nos

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/137907.html>

desincumbir dos seus desdobramentos e outras implicações no que concerne à atualização ou ajustamento da telemaquia em dois romances do nosso tempo. Também serão relevantes as discussões sobre a composição da obra ficcional: autobiografia, memórias inventadas, autoficção, quase-memória? Até que ponto o escritor se apropria de lembranças próprias, de memórias alheias e de imaginação para compor uma obra?

Na Conclusão, discutimos brevemente o sentido da telemaquia hoje à luz do que foi debatido e analisado. Haverá uma crise das funções paternas, tanto na cultura como na psique coletiva? O fim do patriarcado aponta para o término de um ciclo histórico? Enfim, a procura do pai é circunstância que se apresenta de fora para dentro ou de dentro para fora? Tem relação direta essa investigação com a busca horizontal ao pai que partiu, renegando seu papel, deixando um vazio na família ou essa investida sugere o reencontro vertical com a essencialidade do ser, com o mito primordial que foi roubado ao humano desde tempos imemoriais?

A todas essas questões almejamos não a resposta definitiva, mas o compromisso da adesão ao debate, a formulação mesma de novas indagações e o incentivo para a manutenção da pesquisa a partir dos resultados alcançados.

## Capítulo 1

### “TODOS OS QUE FALAM COM IMAGENS PRIMORDIAIS FALAM COM UM MILHAR DE VOZES”<sup>12</sup>

Existe ampla discussão sobre o mito, sua gênese (mitogonia) e seu significado no decorrer do tempo. Por trás do desejo humano de decifrar o mito, muitas foram as intenções e tantos os resultados. Buscou-se atualizar, sistematizar, sacralizar, criptografar, institucionalizar, psicologizar, interpretar, simplificar, historicizar e até mesmo desmitificar ou desmitologizar o mito. Como tentativa de exegese, são válidas todas as investidas, até porque o que não é possível mesmo é ignorar a permanência e essencialidade do mito para a compreensão da jornada humana.

A palavra mito deriva do grego *mythós*, que abrange uma variedade de significados: dizer, falar, contar. Atualmente, na linguagem corriqueira, passou a significar falsidade, mentira. Pelo viés racionalista de filósofos da Antiguidade, de pensadores do Renascimento e, mais recentemente, com a influência do pensamento positivista, ao final do século XIX, essa conotação parecia definitiva. As pesquisas de Etnologia e Religião Comparada buscam devolver à palavra mito o significado a ela impingido nas sociedades primitivas<sup>13</sup>, com seu caráter de verdade superior, de sacralidade. De fato, para a Antropologia, mito significa verdade, talvez a mais profunda e perene, a revelação essencial.

#### 1.1 Mito e Literatura: A novidade do arquétipo e a antiguidade do novo

Estudiosos, pensadores, escritores e poetas de várias épocas e nacionalidades demonstraram essencial interesse pelo significado do mito e da mitologia dos povos. Para Mircea Eliade, por exemplo, a definição menos imperfeita e mais ampla para mito é a seguinte: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 2013, p. 11). Em contrapartida, admite que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que

---

<sup>12</sup> JUNG, apud RUTHVEN, 1997, p. 36.

<sup>13</sup> Palavra cuja carga semântica é muito discutida atualmente, pelo que pode haver de pejorativo na intenção: incivilizada, inculta. Será por nós utilizada nos sentidos de inicial, primeva, primordial.

pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. (ELIADE, 2013, p. 11). K.K. Ruthven vai mais além e afirma que a própria pergunta “o que é o mito?” é inadequada, pois “não temos experiência direta do mito em si, mas somente de determinados mitos e estes têm origem obscura, forma protéica e significado ambíguo.” (RUTHVEN, 1997, p.13). Karen Armstrong, ao contrário, inicia seu livro *Breve história do mito* (2005) com o capítulo intitulado “O que é mito?” Embora não intencione responder de imediato a tal pergunta, a autora aponta para a necessidade humana de criar um plano paralelo e crer numa realidade invisível, intuitiva e intemporal. Sendo os seres humanos as únicas criaturas que agem conscientemente em busca de sentido, que possuem imaginação para narrativa e se permitem pensar a respeito de coisas que não se situam no presente imediato, o mito seria “um jogo que transfigura nosso mundo fragmentado e trágico e nos ajuda a vislumbrar novas possibilidades ao perguntar ‘e se?’” (ARMSTRONG, 2005, p. 13). A busca de respostas para tal indagação, é importante ressaltar com a autora, também provocou algumas das descobertas mais importantes nos campos da Filosofia, da Ciência e da Tecnologia. Ruthven, por outro lado, põe em discussão as inúmeras e ambicionadas tentativas, por parte dos “sistematizadores”, para conceituar o mito e criar novas mitogonias. Uma são apresentadas como a chave-mestra, universal (monomitogonia) para o problema; outras são menos pretensivas e mais generalizantes, até minimalistas, como por exemplo o ponto de vista de Malinowski: “os mitos significam simplesmente o que dizem” (citado por RUTHVEN, 1997, p. 14). No pequeno introito do seu livro intitulado *O mito* (1997, p. 13-16), Ruthven reconsidera as várias possibilidades levantadas pelos exegetas de que o significado de um mito possa ter se perdido nos acasos da oralidade, ter sido ocultado pelos fazedores de mito ou mesmo adulterado pelos revisionistas institucionalizados, mas conclui admitindo que o mito e a mitologia abrangem inúmeros ramos do conhecimento ou neles se inserem, pondo em suspeição, inclusive, todas essas elucubrações, apesar de não as desconsiderar na abrangência de sua análise. Tanto é que, antes de se propor a enumerar e analisar, no livro citado, várias teorias sobre o mito, apoia-se numa definição bastante generalizante, como que a abrir concessão: “Deixemo-nos guiar pela observação um tanto frívola de J. A. Symonds: os mitos são ‘eternamente elásticos’ (1890, p. 147)”. (RUTHVEN, 1997, p.16). Não obstante, esses pensadores são unânimes e equânimes quanto à importância do pensamento mitológico para as sociedades.



Assim, é perene a discussão sobre o pretense ocultamento do mito em nossa sociedade racionalista, tecnicista e capitalista. Diversos autores deduzem como consequência dessa problemática a ruína cultural e até mesmo o empobrecimento humanitário, pela negação da subjetividade, pelo “depauperamento crescente dos símbolos”, no dizer de Carl Gustav Jung; em compensação, também admitem a contumaz reincidência do mito e sua constante renovação entre nós. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, ainda que um tanto pessimista quanto à recuperação da quintessência do pensamento mitológico, reafirma a gravidade desse problema:

Creio que há certas coisas que perdemos e que devíamos fazer um esforço para as conquistar de novo, porque não estou seguro de que, no tipo de mundo em que vivemos e com o tipo de pensamento científico a que estamos sujeitos, possamos reconquistar tais coisas como se nunca as tivéssemos perdido; mas podemos tentar tornar-nos conscientes de sua existência e de sua importância. (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 10).

Junte-se a esse julgamento o pensamento de Jung, quando admite que “nosso intelecto realizou tremendas proezas enquanto desmoronava nossa morada espiritual”. (p. 26). Entretanto, Jung também admite a impossibilidade do perfeito resgate daquilo que considerava “manifestações da essência da alma”. Para ele,

somos obrigados mesmo a dizer que quanto mais bela, mais sublime e abrangente se tornou a imagem transmitida pela tradição, tanto mais afastada está da experiência individual. Só nos resta intuí-la e senti-la, mas a experiência originária se perdeu. (JUNG, 2000, p. 19).

E reitera, convicto, que “mais vale reconhecer abertamente nossa pobreza espiritual pela falta de símbolos, do que fingir possuir algo de que decididamente não somos os herdeiros legítimos”. (2000, p. 19).

Freud admitia o animismo – crença para a qual não há separação entre o mundo físico e espiritual e que existem almas e espíritos tanto em seres humanos como em outros animais, nas plantas nas rochas – como “um sistema de pensamento, a primeira teoria completa do universo” (FREUD, 2013, p. 95). Assim, o animismo

era natural e evidente para o homem primitivo<sup>14</sup>; ele sabia como eram as coisas do mundo, ou seja, eram tal como ele as percebia. [...] O homem primitivo deslocava relações

---

<sup>14</sup> Preferimos a expressão “povos primevos”, utilizada por Joseph Campbell em sua obra, devido à conotação reducionista e preconceituosa que a palavra “primitivo” concentrou em sua semântica.

estruturais de sua própria psique para o mundo exterior.  
(FREUD, 2013, p. 91).

Ora, e o que seria isso, senão uma forma de concepção do mito, a projeção do entendimento desse povo em busca de uma compreensão mais abrangente? Freud parece admitir essa relação ao aceitar que

no curso dos tempos a humanidade produziu três grandes visões de mundo, se dermos crédito às autoridades: a animista (mitológica), a religiosa e a científica. Entre elas, a primeira criada, o animismo, é talvez a mais consequente e exaustiva, a que explica de maneira cabal a natureza do mundo. (FREUD, 2013, p. 76).

Interessante pensarmos como a criação da Psicanálise possibilitou, no trânsito das significações, o favorecimento de uma via de mão dupla. Se Freud recorreu às narrativas míticas e literárias como esteio para melhor engendrar e exemplificar seu arcabouço teórico, para ampliar e enriquecer o campo das análises, da mesma forma, em sentido contrário, as narrativas se oferecem ao estudo da psicanálise, deixando-se abonar pela coerência dos princípios dessa ciência e até pela benéfica dispersão de seu caráter investigativo. Se Édipo, Hamlet, e os Karamázov saltam das páginas e se inscrevem no campo da psicanálise como elementos axiais de compreensão dos fenômenos da mente, como não os interpretar a partir dessa mesma psicanálise, buscando nessas representações a raiz do humano em nós? Dessa forma, a psicanálise nega a desautorização do mito, das narrativas, enfim, e reivindica sua validade não apenas como abstração, mas como faculdade inerente à natureza humana.

Ficcionistas, poetas e ensaístas souberam valorizar e vivenciar a dimensão do mito nos limites de suas criações e de seus posicionamentos no mundo, percebendo a narrativa mítica como fenômeno intrinsecamente humano, e, por isso mesmo, possíveis chaves dos mistérios mais profundos. Em Fernando Pessoa, não é a verdade categórica (se ela existe) que interessa para a concepção de sua lusitanidade, mas a veracidade mítica e gloriosa de se ter nascido pelas mãos de Ulisses/Odisseu:

O mito é o nada que é tudo.  
[...]  
Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,

E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.  
(2017, p. 19).

Nessa acepção, podemos comungar com Ernst Cassirer, quando afirma que o mito, a arte, a linguagem e a ciência não se configuram meras reproduções, mas, ao contrário, geram por si seu próprio universo significativo com modo e tendência originais de expressão, de maneira que nasce o

autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são limitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. (CASSIRER, 2013, p. 22).

Com essa reflexão, torna-se mais fácil perceber o processo não apenas como simples justaposição, mas como imbricação, compreendendo que “a partir deste ponto de vista, a conexão entre a linguagem e o mito surge imediatamente sob nova luz” (CASSIRER, 2013, p. 23), corroborando suas afinidades e dependências.

O escritor argentino Ernesto Sabato, que sempre registrou em sua obra preocupações com os destinos da sociedade humana, com as transformações cotidianas e com os valores dos povos e dos indivíduos, advertia que o momento de maior empobrecimento de uma cultura é aquele em que o mito passava a ser definido como falsidade. Para Sabato, “assim como uma casa cujos alicerces se desmancham, as sociedades começam a desmoronar quando seus mitos perdem a riqueza e o valor”. (2008, p. 43). De forma ainda mais contundente ele declarou, em seu livro *España em los diários de mi vejez*, reeditando uma conferência que fizera cinquenta anos antes, quando a problemática do mito já o incomodava enquanto assunto primordial:

Quando o homem era completo e não este ser pateticamente dividido que a mentalidade moderna nos tem apresentado, a poesia e o pensamento constituíam uma só manifestação do espírito. [...] E a primeira filosofia, aquela primitiva indagação do cosmos desde as costas jônicas, não era senão uma bela e profunda expressão da atividade poética. Mas nesta destrutiva era da desmitificação (que vulgarmente se confunde com desmistificação, como se mito e charlatanismo fossem a mesma coisa), tem-se pretendido que o progresso esteja marcado por um lento desenvolvimento poético: freudianos, positivistas e boa parte dos marxistas trataram de colonizar os

novos territórios depois de “sanear os pântanos da inconsciência. (SABATO, 2004, p. 21).<sup>15</sup>

Percebe-se nas palavras do escritor não apenas a defesa do mito pelo mito, mas a preocupação político-social do que a humanidade pode suportar sem a dimensão da expressão poética, sem a manifestação do espírito, se a unilateralidade da razão pesa sobre os povos. Da mesma forma que Jung, quando afirmou que a razão, no fundo, nada mais é do que nossos preconceitos e miopias (2000, p. 24), Sabato sinaliza para a primazia do império dessa mesma “razão”, da “realidade”, da “mentalidade moderna” – em detrimento do mito, da poesia, da narração – o perigo do absolutismo mental, do enrijecimento do espírito, configurando como salutar o estatuto do simbólico:

A existência reduzida ao material cai num fascismo opaco que aborta o melhor da existência em honra deste absolutismo da “realidade” que hoje adoramos, estupidamente. [...] Sem os mitos os homens não suportariam a existência do efêmero. Cairíamos pulverizados se não tivéssemos um vínculo que sustentasse nossa existência. Sem a narração é impossível viver. (SABATO, 2004, p. 20).<sup>16</sup>

Octavio Paz, em seu monumental ensaio sobre o México, intitulado *O labirinto da solidão*, publicado originalmente em 1949, que ele preferia classificar despretensiosamente como “exercício de imaginação crítica”, não negligencia em nenhum momento a dimensão mítica oriunda do passado de seu povo. Para Paz, a nação mexicana foi vítima de matricídio, pois a Reforma nega o seu passado, rejeita a tradição e procura justificar-se no futuro utópico.

O homem contemporâneo racionalizou os Mitos mas não pôde destruí-los. Muitas das nossas verdades científicas, assim como a maior parte dos nossos princípios morais, políticos e filosóficos, são apenas novas maneiras de expressar as

---

<sup>15</sup> Cuando el hombre era una integridade y no este ser pateticamente escindido que nos há proporcionado la mentalidad moderna, la poesia y el pensamiento constituían una sola manifestación del espíritu. [...] Y la primera filosofia, aquella primigênia indagación del cosmos desde las costas jónicas, no era sino una bela y honda expresión de la actividad poética. Pero en nesta destructiva era de la des-mitificación (que torpemente se confunde com des-mistificación, como si mito y charlatanerismo fueran la misma cosa), se ha pretendido que el progreso está jalonado por el paulatino desalojo del pensamiento poético: freudianos, positivistas y buena parte de marxistas trataron de colonizar los nuevos territórios después de “sanear los pantanos de la inconsciencia.

<sup>16</sup> La existencia reducida a lo material cae en un fascismo opaco que aborta lo mejor de la existencia en aras de este absolutismo de la “realidad” que hoy adoramos, estúpidamente. [...] Sin los mitos los hombres no soportarían la experiencia de lo contingente. Quedaríamos pulverizados si no tuviésemos un vínculo que entramara nuestra existencia. Sin narración es imposible vivir.

tendências que antes se encarnaram em formas míticas. A linguagem racional do nosso tempo encobre a duras penas os antigos Mitos. (PAZ, 2014, p. 203).

Assim como Jung, que considerava que “foi necessário um depauperamento dos símbolos para que se descobrisse de novo os deuses como fatores psíquicos, ou seja, como arquétipos do inconsciente” (2000, p. 33), Karen Armstrong compreendia que “a falta de mito na sociedade moderna obrigou-nos a conceber a ciência da psicanálise para nos ajudar a lidar com nosso mundo interior”. (ARMSTRONG, 2005, p. 15). Ainda para Jung, “desde que as estrelas caíram do céu e nossos símbolos mais altos empalideceram, uma vida secreta governa o inconsciente. É por isso que temos hoje uma psicologia”. (JUNG, 2000, p. 33). Karen Armstrong, igualmente, avalia que “as histórias da mitologia, que não pressupunham uma interpretação literal, constituíam uma forma antiga de psicologia.” (2009, p. 14). Para ambos os estudiosos, é a racionalização do pensamento, a descrença dos valores primordiais, a institucionalização do dogma que impulsionam o surgimento da Psicologia, transferindo para o próprio ser – para o inconsciente, como quis Jung – as projeções superiores que as representações mitológicas proporcionavam aos seres dos tempos primevos. Jung reforça esse pensamento quando tece algumas indagações: “Por que é a psicologia a mais nova das ciências empíricas? Por que não se descobriu há muito o inconsciente e não se resgatou o seu tesouro de imagens eternas?” – Ao que ele mesmo responde: “Simplesmente porque tínhamos uma fórmula religiosa para todas as coisas da alma – muito mais bela e abrangente do que a experiência divina.” (JUNG, 2000, p. 19). Deduz, inclusive, que não sendo o homem ocidental capaz de viver sem canalizar suas projeções do infinito deslumbrou-se com os mistérios dos símbolos orientais e transferiu seus anseios às concepções divinas da Índia, à filosofia taoísta chinesa – assim como na Antiguidade o espírito do homem foi seduzido pelas ideias cristãs. No entanto, o que incomodava mais ainda Jung era a busca direta e exterior de soluções rasas e imediatas que só se cumpririam com profundidade como consequência de um processo de transformação humana:

Aquele que perdeu os símbolos históricos e não pode contentar-se com um substitutivo, encontra-se hoje em situação difícil; diante dele o nada bocejante, do qual ele se aparta atemorizado. Pior ainda: o vácuo é preenchido com absurdas ideias político-sociais e todas elas se caracterizam por sua desolação espiritual. (JUNG, 2000, p. 26).

Se essa perda da substancialidade primeira do mito é tão evidente, diante da passagem inexorável do tempo, como manter acesa a chama de sua essencialidade? De acordo com Mircea Eliade, o homem das sociedades arcaicas reatualiza os mitos por meio dos ritos (2013, p. 17). Assim, quando o indivíduo evoca hoje a presença das personagens dos mitos, torna-se contemporâneo deles. (2013, p. 22). Vários estudiosos são consensuais quanto a esse ponto de integração entre o mito original e o que se perdeu na imaterialidade do tempo. Eleazar Meletínski, por exemplo, compreende que

o ritual é o aspecto ‘formal’ e o mito, o aspecto ‘conteudístico’ do mesmo fenômeno. Sendo assim, a cada ritual correspondem um ou muitos mitos e, vice-versa, a um mito correspondem um ou muitos ritos; além disso, os rituais se entrecruzam e se entrecruzam entre si. (1998, p. 41).

Da mesma forma, Karen Armstrong avalia que “a mitologia em geral é inseparável do ritual. Muitos mitos não fazem sentido separados de uma representação litúrgica que lhes dá vida, sendo incompreensíveis num cenário profano”. (2005, p. 9). Diante de tais pareceres, é possível concluir que a repetição dos rituais e cerimônias sagradas torna possível o vislumbrar da sacralidade alcançada em tempos imemoriais? Ainda para Karen Armstrong, “ler um mito sem o ritual transformador que o acompanha é uma experiência tão incompleta quanto ler o libreto de uma ópera sem ouvir a música”. (2005, p. 35).

Outra forma de reviver os fundamentos do mito se dá por meio das lendas e narrativas, que o sistematizam. A lenda é um produto da oralidade, é o registro de fenômenos da natureza, da origem do cosmos, dos costumes de um povo, das façanhas do homem primordial em consonância com o desconhecido e o inexprimível dos deuses, semideuses e heróis. Lendas e narrativas são modos possíveis de se registrar o mito, enquanto que o rito é atitude, é vivência, é atualização.

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. [...] deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. (ELIADE, 2013, p. 22)

Eleazar Meletínski, por seu turno, ressalta que o “processo de criação do mundo é o principal objeto da representação e o principal tema dos mitos mais antigos”. (1998,

p. 39). Ao que acrescenta: “O mito da criação é o mito básico, fundamental, o mito *par excellence*”. (p. 41).

A literatura sempre dialogou com o mito e é possível encontrar em obras clássicas de todas as épocas alusão às mitologias. Em muitos casos, “o mito tornou-se literatura através de formas intermediárias como lendas, contos de fadas, contos populares, baladas” (RUTHVEN, 1997, p. 73.). O mito também permeia as mais variadas áreas do conhecimento. Por exemplo, Jung admitia que “todos os que falam com imagens primordiais falam com um milhão de vozes” (JUNG, apud RUTHVEN, 1997, p. 36). Foi mais além o médico e professor suíço e desenvolveu o conceito dos arquétipos<sup>17</sup>, isto é, elementos estruturais formadores do Inconsciente Coletivo que dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo. Para Ruthven, “a teoria das imagens arquetípicas de Jung é uma forma polêmica de ver o velho problema, ainda sem solução, de como é possível que sociedades muito remotas entre si em tempo e distância possam inventar contos quase iguais”. (1997, p. 36). Na literatura, são recorrentes as representações arquetípicas ou imagens universais que existem desde remotos tempos. Ruthven lembra ainda que o poeta irlandês William Butler Yeats desenvolveu a noção da existência de uma Grande Memória, muito semelhante ao conceito de Inconsciente Coletivo, de Jung, e esclarece que, para ambos os estudiosos, “as imagens evocadoras de emoções primordiais são o meio para se chegar a uma literatura de importância universal” (1997, p. 36). Para Meletínski, “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia”. Todavia, também considera o conto maravilhoso e o *epos* heróico “ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia”. (1987, p. 329). Mas nem sempre foi assim e o mito como influenciador e inspirador da literatura já esteve descredenciado em alguns momentos da História, como por exemplo na época do Iluminismo, em que pesava a razão e o mito era considerado metáfora infantil ou chavão da pseudointelectualidade. De acordo com Ruthven (1997, p. 15), Voltaire compreendia o estudo dos mitos como uma ocupação para estúpidos. Autores de outras épocas, à procura de expressões mais inovadoras nas artes, também resistiram à ideia dessa interdependência entre literatura e

---

<sup>17</sup> “Minha representação do arquétipo não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência.” (JUNG, 2000, p. 53-54). Jung admitia a pré-existência do conceito de arquétipos: na Psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives*, de Levy-Brühl; no campo das religiões comparadas, às “categorias da imaginação”, definidas por Hubert e Mauss; além dos chamados “pensamentos elementares” ou “primordiais”, de Adolf Bastian.

mito e discursaram em prol da maior liberdade de criação longe da fórmula da mitologização. Ruthven traz a lume a posição de Walt Whitman, que imaginara a “poesia do mundo novo livre das mitologias do mundo velho”, e de François Rabelais, que defendia para cada um a liberdade de criar seus próprios mitos. Para muitos, a noção de mito não condizia muito bem com a modernidade e o progresso. Além dos racionalistas, o mito também era desprestigiado no âmbito dos escribas religiosos, em que se cultivava, muitas vezes, a pretensão de uma verdade sagrada. Nessa perspectiva, o mito seria sempre interpretado como absurdidade, embuste ou perpetuação da mentira. Assim, não é difícil verificar que, em certas épocas, “a ciência e a religião uniram-se numa trégua incômoda, para denunciar a falsidade da mitologia pagã”. (RUTHVEN, 1997, p. 66). No entanto, autores alemães de expressão, como Friedrich Schiller e os irmãos Schlegel, falam da nostalgia de uma mitologia a ser recuperada e defendem a intimidade instintiva entre poesia e mito. Quanto a esse fenômeno, Ruthven conclui: “Quando os escritores percebem que não devem pretender crescer para fora do mito, senão crescer aproximando-se dele, o romantismo triunfa, e *mais uma vez, a criança torna-se pai do homem.*” (1997, p. 71; grifo nosso).

Outra discussão que surge na esteira do debate sobre a desmitologização, tão presente nos tempos atuais, fruto ainda da Revolução Industrial e do desenvolvimento científico, é a confrontação entre os conceitos de Mito e História. Claude Lévi-Strauss traz à baila duas significativas indagações: “Onde acaba a mitologia e onde começa a História?” e “Quando tentamos fazer História científica, fazemos porventura algo científico ou adotamos também a nossa própria mitologia nessa tentativa de fazer História pura?” (1987, p. 37 e 39). Piero Boitani robustece essa análise quando afirma que “a história e o mito cruzam-se nos pontos nodais das vicissitudes humanas, e colocam com força o problema de suas recíprocas relações”. (1987, p. 8).

Parece perceptível que essa discussão passa por outra instância, a dialética oralidade *versus* escrita e, nesse bojo, a prevenção da pretensa sociedade racional, culta, erudita, contra as sociedades ágrafas, no sentido em que somente a palavra escrita, documentada, materialmente registrada seria confiável. Essa constatação envolve, quiçá, uma outra visão que se limita pelo desconhecimento de que muitas sociedades ditas primitivas espontaneamente primavam pela palavra dita, pronunciada em sua essencialidade. Ora, por muitos séculos toda herança de conhecimentos e saberes foi pacientemente transmitida de boca a boca, de mestre a discípulo, e ainda hoje, se



atentarmos bem, sociedades existem com imenso depositário de oralidade cuja essência da tradição só será dignamente valorizada se nele nos apoiarmos. De acordo com Amadou Hampaté Bâ, “lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele *é* a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é.” (KI-ZERBO, 2010, p. 168). Nessa acepção, a despeito de muitos divisarem apenas um fio tênue entre os conceitos de Mito e História, Lévi-Strauss ainda vislumbra “o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História”, mas ao mesmo tempo admite que nesse muro podem provavelmente ser abertas “fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia”. (1987, p. 41). E a literatura, em sua ampla perspectiva de fusão entre imaginação e memória, pode propor a releitura, a desconstrução, a diluição, a reformulação do mito e criar a partir disso a probabilidade de criação de uma metarrealidade.

“Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo?” Hampaté Bâ (apud KI-ZERBO, 2010, p. 168) indaga, e ele mesmo pondera:

Para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata de testemunhos de fatos passados. [...] Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. [...] Nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. (KI-ZERBO, 2010, p. 168).

Karen Armstrong avalia que, desde o século XVIII, desenvolvemos uma visão científica da História e isto faz com que estejamos preocupados acima de tudo com o que realmente aconteceu, e conclui que atualmente nos habituamos a uma visão cronológica. Porém, para ela “a mitologia é uma forma de arte que aponta para além da história, para o que é intemporal na existência humana”. (2005, p. 12). Lévi-Strauss relativiza, não sem uma certa ironia, ao afirmar: “Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função”. (1987, p. 41). A própria expressão “sociedades primitivas” traz em seu corpo uma carga de reducionismo que demonstra, talvez, que as sociedades modernas, da chamada idade da razão, lhe são superiores. Karen Armstrong não admite que o mito seja considerado um modo inferior do pensamento. Em sua visão, o mito é arte, é fictício, assim como

um romance, uma ópera, um balé. Porém, isso não o torna inferior, não destrói sua credencial de verdade, apenas o diferencia da história que não pretende ser. “A mitologia não é uma tentativa inicial de fazer história e não alega que seus relatos sejam fatos objetivos”. (ARMSTRONG, 2005, p. 13).

Roger Bastide, que tece longa análise sobre Mito e História, começa admitindo duas premissas: uma de Karl Marx e outra de Bergson. O primeiro teria declarado que “nossa civilização, longe de destruir os mitos, multiplicou-os; o segundo afirmara que “o homem é uma máquina de inventar deuses”. Bastide também admite, como os outros estudiosos citados neste capítulo, que o homem não pode viver sem mitos, pois o mito está na raiz ontológica de seu ser. Apesar disso, reconhece:

Se há uma época que entrou em guerra contra os mitos, essa época é a nossa. Quiseram “desmistificar” tudo, até a teologia, com Bultmann. E na verdade só criaram mais um mito: o da desmistificação, infinitamente mais mistificador que os outros todos que se queria abolir. (BASTIDE, 2006, p. 97).

A atualização do mito passa pela arte, sobretudo pela Literatura. Essa remitologização deve-se à necessidade de o homem entender seu passado – embora cômico da perda de essência do mito original – buscando nessa tentativa reviver uma verdade ancestral à luz dos seus valores atuais ou vice-versa. O mito, como estrutura simbólica essencial, exige novos significados sobre sua raiz primordial, e essa ligação permanente do ser humano com seu passado é uma forma de sublimar-se no presente, de fundamentar-se culturalmente, de incrementar o mistério de sua busca filosófica e espiritual a partir do “tempo fabuloso dos começos”, como diria Mircea Eliade.

## **1.2 Telemáquia: Eu e o pai somos um**

Sobre a complexa relação pai/filho a mitologia<sup>18</sup> é pródiga em exemplos: o extraviado e incestuoso Édipo, parricida; o inconsequente Faetonte, que cobiçou os plenos poderes do pai; o inobediente Ícaro, vítima da própria megalomania; o malfadado Telégono (meio irmão de Telêmaco), que matou o pai por engano; e o próprio Telêmaco, persistente e infatigável no combate pela preservação do seu lar e da

---

<sup>18</sup> Contentemo-nos com esses exemplos da mitologia greco-romana.

glória dos pais. Filho de Odisseu e de Penélope, Telêmaco era um recém-nascido quando seu pai, Odisseu (Ulisses, para os latinos), herói grego, rei de Ítaca, partiu para a Guerra de Troia. Na adolescência, desejou e foi instigado a procurar o pai, supostamente morto. Essa busca durou quatro anos e está descrita na primeira parte da *Odisseia*, de Homero. Nesses quatro primeiros cantos, Odisseu só é mencionado por sua ausência, que já se prolongava por dez anos. A *Odisseia*, escrita entre os séculos IX e VII a. C., é composta por vinte e quatro cantos ou rapsódias implicitamente divididas em três partes. A segunda parte, cantos V ao XIII, relata as aventuras de Odisseu e seu encarceramento na Ilha Ogígia, pela deusa Calipso, que por ele se apaixona. A prisão retarda a volta do herói em mais sete anos. A terceira parte do poema trata da vingança de Odisseu, com o apoio de Telêmaco, para restabelecimento do reino de Ítaca e do amor de Penélope.

Para este trabalho de tese incide nosso interesse substancial sobre a primeira parte da *Odisseia*, que versa sobre a busca de Telêmaco por Odisseu, seu pai, e a preparação para a viagem de reencontro ou resgate. Percebemos nesse périplo, além da busca da paternidade perdida, a procura de si mesmo, numa jornada interior feita por movimentos retroativos. Essa busca pode ser redentora ou traumática e pode se conformar por motivos de carência afetiva ou fúria, por admiração ou desprezo, por desejo próprio ou estímulo materno. De acordo com Joseph Campbell, em seu longo estudo sobre as mil faces do herói,

o desafortunado pai é a primeira intrusão radical de outra ordem de realidade na beatitude dessa reafirmação terrena da excelência da situação no interior do útero; assim sendo, o pai é vivenciado primeiramente como um inimigo. (2007, p. 17).

No entanto, faz sentido que se fale ainda em telemaquia numa época em que a humanidade vive novas crises, quando são questionadas as velhas noções, entre elas o conceito de família? Como aproximar dois contextos tão distintos numa época em que muitas vezes ditamos como pós-moderno aquilo que não sabemos explicar ainda, a despeito do que a liquidez da sociedade, de Bauman, e a desconstrução das formas, de Derrida, tentam lançar luz sobre um pântano noturno? Numa época em que os próprios conceitos literários entram em suspeição – Barthes proclama a morte do autor, textos se diluem em intertexto, como assevera Julia Kristeva, ou, indo mais além, em hipotexto/hipertexto, paratexto, arquitexto, como nos mostra Gerárd Genette em sua tentativa de sistematização, por ele denominada literatura de segunda mão – é possível e

interessante trazer à baila uma problemática cujo registro situa-se na *Odisseia* de Homero, obra historicamente considerada a segunda incursão literária do Ocidente? Talvez outra indagação responda ao questionamento ou ajude a incrementar a discussão: por que a telemaquia é tema recorrente nas narrativas de nossa época e desde sempre? O assunto é vasto e atrai para si um extenso rol de matérias correlatas: as memórias, as identidades, a permanência e o exílio.

Ora, nesse intuito da fusão de horizontes, em que alteridade e subjetividade, passado e presente, antiguidade e atualidade se cruzam, podemos afirmar, com Piero Boitani, que “Ulisses é antigo e moderno ao mesmo tempo” e “pode talvez unir dentro de cada um de nós aquela margem do tempo entre as quais vive cada cidadão da Europa e cada filho dessa civilização em cada continente”. (2005, p. XIV). Boitani acrescenta ainda que Ulisses é signo e

cada cultura está livre para interpretá-lo como tal no âmbito de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe uma dupla valência, ora baseada nas características míticas do personagem, ora nos ideais, nas questões, nos horizontes filosóficos, éticos e políticos daquela civilização. [...] Tipologias e cânones não são imutáveis, mas seria tolice negar o valor cultural e vital que possuem: são como museus, que falam do passado a quem os visita no presente e com maior força àqueles que se dão a liberdade de se deslocarem de uma estância a outra, descartando os itinerários preestabelecidos. *Ulisses é signo porque expressa um sentido e não denota um significado.* (2005, p. XV; grifo nosso)

O mito do pai ausente tem sido tratado com assiduidade na literatura produzida ao longo dos séculos e sugere novas formas de telemaquia, bem diferentes, decerto, das suas origens clássicas, pois adaptadas a variações substanciais de épocas, fiéis às crises do homem na peculiaridade de seu tempo. Nossa escolha foi pensada pelo que há de semelhante e contrastivo entre os romances *Pedro Páramo* (1955), do mexicano Juan Rulfo, e *O primeiro homem* (1994), do argelino Albert Camus. Em consonância com Tânia Franco Carvalhal, compreendemos que

o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história de formas literárias, para o traçado de sua evolução<sup>19</sup>, situando crítica e historicamente os fenômenos. [...] Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o

---

<sup>19</sup> Por “evolução”, entendemos o movimento sucessivo, o desenvolvimento regular e encadeado destinado a efetivar novo arranjo, nova harmonia – conforme o sentido etimológico (do grego *evolutio*, derivado de *evolvere*) – e não de mudança para um estágio mais avançado.

social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (2006, p. 85-86).

O que distingue uma obra escrita entre os séculos IX e VII a. C. e duas outras escritas no século XX? O que as aproxima? Considerando que o arcabouço destas remete àquela, que temos um eixo em comum, um *topos* literário que gera uma relação temática – a procura do pai, a viagem em busca de um passado que dê sentido ao presente, a telemaquia – faz-se coerente vislumbrar a distinção entre as circunstâncias histórico-filosóficas dessas duas sociedades, grega e ocidental, que fizeram nascer as formas literárias em pauta, no caso a epopeia e o romance – que serão tratadas mais especificamente no tópico 1.3.

Analisando-se as duas obras, propomo-nos a imergir no mito da telemaquia, considerando-se as peculiaridades de cada obra e seus contextos. O cotejamento entre representações tão singulares do tema, considerando-se seus subtemas – infância, memória, identidades, pertencimento, será subsidiado pelo aspecto intercultural da pesquisa. Muitos questionamentos vêm à baila. Qual o significado maior dessa viagem em busca de um passado, cujo pretexto é a procura do pai ausente? O que motiva esse movimento que tanto pode ser libertador quanto traumático? Qual a importância da mãe no contexto dessa imersão pelos meandros da memória? Essa viagem de emancipação já traz implícito o desejo do regresso ao útero? De acordo com Eliade (2013, p. 74-75), o retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende. Mas o que realmente se busca? O sentimento por trás da telemaquia será na verdade o anseio de se conquistar, por excelência, a ancestralidade perdida, a individualidade dilacerada, a pátria-infância usurpada, marcadas por um tal fator de desestabilização: a ausência paterna? O que podemos afirmar é que essa busca instiga dois importantes aspectos, fios condutores para as descobertas: as *identidades* como alvos e as *memórias* como canais. Nessa perspectiva, consideramos fundamental investigar com esmero essas duas categorias auxiliares de nosso estudo. Outro fator crucial para esta tese diz respeito à dicotomia ir/permanecer, ao ajustamento do ser no mundo. O que há por trás do anseio de pertencer a um *locus*? Por que esse sentimento de expatriamento e exílio é recorrente na vida dos indivíduos?

Se o vocábulo pátria é oriundo do latim *patria* e significa “terra do pai”, entendemos ser a infância, por extensão, essa fase fundadora da individualidade, a pátria do ser. Vale essa conjectura para o mundo, para as nações e reinos, pois todos tiveram

suas idades pueris. A relação íntima e a preservação dos valores de origem, a pátria/infância, a pátria/língua, a pátria/lugar restituem o sentimento de pertencimento. Para Odisseu, nada mais grave do que o estado de expatriamento em que se encontra, mesmo quando prisioneiro da deusa Calipso, que o atrai e tenta adaptá-lo ao mundo estranho. Odisseu se vê escravo da nostalgia (*nostós* = regresso a casa + *álgos* = dor), palavra de origem grega que traduz a tristeza causada pela distância em relação a um lugar, a pessoas e coisas, a uma fase da vida considerada áurea. Indagado por Alcínoo, que lhe concederá guarida, Odisseu não disfarça sua nostalgia:

Reteve-me Calipso, bela diva, em cava  
gruta, ávida por ter-me como seu consorte;  
do mesmo modo Circe me prendeu em casa;  
ladina de Eeia quis também casar comigo:  
nenhuma delas me falou ao coração.  
*Deleite-mor é a própria pátria e os pais*, riquíssimo  
embora o paço tão distante em que se habita,  
em país de alienígenas, longe de ancestris.  
(HOMERO, 2013, p. 147; grifo nosso)

Maria José de Queiroz (1998, p. 20) nos lembra que as palavras *exílio* e *nostalgia* podem se irmanar a expressões e vocábulos como *mal du pays* (fr.), *homesickness* (ingl.), *heimweh* (al.) e ainda da *saudade* portuguesa, da *morriña* galega, da *soledad* castelhana, da *sehnsucht* germânica. E nós não podemos deixar de acrescentar, do *banzo* africano.

Para os gregos, o degredo era o castigo por excelência. Atirar alguém ao mar contra seu livre-arbítrio, era fazê-lo experimentar o amargor da dissensão, do desenraizamento, da falta do domicílio onde se pudesse recostar a cabeça. Muito mais do que as penas e enjoo do mar bravio, o castigo confinante da embarcação, a tortura das obrigações pesavam as privações do doce lar, por mais humilde que fosse. Por isso não era penoso expatriar os seres considerados abjetos, homens devedores da pátria, os criminosos, os deserdados, os traidores, os bastardos. Afugentá-los e beneficiar-se de sua força de trabalho era juntar o útil ao agradável, como nas viagens de descobrimentos e nas expedições colonizadoras rumo a mundos desconhecidos. Ser expatriado por fome ou peste, pela guerra ou pelos caprichos do rei, era o pior dos infortúnios. Ou se era grego ou se era bárbaro. Como nos esclarece Maria José de Queiroz, “a cidadania era o único bem, dentro da *polis*, ao alcance de todos. E era tudo o que tinham. [...] Excluído da comunidade [...] o grego se sente perdido, raízes no ar.” (1998, p. 40-41).

Podemos depreender ainda, pela análise dessa autora, que dois fatores pesam diretamente sobre a fase pós-expatriamento. Um é a preocupação de se obter o reconhecimento dos pares. Não bastam a aventura, as proezas, mas “a glória que exalta e que consola” (QUEIROZ, 1998, p. 43); não apenas o vivenciar da aventura, o heroísmo, mas o contar para a celebração e o prestígio de si e principalmente de seu povo. E assim podemos assimilar a importância da narrativa para os gregos. E o embaraço não acaba enquanto não houver também o reconhecimento pessoal, a familiarização com aquele que partiu, que desgastou a sua face longe além da sua matriz e agora retorna reivindicando identidade e domicílio. O segundo fator é a compreensão de que

os bens do ausente, no Direito grego, não estavam defendidos da apropriação nem de roubo. Na ausência do chefe, a família em desamparo não podia apelar nem tinha direito a recorrer à justiça, enquanto durasse a sua permanência no estrangeiro. (QUEIROZ, 1998, p. 41).

Por isso, é justificável o empenho de Telêmaco em resgatar Odisseu e reaver, assim, um presente e uma ancestralidade que só teriam sentido geminados, um lançando luz sobre o outro para o triunfo do sentimento de ser e pertencer.

A jornada mitológica do herói em sua busca pelo passado como farol para o presente sugere, segundo Joseph Campbell<sup>20</sup>, a fórmula do ritual de passagem: separação–iniciação–retorno, que se traduz num “afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida”. (2007, p. 40).<sup>21</sup> É corriqueiro que a partida implique uma série de ritos de iniciação, que podem ser problematizados como o retorno à origem para um segundo nascimento, significando o *regressus ad uterum*. Mircea Eliade esclarece que

---

<sup>20</sup> Campbell divide o primeiro grande estágio da jornada, a “separação (ou partida)”, em cinco situações: 1. O chamado da aventura; 2. A recusa do chamado; 3. O auxílio sobrenatural; 4. A passagem pelo primeiro limiar; 5. O ventre da baleia. Se o herói recusa o chamado, não acontecerá a aventura, o que não se aplica às narrativas aqui analisadas. (CAMPBELL, 2007).

<sup>21</sup> Aludiremos, no decorrer deste trabalho, à terminologia cunhada e utilizada pelo mitólogo Joseph Campbell, criador da jornada cíclica do herói mítico, mais conhecida como “jornada do herói”, mas sem o interesse intrínseco de calcarmos a análise exclusivamente nesse parâmetro estrutural. Ainda que nossa preocupação não seja seguir ou averiguar essa axiologia, apropriamo-nos de alguns termos do autor que, por seu poder de síntese, consideramos pertinentes.

a iniciação equivale a um segundo nascimento. [...] O retorno ao útero é expresso quer pela reclusão do neófito numa choça, quer pelo fato de ser simbolicamente tragado por um monstro, quer pela penetração num terreno sagrado identificado ao útero da Mãe-Terra”. (2013, p. 75).

Para Jung, a ideia de um segundo nascimento é encontrada em todo tempo e lugar, e configura-se, portanto, um notável exemplo de arquétipo. Admitia o prodígio das duas mães ou da dupla concepção como tema facilmente encontrado não apenas na mitologia, mas também na religião, não-obstante as variações. E ele menciona, por exemplo, a representação dos nascimentos divinos do Faraó e a ressurreição de Cristo:

Ele ‘nasceu duas vezes’. Esta é uma ideia-base de todos os mistérios de renascimento, inclusive do Cristianismo. O próprio Cristo nasceu duas vezes: através do seu batismo no Jordão ele renasceu pela água e pelo espírito. Consequentemente, na liturgia romana a pia batismal foi designada *uterus ecclesiae*. (2000, p. 55-56).

Da mesma forma, Eleazar Meletínski compreende que o rito de iniciação representa a morte temporal, a renovação, as provações e mudanças de *status* social. (1998, p. 43). Assim, é a partir da aceitação do chamado que o herói manifesta sua disposição para enfrentar o estágio da iniciação com tudo o que ela implica: “isolamento temporário da comunidade, contato com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo *status*”. (MELETÍNSKI, 1998, p. 57).

Nessa perspectiva, o que Campbell denomina “o chamado da aventura” consistiria no descerramento das cortinas de um mistério de transfiguração ou passagem espiritual que equivale a uma morte seguida de nascimento. Seria um momento de desestabilização, de transformação e de nova orientação proposta por um arauto; este pode se revestir das mais variadas facetas, desde um animal a um deus, e se encarrega, portanto – seja pela sedução ou pela força, seja pela autoridade ou pela conquista – de lançar a centelha que desencadeará a transformação da psique do herói. Aí possivelmente já exista, recôndito, o desejo que não se realiza por orgulho, incapacidade ou indiferença, mas que quando se manifesta fascina, arrebatada, convoca o herói ao desconhecido, em detrimento a qualquer que seja a zona de conforto: família, comunidade, sociedade.

Na *Odisseia*, Telêmaco contará com a proteção e o auxílio da deusa Palas Atena, que o incentiva a iniciar sua jornada. Já decidida a auxiliar o filho de Odisseu, cuja



penúria ela já observava longamente, Palas Atena se disfarça de estrangeiro para se aproximar do jovem e consegue iniciar um diálogo em que ele expõe o que seu aflito coração não consegue conter. Chora a falta do pai e a ameaça que sofre seu lar com os inúmeros pretendentes de sua mãe, possíveis usurpadores do reino de Odisseu, que o dão como morto.

Atena, abalada, o aconselha:

Infeliz! Vejo a falta que te faz o pai  
para meter a mão no bando desonrado. [...] exorto que reflitas como expulsarás os pretendentes do interior do teu solar. [...] parte atrás de pistas que te levem a Odisseu. [...] Deixa de criancice que não és criança!  
(HOMERO, 2013, p. 19-20).

Curioso que se observe a exortação final de Palas Atenas: “Deixa de criancice que não és criança!” Essa sentença visa insuflar a partida de Telêmaco para uma nova orientação no mundo, o início da nova fase, a saída da comodidade – o lar, a infância – a expulsão do útero. A recusa do herói ao chamado pode ser interpretada como o temor de abandonar o ego infantil. Se Telêmaco tivesse recusado o apelo, a aventura não se realizaria e se desenharia a possibilidade de ele mesmo tornar-se vítima da própria consciência, com suas frustrações e medos. Segundo Campbell,

estamos aprisionados pelos muros da infância; o pai e a mãe são guardiães das vias de acesso, e a atemorizada alma, temendo alguma punição, não consegue passar pela porta e alcançar o nascimento no mundo exterior. (CAMPBELL, 2007, p. 69).

A ameaça de que seu lar seja desfeito, de que seu palácio (propriedades) seja usurpado, a suspeita de ver sua história ameaçada e de se mostrar impotente diante da situação é o que motiva Telêmaco a partir em busca de autoafirmação.

A busca pelo pai não se complementa sem a participação da figura feminina, seja ela mãe, fada madrinha ou esposa, que normalmente se manifesta como preceptora, pedindo, obrigando ou aconselhando a partida.

O Eu em formação é inicialmente passivo e receptivo frente às influências da mãe, a cujos cuidados está entregue. Mais tarde, como desenlace previsível do ciclo matriarcal, diz Neumann que a própria mãe apresenta ao filho as armas com que irá se libertar de seu domínio. (LIMA FILHO, 2002, p. 116)

Aliás, é o feminino que estabelece, positiva ou negativamente, a importância e necessidade da busca. Inclusive, é quem institui, sobremaneira, a garantia da paternidade, pois ninguém mais que a mãe teria plena certeza da origem. Quando indagado por Atena, Telêmaco é sincero ao responder sobre sua estirpe: “Minha mãe me garante que sou filho dele, mas ignoro: ninguém conhece ao certo a própria ascendência.” (HOMERO, 2013, p. 18).

A par dessa emblemática indefinição de paternidade, concluímos que antes dos enlaces sociais da forma como hoje conhecemos, parece ser ponto pacífico em muitas sociedades antigas o desinteresse quanto ao estabelecimento da paternidade. Freud já reconhecia esse fenômeno entre as sociedades que praticavam o sistema de totemismo, tendo constatado que “a transmissão do totem se dá, via de regra, pela linhagem da mãe, e originalmente a linhagem do pai talvez nem fosse reconhecida”. (2013, p. 107)

No romance *Pedro Páramo*, a procura pelo pai se anuncia logo no início da narrativa: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo.” (RULFO, 2008, p. 25)<sup>22</sup>. São palavras de Juan Preciado que, a pedido da mãe, Dolores Preciado, e após a morte desta, viaja ao povoado de Comala para concretizar sua procura. A frase instaura de imediato uma ambiguidade que aguça a mente do leitor, pelo não-paralelismo semântico evidente entre a intimidade da locução “meu pai” e a estranheza sutil da expressão “um tal de”. A frase seguinte, “Minha mãe me disse” (p. 25), incrementa essa indefinição entre o sujeito e seu objeto - que já se manifesta volátil, não conhecido de todo - e ajuda a instaurar a atmosfera de imprecisão que será verificada no decurso de toda a narrativa. Juan Preciado não está convicto do paradeiro do pai, mas a mãe lhe disse, e é esse seu único e impalpável dado. É sintomático que o nome tenha sido revelado apenas no imperativo do leito de morte: “Não deixe de ir visitá-lo. O nome dele é assim e assado”. (RULFO, 2008, p. 25). A figura feminina mais uma vez aparece como motivadora do movimento de afastamento da fase infantil, de quebra dos muros da puerilidade para uma aventura maior, mundo afora, mas principalmente interior. No entanto, fica também claro para o leitor a intenção de recusa, por parte de Preciado:

---

<sup>22</sup> Na tradução de Eric Nepomuceno, a frase paira avulsa no topo da página, compondo o primeiro parágrafo. Essa cisão, que atribuímos a um recurso estilístico, consciente e proposital do tradutor, parece tentar incrementar a atmosfera de imprecisão que se instalará no decurso de toda a narrativa.

Então não tive outro jeito a não ser dizer a ela que faria isso, e de tanto dizer continuei dizendo mesmo depois que minhas mãos tiveram trabalho para se safarem de suas mãos mortas. [...] Mas não pensei em cumprir minha promessa. (RULFO, 2008, p. 25).

Linhas adiante, o próprio Juan Preciado destitui-se de qualquer garantia sobre o objeto de sua procura, ao se referir ao pai como “aquele senhor chamado Pedro Páramo, o marido da minha mãe”. (2008, p. 25). Essa apatia, esse conformismo que suscitam extremada falta de objetividade social e aparente egoísmo, também estão presentes em Camus.

A primeira parte do romance *O primeiro homem*, criação final de Albert Camus, intitula-se “A procura do pai”, e apresenta-se esboçada em nove capítulos. Um narrador heterodiegético conta a corrida precária e aflita de Henri Cormery em busca de condição favorável para o nascimento de seu segundo filho, Jacques Cormery, personagem principal da trama. O segundo capítulo já mostra Jacques Cormery aos quarenta anos de idade, no interior de um trem, viajando em busca de Saint-Brieuc, lugarejo onde fora enterrado seu pai, vítima na Primeira Guerra Mundial. Ao descer, Jacques deposita sua bagagem no hotel e sai imediatamente à procura do cemitério. Seu intuito era um só: realizar um pedido da mãe, mas sobretudo livrar-se da incumbência de ter que encontrar o túmulo do pai, figura até então dispensável ao seu convívio, aparentemente. Cumprido esse dever, livre dessa obrigação, estaria à vontade para efetivar a parte que realmente lhe interessava da viagem: visitar um amigo, seu velho professor primário, que se aposentara e ali fora morar. Rever o amigo era o motivo principal da viagem, em que pôde juntar o útil ao agradável.

Como seu velho professor estava aposentado em Saint-Brieuc e assim tinha a oportunidade de revê-lo, resolvera visitar esse morto desconhecido e preferira até mesmo fazê-lo antes de reencontrar seu velho amigo, para então se sentir completamente livre. (CAMUS, 1994, p. 25).

Assim como em Pedro Páramo, percebe-se, portanto, a mesma indiferença de propósitos, um verdadeiro descaso no que diz respeito ao resgate da forma paterna. Se Juan Preciado procura, por dever, “um tal de Pedro Páramo”, seu pai, Jacques Cormery resolve visitar, de tabela, um “morto desconhecido”. Para ambos, a figura dos pais jamais fora ameaçadora, nem ao menos como espectro. Não se tratava sequer de uma ausência como falta, mas de uma mera inexistência. A configuração desse ser vem à baila pela memória da mãe. São as mães que passam a dar contorno a essa entidade, a

esboçar sua triste figura, a inculcar nos filhos a existência de um homem a que se convencionou chamar *pai*.

Em *O Primeiro Homem*, de Albert Camus, a partida é também sugerida pela força de convencimento da figura feminina. A situação é similar à de *Pedro Páramo*, embora mudem as intenções; não teria sido por ódio ou ressentimento, mas por afeto e senso do dever, que a mãe do protagonista Jacques Cormery suplicara para que o filho saísse à procura do túmulo do pai, Henri Cormery, morto em batalha durante a Primeira Guerra Mundial, na comuna de Saint-Brieuc, na França, onde o sepultaram.

Não podia inventar uma piedade que não sentia. Há muitos anos vivia na França e prometia a si mesmo fazer o que sua mãe, que ficara na Argélia, aquilo que ela [*sic*] lhe pedia há tanto tempo: ver o túmulo de seu pai que ela própria nunca vira. (CAMUS, 1994, p. 24)

Evidentemente, o périplo só se processa quando o herói não se recusa ao chamado, quando aceita largar a comodidade, o útero materno, o lar e se dispor a enfrentar o trajeto com tudo o que ele poderá oferecer.

Se o pai é o alvo para a jornada, em geral a mãe será o arco que impulsiona a flecha – o desejo ou anseio filial – ao infinito da procura. “É necessário o matricídio mitológico para a evolução da consciência.” (LIMA FILHO, 2002, p. 116).

Notemos ainda que as experiências do encontro são inteiramente contrastantes. Frustrante para Preciado, que descobre por trás da sombra do pai um vasto território de desmandos e maldades; epifânico para Cormery, que ao notar na laje a idade do pai, sente-se responsável por ele e motiva-se a incorporar sua imagem, a cultivar sua presença, a rebuscar o fio de história que os ligava definitivamente, pois alguma coisa ali desvirtuava a natureza, ou seja, “o homem enterrado sob aquela lápide, e que tinha sido seu pai, era mais moço que ele” (CAMUS, 1994, p. 25).

Curiosamente, o começo de *O estrangeiro* já revela, de chofre, um personagem-narrador indiferente à notícia da morte, nesse caso da mãe. É Meursault, que sem nenhuma comoção ou teor de tragicidade, numa atitude que soaria absurda aos olhos dos paradigmas do constructo social, diz simplesmente: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez, ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.” (CAMUS, s/d, p. 9). Essa impassibilidade vai gradualmente se exaltando, ao olhos do leitor, à medida que Meursault se confessa: a mãe estava num asilo distante; ele

intenciona velar o corpo e voltar imediatamente para casa; preocupa-se em dar justificativa ao patrão, e se alivia ao entender que “com uma desculpa destas”, ele não poderia recusar; dorme durante quase todo o trajeto; no último ano quase não fora visitar a mãe, pois supunha que ela já se acostumara ao asilo e, ademais, a viagem até lá requeria muito esforço e tirava-lhe o domingo. Toda essa gratuidade recairá sobre seus ombros, no momento de seu julgamento, como provas de insensibilidade e requintes de crueldade comportamental. O próprio advogado de defesa questiona-lhe a conduta e teme imputações no tribunal:

– Veja se compreende – disse o advogado. – Sinto-me um pouco constrangido em perguntar-lhe isto. Mas é muito importante. E será um forte argumento para a acusação, caso eu não consiga encontrar uma resposta.

Queria que eu o ajudasse. Perguntou-me se, naquele dia, eu sofrera. Essa pergunta me espantou muito e parecia-me que ficaria muito constrangido se tivesse de fazê-la a alguém. (CAMUS, s/d, p. 68-69).

Essa atitude de evidente indiferença e descomprometimento com o social, que exige para cada ser uma persona, uma máscara e inúmeros acordos diante de cada ato, descreve em Camus a estética do absurdo existencial, em que a acuidade dos sentimentos individuais e das contingências andam na contramão das convenções sociais. Notemos que Mersault até se constrange e censura de volta o advogado por abordá-lo com tal pergunta.

Tanto em *Pedro Páramo* quanto em *O primeiro homem*, os protagonistas não encontram o pai, mas apenas a ideia da paternidade. Jamais conviverão com o pai, mas apenas com a memória fragmentada dele, emprestada por alheia lembrança e por um hiato de tempo. Juan Preciado ao tentar se aproximar do pai, dele se aparta ainda mais. Jacques Cormery, ao contrário, ao tentar se afastar, depara-se com a revelação da entidade esquecida, ou melhor ainda, negada. Preciado não tinha a intenção de cumprir a missão exigida pela mãe, mas inevitavelmente com ela se depara. Cormery, ao contrário, quer cumprir a incumbência para livrar-se dela o mais rápido. Ambos se enredam nas teias da memória e viram presa. Há um visgo, há um lastro de memória estocada que se desata assim que se encontra o fio condutor. A dissimulação da vontade não resiste às evidências da falta. Há um espaço a ser preenchido ainda que seja por uma ficção, algo que possa reatar fios soltos, homogeneizar substâncias diluídas. Ambos descobrem que o pai está morto, embora vivam dentro deles e nas memórias

daqueles que os rodeiam. Preciado descobre que o pai está vivíssimo nas pessoas, no ambiente, no espaço e no tempo, mas dentro dele mesmo, o filho, o pai nunca existiu. Cormery também nunca sentiu a presença do pai, mas ao reencontrar sua sombra, esquecida no sepulcro, passa a cultuá-lo dentro de si. Vai à procura e sente que sempre foi por ele habitado. Seu pai é seu filho, é sua continuidade progressiva, vamos nos valer do paradoxo, o que veio antes, o primeiro homem. A partir da revelação, sente-se como aquele que recebeu a tocha. É agora Prometeu, um Prometeu que recebeu a chama do destino e a entregará ao seu próprio ser, tornando imortal a descendência. É renascimento. Descobrir as origens é vincular-se à História. No momento do reencontro, renasce o pai e renasce o menino. É como se da morte, do túmulo esquecido saltasse o fogo da vida. O pai renasce no filho, o filho sente-se pai, dá-se uma simbiose. Onde a vida terminou recomeça a vida. Onde termina a história é a história que começa. Preciado não tem a mesma sorte. Sua descoberta é a revelação da derrocada total. Não há mais pai para depois porque não há mais história, não há mais história porque vida não há. Tudo voltou ao pó, virou cinzas, pai, mãe, identidade, memória, ancestralidade. Depois da vida só resta espectro de existência. Nada há a cobrar, a vingar, a restituir. É o fim da história e o fim das esperanças. Ou tudo será alumbramento?

Observando-se com atenção, esse imbricamento de relações é ainda mais evidente quanto aos destinos das personagens gregas com as quais temos trabalhado. Odisseu, buscado pelo filho até às últimas consequências, também sairá à procura do paradeiro do pai, Laerte. Se foi Telêmaco que lhe fortaleceu e ajudou a lhe restituir o reino e voltar ao seio da família, o círculo se fecha quando entra em cena Telégono (nascido longe), fruto de sua relação com a feiticeira Circe, na ilha de Eéia, onde Odisseu se detivera no curso de suas aventuras além-mar. À determinada altura, ao saber por um oráculo que um filho lhe tiraria a vida, Odisseu intenciona entregar seus domínios ao filho Telêmaco para poder ausentar-se e escapar àquela previsão. Muitos anos depois, Circe envia o filho para que conheça o pai. Ao se aproximar de Ítaca, a nau é atingida por uma tempestade e se perdem todos os víveres. Telégono, aflito, tenta escapar saqueando a região. Desembarcou em Ítaca e começou a devastar os rebanhos que encontrava. O velho e alquebrado herói saiu em socorro dos pastores, mas foi morto pelo filho. Telégono reagiu atirando contra Odisseu um dardo fatal, encimado por uma espinha de arraia ou feito de uma tartaruga marinha venenosa, chamada *pastinague*. O rei de Ítaca, mortalmente ferido, lembrou-se então das palavras do oráculo que o

advertira sobre a possibilidade do parricídio. Telégono matara por engano. Quando toma conhecimento da identidade de sua vítima, chora amargamente. Palas Atena consola a ambos, afirmando que tal era a ordem do destino, e recomenda que Telégono se case com Penélope e leve a Circe o corpo de Odisseu, para que ela tente ressuscitá-lo ou renda-lhe as honras da sepultura. Circe, a senhora da ilha de Eéia, casa-se com Telêmaco. Do casamento de Circe com Telêmaco nasce Ítalo, que, segundo alguns, legou seu nome ao que hoje chamamos Itália.

As aventuras dos heróis são repletas de partidas e chegadas. Partir sempre fora, por exemplo, um desejo de Telêmaco. Quando Euricleia, a serva dedicada, não consegue conter sua derradeira esperança e o aconselha a desistir, ele pondera: “A minha decisão, preside-a um dos deuses” (HOMERO, 2013, p. 38). Ela tem ciência dos perigos externos ao reino que Telêmaco enfrentará e apela: “Poupa a ti mesmo e a nós do teu sofrer de errar no mar tão infecundo!” (HOMERO, 2013, p. 38). É Menelau, velho parceiro de guerra de Odisseu, quem previne Telêmaco das adversidades do mar, da presença de seres extraordinários com os quais ele mesmo se deparara. Fala de Proteu egípcio, o ancião sabedor maior do que há no baixo oceano, ser que se transmuda, rodeado de outros seres, tutelado por Posêidon, e que deveria ser aprisionado para roubar dele o conhecimento da rota, do tempo a percorrer no mar e até notícias de casa, boas e más. Esses seres Campbell denomina de “guardiães do limiar”. São defensores que guardam o mundo nas quatro direções. “Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo, da mesma forma como, além do olhar paternal, há perigo para a criança”. (CAMPBELL, 2007, p. 82).

Penélope, ao saber da partida do filho, se desespera, pois também tem consciência dos perigos do mar e não deseja a repetida dor.

Caras, ouvi-me! O sofrimento que os olímpios  
me impingem as amigas desconhecem, pois  
perdi primeiro o esposo de âmago leonino  
[...]  
Meu filho caro agora foi-se em nave côncava,  
um menino inexperto em dor, na arenga da ágora.  
Pranteio pela dupla, mais pelo segundo,  
que faz-me retremer, receosa do revés  
que sofra aonde foi ou na incerteza oceânica.  
(HOMERO, 2013, p. 81 e 84)

É Penélope quem tenta estabelecer o “muro da infância”, reter Telêmaco em limites acastelados. Mas para o jovem, não partir é morrer, não buscar a ancestralidade é renegar a si mesmo, não desafiar os inimigos que lhes ameaçam usurpar os domínios é

rejeitar sua missão no mundo. Permanecer equivaleria a reduzir a circunscrição da sua autonomia de ser e pertencer. Em tese, a oposição entre as intenções de Penélope, por um lado, e as de Telêmaco e Odisseu, por outro, traduz a ânsia da estrada que se impõe, o périplo. Tanto pai quanto filho desejam voltar ao regaço, mas também desejam a estrada. O primeiro, porque fora convocado como guerreiro; o segundo, pela imposição que o destino lhe arranjava, de ter o pai ausente e a mãe, o lar, o palácio, o reino e a honra em circunstância de risco. Essa passagem é a travessia para uma esfera de renascimento, e é simbolizada pela imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. Nesse caso, o herói é atirado ao desconhecido, dando a impressão de que morreu. Assim foi com Odisseu. Sua existência restou imponderável, pois muitos deduziam que ele já havia sido tragado pelo ventre do oceano. Por dez anos Odisseu foi hóspede do desconhecido, morto para seu universo particular, sua família e seus pares, vivo apenas como ausência. Eleazar Meletínski destaca que na Antiguidade os heróis míticos são bastante próximos e pertencem à categoria dos que “morrem e ressuscitam” (ou que desaparecem e reaparecem), considerando que essas narrativas “estão estritamente ligadas aos cultos da fertilidade e ao ressurgir primaveril da natureza e que, em grande medida, estão submetidos a esses cultos.” (1998, p. 73). Telêmaco agora também correria tais riscos. O mar devastador, além do tempo insaciável a tragá-lo em incertezas de meses, de anos, de uma vida. Justifica-se o desespero maternal. Mas o desejo de ambos era voltar ao colo de Penélope, renascer no útero do mundo que lhes pertenceu. A passagem do limiar pode ser compreendida como física ou simbólica e representa indiferentemente, a metamorfose, a transição, o transbordar, o nascer de novo.

Desta maneira, o desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo, onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é. Nessa perspectiva, a entrada num templo e o mergulho pelas mandíbulas da baleia são aventuras idênticas; ambas sugerem o ato de concentração e de renovação da vida. (CAMPBELL, 2007, p. 92-93) Assim, Odisseu esteve desaparecido, mas incessantemente buscou seu *regressus ad uterum*. Telêmaco já partiu com esse propósito, isto é, com a missão de resgatar os outros e a si mesmo, em via de mão dupla do destino. Para ambos, a partida seria evitável, mas premente; já o retorno, equivalia ao próprio respirar.

Ora, o fenômeno “desaparecer/reaparecer” imprime às narrativas um mistério sedutor do prenúncio de uma volta triunfal. Não é à toa que comunidades inteiras atravessam séculos à espera de seu libertador, do retorno daquele que virá para resgatar



a honra e a glória. Essa dimensão mitológica da espera é muito comum e atual, não importando se a conotação é puramente religiosa (e nunca o será), mitológica, social, ou todas essas juntas: os judeus almejam a vinda de seu messias; os lusitanos creem no apogeu que D. Sebastião reaverá. Meletínski nos alerta para o fato de que “o papel ritual do deus que morre e ressuscita impera decididamente sobre os traços particularmente arquetípicos do herói” (1998, p. 74), compreendendo que nesse ponto começa o caminho que leva ao messianismo cristão.

Os guardiões do limiar costumam surpreender o herói em sua jornada e podem ser reais, sobrenaturais, produtos da imaginação e, geralmente, são multiformes. Estão designados a proteger alguém, uma área ou um segredo. Dafne fugia de seu possível guardião, mas porque antes o temia, o rejeitava. O certo é que sem os guardiões, que habitam regiões obscuras e protegem suas fronteiras, a aventura se empobrece. Muitas vezes é derrotando tais adversários que o herói adquire poderes para enfrentar ao final da aventura inimigos muito mais potentes e levar adiante as lições que colheu, fazendo nascer as narrativas. O Minotauro vigiava o labirinto e Teseu precisou matá-lo. A aventura – defende Campbell (2007, p. 85) – é sempre e em todos os lugares uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; e as forças que viajam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos. Em outras palavras, assim nasce o herói. Não sem antes partir para sua jornada, combater os inimigos, envolver-se em complexas tramas e vencer, ainda que sob a égide de arautos inspirados e poderosos.

As histórias mitológicas são pródigas em exemplos de peripécias em que heróis desafiam forças humanas ou sobre-humanas, oníricas, íntimas ou imaginárias, sempre no intuito de se manter vivo e trazer para si ou para sua comunidade a libertação e a paz. De acordo com Campbell, a continuidade do périplo do herói passa pela fase da iniciação ou “estágio da purificação do eu” (2007, p. 105).<sup>23</sup> A fase da iniciação pode ser considerada a mais intensa nas narrativas. Todo esse estágio diz respeito ao mergulho do herói em mundos desconhecidos, inclusive no desconhecido de si mesmo. É o estágio da consciência, oriundo da necessidade de se canalizar as energias e os interesses para aquilo que pode representar a essência das coisas, o que corresponde a um “processo de dissolução, transcendência ou *transmutação das imagens infantis* do nosso passado pessoal.” (CAMPBELL, 2007, p. 105; grifo nosso). Importante frisar

---

<sup>23</sup> Essa fase envolveria: 1. O caminho de provas; 2. O encontro com a deusa; 3. A mulher como tentação; 4. A sintonia com o pai; 5. A apoteose; 6. A bênção última.

aqui que nos estudos de Campbell as palavras “infância” ou “infantil”, expressões como “situação infantil”, “jogo infantil”, “imagens infantis” são avaliadas com valor semântico de peso menor, por serem representativas da transição necessária de etapas a serem abandonadas em favor de uma fase superior, a da emancipação. Nessa fase, ao se atender ao chamado, relega-se o conforto e a segurança do lar, a proteção da mãe e a égide do pai, que por sua vez terá seu papel posto em xeque, seja por admiração exacerbada e desejo de ocupação de *status*, seja por ressentimento ou ciúme; afinal, é essa a posição que se almeja, a do poder, a da independência, ainda que temporariamente. Portanto, atravessar o primeiro limiar é fazer-se apto a enfrentar o que o mundo novo e desconhecido oferece e impõe, é penetrar em regiões calamitosas em que forças misteriosas se digladiam.

O encontro com a deusa, que pode estar encarnada em qualquer mulher, é o teste final, a aventura derradeira do talento de que o herói é dotado para obter a bênção do amor, depois de vencidos os obstáculos, ogros, dragões, e se traduz como o casamento místico com a rainha deusa do mundo. A figura mitológica da Mãe Universal, que está presente em todas as mitologias, é ambivalente, pois representa a totalidade, que encerra a harmonização dos pares, o bem e o mal, o terrível e o benigno. Medusa é a genitora da vida, a que dá à luz e protege, mas é também a destruidora, a exterminadora do futuro. O herói é aquele que se inicia e progride em sua compreensão. Ela o atrai e guia, dá-lhe abrigo e segurança e ao mesmo tempo, em sua dualidade, é aquela que o impulsiona a quebrar os grilhões e seguir no caminho da iniciação. É útero e sepultura. De acordo com Meletínski, na esteira de Jung,

a criança (o “eu” nascente) é apresentada ora como relativamente vulnerável, ora como o acompanhante divino da Grande Mãe, como seu amante (associado ao falo), detentor de uma existência não propriamente individual, mas ainda ritual. Na etapa do “eu” desenvolvido, a figura da Grande Mãe passa a receber uma conotação negativa: é a natureza selvagem, a encantação, o sangue, a morte. Inicia-se a ruptura com a mãe e a oposição a ela. No começo em termos de autocastração ou suicídio (Átis, Eshmun, Batu) depois de uma revolta decisiva (Narciso, Penteus, Hipólito), e recusa de seu amor (Gilgamesh). A madrasta – e Fedra está neste rol – é a transformação da Grande Mãe. (MELETÍNSKI, 1998, p.25-26).

Campbell pondera que “apenas gênios capazes de maiores percepções podem suportar a plena revelação do caráter sublime da deusa” (2007, p. 116). A experiência de Édipo bem traduz a vivência do herói com as facetas ambivalentes da Mãe-

Universal, da rainha-deusa do mundo. Primeiramente, a tentação e a posse, a mulher como representação do amor, fonte de vida. Depois, a agonia, o sentir-se aterrado pela descoberta de que a amante é a própria mãe. Novamente, útero e sepultura. “Onde essa repugnância de Édipo-Hamlet se mantém a acossar a alma, ali o mundo, o corpo e, acima de tudo, a mulher tornam-se símbolos, não mais da vitória, mas da derrota” (CAMPBELL, 2007, p. 123). Essa faceta da mulher (da mãe) luxuriosa, afetada pelo incesto ou pelo adultério, assim como em Hamlet, traz ainda por cima a carga do desespero e da vergonha causada pelo espectro moral do pai. E se o filho muitas vezes desafia o pai, é minimamente para juntar-se a ele (eu e o pai somos um), e não para usurpar o lugar do pai. O herói precisa ainda entender as ambivalências do pai que, no fundo, também são facetas do filho, e essa multifacetação faz parte do conhecimento que se almeja na busca de si e de suas identidades. “O aspecto ogro do pai”, explica Campbell (2007, p. 128), “é um reflexo do próprio ego da vítima – derivado da maravilhosa lembrança da proteção materna que foi deixada para trás”. Meletínski sugere que “a luta com o dragão é a luta com os primeiros genitores, em particular com o pai, que representa a ordem e a lei contra quem pode insurgir-se o filho.” (1998, p. 27).

A presença do feminino, da Mãe-Terra, está muito ligada à fertilidade, ao plantio e à colheita. De acordo com Karen Armstrong, os seres humanos descobriram a agricultura há cerca de dez mil anos, no período Neolítico, e poucas conquistas foram mais importantes para a espécie humana do que essa revolução agrária. (2005, p. 40). Essa conquista deu às pessoas uma compreensão mística, muito além do entendimento de subsistência. Existia certa reverência para a nova ciência. Antes, no paleolítico, era a caça. Conforme nos mostra Karen Armstrong,

a terra sustentava todas as criaturas – plantas animais e humanos – como se fosse um útero vivo. [...] A sexualidade humana, por exemplo, era essencialmente considerada idêntica à energia divina que fazia a terra frutificar. Na mitologia neolítica inicial, a colheita era vista como fruto da hierogamia, de um casamento sagrado: o solo era feminino; as sementes, sêmen divino; a chuva, a relação sexual entre o céu e a terra. (2005, p. 41-42)

Freud sugere que o totem é a primeira forma de sucedâneo do pai, e o deus uma forma posterior, em que o pai readquire sua configuração humana. Para ele, com a introdução da agricultura aumenta a importância do filho na família e se destaca cada vez mais seu empenho em tomar o lugar do deus-pai, inclusive sua libido incestuosa vai

encontrar satisfação simbólica no cultivo da Mãe Terra. (FREUD, 2013, p. 154 e159). Entretanto, Freud indaga-se sobre a transição entre a fase matriarcal e a patriarcal e busca esse marco:

Não sei indicar em que ponto desta evolução se acham as grandes divindades maternas, que talvez tenham geralmente precedido os deuses-pais. Parece certo, no entanto, que a transformação na atitude perante o pai não se limitou à esfera religiosa, mas estendeu-se coerentemente ao outro aspecto da vida humana influenciado pela eliminação do pai, a organização social. Com a introdução das divindades paternas, a sociedade sem pai converteu-se gradualmente naquela organizada de forma patriarcal. (FREUD, 2013, p. 156)

Com Odisseu temos o exemplo ideal de uma faceta da Mãe-Universal, Calypso, que o consola e o mantém sob proteção, em atitude materna; que o deseja e tenta sensualmente, como amante; que o subjuga, como madrasta, e o aprisiona, como desafeta. Todavia, Odisseu só consegue ver nela a face da tentação, do desvio do caminho que o levaria aos braços de Penélope. Esta, sim, representa o que ele mais almeja, o reencontro com sua identidade de esposo, pai, rei, guerreiro vencedor que não sucumbiu ao mar nem aos males, como pensam e esperam seus inimigos. No trajeto, também resiste sensata e inteligentemente ao canto das sereias, embora curioso não resista à tentação do conhecimento, do empírico, isto é, de escutar o lendário som da sedução. Porém, pede antes para ser amarrado ao mastro do navio e cerra com cera os ouvidos dos seus soldados, os condutores do navio, para que este não saia do prumo e ponha tudo a perder. Perspicácia, curiosidade, astúcia e intrepidez também são características do herói. Importante verificarmos que Odisseu não pretendia, a princípio, tomar parte na Guerra de Troia, pois o preço da empreitada seria afastar-se de Penélope, com quem estava recém-casado. Chegou o herói a fingir completa alienação, a fim de fazer crer a seus pares sua incapacidade de guerrear, como no clássico episódio em que

pôs-se a lavar a areia da praia com dois animais de diferentes espécies e semear sal. Mas Palamedes, discípulo de Quíron e filho de Náuplio, rei da ilha de Eubeia, descobriu o estratagem a pondo o pequeno Telêmaco no sulco. Não querendo ferir o filho, Ulisses levantou o arado, revelando com isso que sua loucura era apenas simulada. (COMMELIN, 1997, p. 317).

Essa passagem demonstra outros atributos do controverso herói homeriano, como a argúcia<sup>24</sup> aventureira do disfarce em favor da responsabilidade do dever conjugal, capaz de dificultar a partida para longe do leito sagrado; ou a sensibilidade do tutor que protege, deixando falar mais alto a afeição paternal, mesmo que lhe caia a máscara diante de todos. Esse episódio remete à narrativa bíblica de I Reis, 3, 16-28, em que o rei Salomão, filho e sucessor de Davi, julga o caso das prostitutas que vieram a ele exigindo a guarda de uma criança. Uma alegava que a outra havia dormido sobre seu bebê, matando-o, e astuciosamente resolvera trocar as crianças de leito. Tanto uma quanto a outra dizia ser a verdadeira mãe do infante. Salomão mandou que trouxessem uma espada e declarou que, na dúvida, o melhor seria partir a criança ao meio e dividir as partes entre as supostas mães. Uma das mulheres deu de ombros à decisão do rei, aceitando com passividade a situação, enquanto a outra entrou em desespero, cedendo a criança viva à desafeta. Salomão concluiu, assim, que a verdadeira mãe era a que demonstrava nutrir amor, preferindo perder o filho a vê-lo morto.

Outra característica do herói grego é o aptidão para a narratividade. Odisseu tem lugar assegurado no panteão dos grandes narradores, assim como Sherazade ou Marco Polo, que seduzem pela palavra, que fascinam os ouvintes com seus relatos de aventuras pelos limiares dos mundos, como nos mostra Boitani nessas duas passagens:

Quando o herói termina sua narração sobre o Hades e os Mortos, os Feácios ficam imóveis em silêncio [...] E o próprio Alcínoo desejaria permanecer acordado toda a longa e indizível noite para ouvir as ‘empresas maravilhosas, as aventuras que Odisseu sabe contar tão bem. (BOITANI, 1987, p. XVI-XVII)

Odisseu, o herói por excelência do *nostos*, do retorno que se enrola sobre si mesmo como um simbólico labirinto, navegou além de seu fim último, na direção das trevas. Dessa sombra então, vivo, retornou ao mundo dos vivos para fazer dos mortos uma narração para Alcínoo, ‘com arte, como um aedo’. (BOITANI, 1987, p. 5).

Voltando às relações familiares e seu sentido mítico, concluímos que a re-união de Odisseu com Penélope representa o casamento mítico com a rainha-deusa do mundo, que representa a um só tempo a esposa, a mãe e a filha.

O casamento mítico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é vida

---

<sup>24</sup> Para Homero, Odisseu é o modelo do herói sagaz; para Dante, não passa de um embusteiro condenado ao nono círculo do inferno.

e o herói, seu conhecedor e mestre. E os testes por que passou o herói, preliminares de sua experiência e façanha últimas, simbolizaram as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora, de sua noiva inevitável. Com isso, ele aprendeu que ele e o pai são um só: ele está no lugar do pai. (CAMPBELL, 2007, p. 121).

Telêmaco, por exemplo, em seu longo périplo, buscava não a superação do pai, mas a sintonia com ele. Mesmo sem conhecê-lo, acreditava no mito paterno e foi à procura de comprová-lo. Escutou antes as orientações da mãe, única detentora da verdade, sobretudo a principal delas, a legitimidade da filiação, informação princeps para a validação da jornada. “Para o filho que cresceu o suficiente para conhecer o pai, as agonias da provação são prontamente suportadas”. (CAMPBELL, 2007, p. 144). Não obstante as ambivalências próprias, as figuras mitológicas do pai e da mãe se refletem e se configuram, em sua essência, partes de um, complementos de um todo, yin e yang, repulsão e atração. Faetonte, ao pedir ao pai o que não lhe poderia ser concedido, pretendia igualar-se a ele em poderes. A indulgência do pai, o arrependimento e a tentativa de negar a promessa insinua a desconfiança de que o filho, o súdito, não está naquele momento pronto ainda para a empresa. Por outro lado, ratificam-se papéis, o filho a exigir o que supõe ser de direito<sup>25</sup>, o pai oscilando em negar o que concorda ser direito ancestral.

Se for impossível confiar na terrível face do pai, nossa fé deve concentrar-se em algum outro lugar (Mulher-Aranha, Mãe-Abençoada); e com essa confiança necessária ao apoio, suportamos a crise – apenas para descobrir, no final de tudo, que o pai e a mãe se refletem um ao outro e são, em essência, a mesma coisa. (CAMPBELL, 2007, p. 128).

O continuador da missão deve estar preparado para nascer duas vezes, para largar o mundo infantil e adentrar o universo adulto, para ser um com o pai. Seja em sintonia ou em desarmonia com o pai, o continuador encontrará a extensão do caminho e todos os seus percalços. Às vezes, derrotar o pai, superá-lo e descontinuar a missão que se supõe equivocada, seja em favor da mãe ou da comunidade, pode ser a maior glória, a verdadeira estrada. No entanto,

---

<sup>25</sup> Faetonte, com os cabelos em chamas, caiu como estrela cadente. E o rio Pó recebeu sua carcaça carbonizada. As Náiades daquela terra depositaram seu corpo num túmulo e nele gravaram o seguinte epitáfio: “Aqui jaz Faetonte: na carruagem de Febo ele correu; e, se muito fracassou, muito mais se atreveu”. (CAMPBELL, 2007, p. 132).

o problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias desse vasto e implacável cosmo são completamente validadas na majestade do ser. O herói transcende a vida, com sua mancha negra peculiar e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E assim os dois entram em sintonia. (CAMPBELL, 2007, p. 142).

O herói deve estar apto a compreender o hermafroditismo das partes: o intruso original, o pai, e a protetora primeva, a mãe, são únicos em suas ambivalências. Ele próprio, o herói, faz parte desse plano de comunhão. A partir de tal compreensão, o ser-herói está pronto, atingiu o estágio superior de entendimento sobre a parcialidade. Passa a compreender e se imunizar dos princípios em separado: amor e ódio, ego e eu, macho e fêmea. Eros, o deus do amor, o primeiro deus, segundo Platão, tinha os dois sexos, ou seja, detinha a ambivalência da completude das partes. Essa visão provoca, em termos humanos, a libertação do preconceito, a quebra dos arquétipos, dos dogmas religiosos, das tradições tribais, as cores das nações, as delimitações raciais, o discernimento de que juntar é separar. “O sofredor que há dentro de nós é esse divino ser. Somos, nós e esse pai protetor, um. Eis a percepção redentora. Esse pai protetor é todo homem que encontramos”. (CAMPBELL, 2007, p. 153). “Tal como o próprio Buda – nos ensina Campbell (2007, p. 145) – esse ser divino é um padrão da condição divina que o herói humano atinge quando ultrapassa os últimos terrores da ignorância”.

Se o pai e a mãe são uma só entidade, ambivalentemente indissolúvel, junta-se a ela o filho, em sua essência, e formam uma trindade indivisível. A partir dessas reflexões, conclui-se com Campbell (2007, p. 154) que

as duas aventuras mitológicas aparentemente opostas entre si se reúnem: o Encontro com a Deusa e a Sintonia com o Pai [...] e, em ambos os casos, descobre-se (ou melhor, recorda-se) que o próprio herói é aquele que o herói veio encontrar.

Compreendido sua natureza e seu papel, vencidos os obstáculos, o herói está pronto para a benção última que o levará a salvador do mundo, mesmo que do seu mundo em particular ou do mundo de sua comunidade.

Em velhas civilizações de sistema animistas, de acordo com Freud, as mulheres também permaneciam em casa enquanto os homens partiam para a caça e a pesca, a guerra, a coleta de plantas valiosas. Contudo, era ponto pacífico que, fosse por mero tabu, efeito simpático (superstição) ou psicologia, o tipo de comportamento das

mulheres influenciaria o rendimento dos homens, e estes só dariam o melhor de si quando se achavam tranquilos em relação às mulheres que deixaram em casa. Em sentido literal, “a infidelidade conjugal da mulher arruína os esforços do homem ausente, envolvido numa atividade responsável”. (FREUD, 2013, p. 99). No entanto é realista o pai da psicanálise e admite que, em se tratando de povos antigos, sobretudo esses que permaneceram em estado animista, a compreensão dos estudiosos pode não alcançar a finura e subestimá-los, assim como muitas vezes se desdenham da sabedoria dos anciãos.

A bênção última é o coroamento, a comunhão consigo mesmo para a conquista do próprio mundo. O retorno do herói culmina nessa transformação interna em favor da transformação externa, do mundo, das circunstâncias. Tal etapa conduz ao conhecimento da eternidade e não necessariamente da infinitude do corpo físico ou de uma vida promissora após a matéria, mas do encontro consciente com o destino. Ulisses, que ao fim da jornada alcança a suprema glória de restaurar seu mundo, narra a Penélope, depois das núpcias, seu périplo de vinte anos – como vencera os ciclopes, como fora extraviado, como resistira às sereias e, sobretudo, como escapou à ilha Ogígia, onde vivia Calípo, a ninfa apaixonada que “ansiou casar com ele em gruta clava, e o alimentou e quis torná-lo *atânatos*, imperecível, todo dia extravelhice, malsucedida em convencer seu coração” (HOMERO, 2013, p. 397-398; grifo nosso). Não pretendeu fugir assim ao seu destino – retornar a Ítaca, reencontrar Penélope, reerguer seu reino. O Tao Te King infere isto, como um cumprimento da ordem cósmica:

Todas as coisas, por mais diversas que sejam,  
retornam à sua raiz.  
Retornar à raiz significa serenidade.  
Serenidade significa voltar ao destino.  
Voltar ao destino significa eternidade.  
Conhecimento da eternidade significa clareza,  
Quem não conhece a eternidade  
acaba em confusão e pecado.  
(LAO-TZU, 2006, p. 52)

A bênção última vislumbrada pelo herói Odisseu seria, portanto, alcançar a eternidade sem se pretender imortal, reconquistar a glória de vencer o desígnio que lhe fora impetrado pelos deuses.

Odisseu reitera, junto à esposa, com imperturbável convicção, o arrojo de seu projeto e seu intuito original:



Ambos, querida, conhecemos o limite  
do sofrimento; tu, pranteando o meu retorno  
multiaflitivo, enquanto Zeus e os outros deuses  
dorido me arrojavam nos confins, sonhando  
Ítaca. Ao pluriamor do leito agora que ambos  
chegamos, cuida do que me pertence aqui.  
(HOMERO, 2013, p. 398).

A bênção final seria o indulto; não apenas o presente dos deuses pela persistência do herói, mas o próprio estado de iluminação alcançado pelo herói, muito além da compreensão das dimensões Pai, Filho ou Espírito Santo, acima de todas as formas e de todos os vazios, adiante do conhecido e do desconhecido. Aliás,

os deuses, tomados como ícones, não são fins em si mesmos. Seus atrativos mitos transportam a mente e o espírito, não *acima*, mas *através* deles, para o prodigioso vazio. [...] Assim, o herói busca, por meio do seu intercurso com eles, não propriamente a eles, mas a sua graça, isto é, o poder de sua substância sustentadora. (CAMPBELL, 2007, p. 169).

E se os deuses se mostram excessivamente rigorosos, ogros e malignos em suas decisões, por interesses quaisquer, comprometendo assim o objetivo já consolidado pelo herói, este poderá se rebelar contra esses deuses e ser ainda aclamado o salvador do mundo. Assim agiu Prometeu, apossando-se de seu tesouro embora sob a reprovação dos deuses.

De acordo com Campbell, terminada a busca o aventureiro deve retornar aos seus com a oferenda da bênção alcançada, que beneficiará a comunidade. No entanto, explica, “essa responsabilidade tem sido objeto de frequente recusa” e são “numerosos os heróis que, segundo contam as fábulas, fixaram residência eterna na bendita ilha da sempre jovem Deusa do Ser Imortal.” (CAMPBELL, 2007, p. 195). Em nenhum momento, Odisseu augura recusar o retorno a Ítaca. Ao contrário, lutará incessantemente por tal fim, com o auxílio de Palas Atena e tendo no filho Telêmaco um aliado. Em diversos pontos da narrativa, é patente seu desejo de regressar. Atena chega a interceder pela liberdade de Ulisses, junto a Zeus, e este envia Hermes à ilha Ogígia, onde Odisseu fora detido por Calipso:

A imortal indaga ao imortal  
Sobre o motivo de sua vinda. Evitarei  
Palavras de somenos, pois me pedes: Zeus  
Mandou-me vir, embora a contragosto[...]  
Afirma haver contigo um ser infelicíssimo [...]  
Zeus ordenou que ultimes sua viagem: não  
É seu quinhão morrer aqui, sem o calor

dos seus, mas sua moira é rever o paço  
de cumeeira altiva e o solo de ancestrais.  
(HOMERO, 2013, p. 89).

Calipso ainda remete o apelo final, mas Odisseu não recua. A ninfa recorre, inclusive, aos seus próprios atributos divinos:

Multiastuto Laertíade,  
Desejas efetivamente retornar  
À terra ancestre, renegando minha casa?  
[...] Comigo ficarias, sem  
morrer, embora ansioso de rever a esposa  
com quem, ao longo das jornadas, tens sonhado.  
Eu me envaideço de não lhe ficar atrás  
Na forma física e expressão, pois forma e corpo  
Mortais não se compara com imperecíveis.  
E o pluriarguto respondeu: Sublime deusa,  
Comigo não te agastes: sei perfeitamente  
Bem que a estatura e as curvas da consorte sábia  
São inferiores às que alguém encontra em ti:  
Eterna desconheces (ela não) velhice.  
Mas, mesmo assim, o meu anseio-mor é ver  
O dia do retorno em que eu adentre o lar.  
(HOMERO, 2013, p. 92-93).L

Odisseu recebe o apoio da deusa Palas Atena ou Mentor, durante toda a jornada até o estágio final. É essa deusa que convence Zeus a resgatar Odisseu do controle de Calipso, que retarda sua viagem de volta ao lar. A liberdade de Odisseu representa a reconquista do reino de Ítaca, prestes a ser usurpado pelos inúmeros pretendentes de Penélope, que planejam esposá-la, pois entendem que o legítimo e aventureiro esposo não retornará jamais. Telêmaco recebe e percebe o reino herdado enfrentando crises de estabilidade e identidade e decide reagir, empreendendo também seu périplo, que consistirá na busca permanente de resgatar o pai e dar nova conjuntura às circunstâncias, também auxiliado por Atena.

Para o grego, o desterro era o castigo por excelência. A pena capital do expatriamento pesava até mesmo sobre o incauto que não tivesse família ou domicílio, como acontecia em viagens de descobrimentos e nas expedições colonizadoras rumo a mundos desconhecidos, onde maior que o castigo do alto mar, dos enjoos na embarcação, das funções escravas era o próprio degredo. Assim, como bem disse Maria José de Queiroz:

Ser expulso de casa pela fome, pela guerra, pela peste, pelas invasões ou pelo exílio era, isso sim, “o pior dos males, porque o destino grego é o destino coletivo que se inscreve nas

decisões tomadas em comum e no território que os cidadãos devem defender para sobreviver”<sup>26</sup>. (QUEIROZ, 1998, p. 41).

### **1.3 Epopeia e Romance: Do mundo dos deuses ao divinal desabrigo**

A epopeia, como a conhecemos, é a forma de um gênero perfeito e absolutamente acabado e mantém como traço constitutivo a relação com o mundo que representa. Esse passado primeiro e bom está ancorado, como não poderia deixar de ser, na memória como força e faculdade criadora. Esse passado está desprovido de qualquer relatividade e não há lugar para o inacabado, o fragmentado, o instável, o individual. Um mundo inserido no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais, um mundo dominado pelos deuses. O romance, por sua vez, por estar inserido num universo em que pesam a incompletude, a fragmentação e a ausência de deuses, dispõe apenas da circunstância do ser, seus abismos, sua inconstância. A par dessa diferença, podemos verificar que os gêneros complexos não nascem meramente da inventividade individual, mas como produto de uma sociedade, como resultado de formatos sociais de produção e consumo. Os gêneros nascerão de um determinado escopo social e existirão para invocá-lo. Ao perder os valores de comunidade, de integridade entre a essência do ser e a organicidade do mundo, o homem sofrerá intimamente essa cisão e nisso residirá toda a sua calamidade. Ao mesmo tempo, terá nas mãos o comando do seu destino. Para Walter Benjamin, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (2012, p. 217). Não haverá mais o herói com grandes causas nem inimigos externos. Esse herói estará imbuído de salvar-se a si mesmo, jamais o mundo. A heroicidade de Odisseu estava vinculada à sua comunidade, ao seu reino. Decidir voltar não era apenas responsabilidade individual, mas coletiva e em concordância com a decisão dos deuses. Personagens isolados em sua própria subjetividade são

---

<sup>26</sup> O trecho entre aspas, na citação da autora, é creditado por ela a Jean-Marie André/Marie-Françoise Baslez, *Voyager dans l'Antiquité*. Paris, 1993, I, p. 16.

característicos da era do romance. “No Novo Mundo, ser homem significa ser solitário.” (LUKÁCS, 2000, p. 34). A forma do romance vai revelar, portanto, o indivíduo perdido dentro de si mesmo, procurando o sentido que o mundo exterior não oferece. De acordo com Lukács, “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigo que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.” (2002, p. 31). Contudo, à falta dessa totalidade, o ser irá em busca da completude relativa. “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Georg Lukács afirma ser “impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra”. (2000, p. 40). Assim, torna-se impraticável aplicarmos aos estudos das formas clássicas nossa moderna psicologia ou a filosofia inerente ao nosso século. Para Lukács, tais expressões só podem ser interpretadas e concebidas em sua “relevância metafísica”, e seria na verdade um problema que envolve um *loci* próprio, uma topografia essencialmente diversa da nossa. (2002, p. 28). O mundo grego se nos apresenta como homogêneo e orgânico e as grandes expressões literárias que herdamos desse período, sobretudo a epopeia, nos dão notícia dessa organicidade. Assim, todo esforço de analogia será admissível e válido enquanto discussão dos *topoi* literários, pensando-se o ser humano como uno em sua substancialidade, mas sem incorrer no equívoco de se equiparar as estaturas sociais ou apostar na homogeneidade da mistura. Se o ser humano é idêntico na essência mais profunda do seu ser, o mesmo não se dá quando essa experiência ontológica é afetada pelos estatutos de uma determinada sociedade. É dessa circularidade, dessa estrutura mítica impenetrável que nos fala Lukács:

Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. (2000, p. 27).

Assim, para Lukács, a cultura grega da era da epopeia seria fechada e apriorística, um universo uniforme e harmonioso em que herói e sociedade se confundem, em que deuses comandam os destinos, não há lugar para a cisão, para a

fratura que dá vazão à individualidade. Os conflitos existem, mas são mandados e comandados por deuses, ou seja, não depende da vontade do herói. A este cabe cumprir as tarefas que lhe são destinadas.

Mikhail Bakhtin também nos fala de um passado peremptório e sagrado, cuja única fonte é a lenda epopeica irrecusável, de ideais profundos, mas intransferíveis.

O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas. (2002, p. 408).

O universo épico não será compreendido além de seus limites fronteiriços, fora de seu arcabouço original e das idiossincrasias de sua configuração formal. Sua conformação simbólica atrelada a um contexto específico, embora enigmático, não aceita personificações ou analogias simplórias; é perfeita em sua totalidade. “Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações.” (BAKHTIN, 2002, p. 409). E isto já foi dito, quando tratamos do mito. Por meio do rito, o mito pode ser lembrado, jamais revivido em sua essência e com o mesmo valor empírico experimentado pelos nossos antepassados, os que deram vida e circunstância ao fenômeno.

Também não soa natural pretender-se sacralizar o mundo épico a partir de atitudes ou procedimentos circunscritos a uma tendência, de forma personalista. O coração da lenda epopeica não deve ser buscado fora do corpo, muito menos em organismos estranhos. Lukács é extremamente objetivo quanto a isso: “De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase<sup>27</sup> mais ou menos consciente da estética em pura metafísica.” (2000, p.35).

No entanto, importante não perdermos de vista o caráter transcendental da palavra poética. Seu tempo é cambiante, é presente e é perpétuo, é passado e é eterno, é futuro e é agora. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz nos fala da capacidade de renascimento do poema sempre que tocado pela experiência do leitor de qualquer tempo e em qualquer lugar:

---

<sup>27</sup> Há três hipóstases em Deus (formando uma só pessoa). A "totalidade" grega acabou e tudo agora se tornou "fragmentário".

O que Homero nos conta não é um passado datado e, a rigor, nem sequer é passado: é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente. É algo que volta a acontecer no momento em que uns lábios pronunciam os velhos hexâmetros, algo que está sempre começando e que não cessa de manifestar-se. (2012, p. 192).

Desse modo, o poema que trazer em sua relatividade o incondicional da essencialidade humana jamais será datado, mesmo que assinale um momento histórico, e não cessará como manancial. Ainda para Octavio Paz, a operação poética inspira movimento duplo e paradoxal: “transmutação do tempo histórico em arquétipo e encarnação de um arquétipo num agora”. (2012, p. 195). A poesia transcende o tempo, a circunstância social, o estado subjetivo do poeta. A épica grega é vazada nos moldes daquele comunitário homogêneo porque imponderável, circular e impenetrável, como já vimos; só disso advém sua completude. Não como poema, apenas como estrutura poética oriunda de uma cultura fechada em sua essência e cuja chave mestra se perdeu. Como poema em si, ao contrário, é obra inacabada como qualquer outra, pois está “sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor”, como afirma Octavio Paz (2012, p. 198). Por esse ponto de vista, podemos afirmar que a obra que se cultiva viva no transcorrer dos séculos vai adquirindo um lastro de impressões, um agregar de sentidos que as gerações de leitores lhe fornecem. Essa característica é consoante ao que diz Italo Calvino sobre a capacidade de recepção da obra por esses leitores e sobre o poder recíproco de transformação de ambos a partir dessa leitura.

Se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. (2007, p. 11).

Tanto Calvino quanto Paz vislumbram ainda um componente de novidade na escritura, que se perpetua no tempo ou que o tempo se encarregou de perpetuar. Calvino, ao preceituar as qualidades de uma obra clássica, sentencia: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” ou “um clássico é um livro que não terminou de dizer o que tinha para dizer”. (2007, p. 11). Calcada sobre esse atributo da incompletude do poema, aliás, do que se mantém aberto a novas possibilidades de significação sem que o sentido primeiro se comprometa, está a cultura grega, a *Odisseia* de Homero, a jornada de Odisseu e Telêmaco. Suscetíveis a novas hermenêuticas, não estão passíveis de se entregar a qualquer uma que violenta o sentido

hermético de sua cultura. Octavio Paz foi assertivo, ao afirmar que “a novidade dos grandes poetas da Antiguidade consiste na sua capacidade de ser outros sem deixar de ser eles mesmos.” (2012, p. 198).

No entanto, se Paz (2012, p. 193) afirma que o poema é histórico de duas maneiras, primeiro como produto social (filho de um tempo e de um lugar) e depois como criação que transcende (anterior a toda história, no princípio do princípio), precisamos dar um desconto na afirmação seguinte de que a forma épica não tem possibilidade de dizer coisas diferentes das que expressamente diz. Ora, entendemos que cada época roubará um pouco do poema épico para si. Ainda que lido e interpretado como primordial e absoluto em suas linhas gerais, será sempre uma leitura no tempo presente e absorverá impressões de um novo olhar, mesmo que tal maneira de ver não possa (nem pretenda) transformar o poema em sua essência. Na esteira de Calvino, conforme argumentado na citação acima, indagamos: até que ponto os significados que me chegam estavam “implícitos no texto” ou não passam de “incrustações, deformações ou dilatações”? O próprio Paz paradoxalmente afirma, em seguida, que “todo poema, seja qual for a sua índole, lírica, épica ou dramática, manifesta uma *maneira peculiar* de ser histórico”. (2012, p. 200). No entanto, essa discussão não deverá se estender aqui. As questões sobre as quais ponderamos devem nos conduzir à passagem da epopeia para o romance, o que envolveu tal mudança e em que circunstâncias.

A princípio, precisamos compreender que a representação do herói descendente de deuses, na literatura clássica, notabilizado por suas proezas, já não correspondia aos novos tempos. Liberto da proteção dos deuses, ele se torna questionador do mundo e da própria existência. O herói que surge dessa representação renascentista só compreende o mundo parcialmente, fragmentariamente, não como um todo coeso, uma forma circular fechada. Enquanto a épica trata da relação do homem com sua comunidade, a tragédia trata da relação do homem com seu destino, sua individualidade, sua alma. “O círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio” (LUKÁCS, 2000, p. 52). Ainda de acordo com Lukács, a construção dessa nova abordagem seria característica dos tempos modernos e se evidencia mais apropriadamente no gênero romance. Igualmente, Ian Watt considera o romance “a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (2010, p. 13). O herói clássico foi sendo substituído pelo herói

problemático, cuja existência e valores situam-se não mais no passado glorioso, mas no presente ordinário, sendo o romance a forma literária que corresponde a essa evidente fratura entre o sujeito e o mundo. Assim, partimos da constatação de Lukács, de que “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental.” (2000, p. 38). A epopeia, em sua forma circular, teria consistência para abranger um mundo fragmentado e um herói vulgarizado? Ou tais características só poderiam ser expressas na forma desconforme do romance, na precisão imprecisa desse gênero? O deseroicizado herói moderno, ou anti-herói, busca, de acordo com Lukács, o “dever-ser”. Já o herói épico é calcado no ser exterior. Tentar transplantar as vocações é tornar ilegítima a análise.

O dever-ser mata a vida, e um herói da epopeia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, mas nunca o seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência. (LUKÁCS, 2000, p. 46).

Interessante observarmos que Lukács define o romance como “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”. (2000, p. 71). Essa metáfora é muito significativa, porém duvidosa. A não ser que entendamos o epos grego como ingênuo em sua essência e essencial em sua ingenuidade por retratar o tempo feliz num cosmo harmonioso, embora fechado em sua forma, mas onde o eu e o mundo se integram com naturalidade. Para isso, teríamos também que compreender a epopeia como sendo a infância da narrativa, a que não atinge nessa fase pueril uma vastidão de possibilidades ou uma abrangência formal além-fronteiras, sendo, no entanto, autônoma no limite da sua pureza e mais feliz em sua forma e significação. Mas tudo isso é muito impreciso e duvidoso, porque teríamos também que conceber o romance como representante da fase adulta, simplesmente porque está fadado a se deparar com a solidão e a melancolia próprias do esteio social onde é cultivado, um mundo caótico no qual é possível o passo largo, mas imprecisa a caminhada; onde se espraia adiante múltiplos horizontes, mas o caminhante não consegue sair de dentro de si. Precisa vencer-se a si mesmo, se quiser enfrentar o mundo. Logo no início de seu ensaio, Lukács vislumbra as minudências do mundo grego e oferece ao leitor um texto rico em poeticidade, com metáforas que remetem a uma infância cósmica primordial:



Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (2000, p. 25).

Nessa ordem harmoniosa, tudo é essência. Ser e natureza se completam, são fagulhas da mesma imensa fogueira. Nesse equilíbrio de contrastes, o novo é familiar em sua novidade, o vasto mundo é como a própria casa, o eu sozinho e as coisas várias são distintos, porém integrados. Poderíamos falar numa dualidade inteiriça. Já a virilidade adulta do romance faria o ser sair de casa, expatriar-se da essência. Embora essa fuga ofereça o bônus da liberdade aparente de tomar nas mãos o próprio destino, tal liberdade vem acarretada de solidão. Haverá sempre um abismo entre a soturna busca de si mesmo e a nostálgica procura de sentido. Na épica, sujeito e objeto não coincidem, como no drama. (LUKÁCS, 2000, p. 47). Só acho lá fora o que já está em mim. Buscar o pai é procurar o menino. Diante dessa autonomia conquistada, há uma solidão desmedida, certa nostalgia de um tempo primordial, o tempo do pai. Nas anotações de Camus, para o romance *O primeiro homem*, sinaliza-se esse paradoxo muito bem realizado na narrativa. Jacques Cormery, “aos quarenta anos, reconhece que precisa de alguém que lhe mostre o caminho e que o repreenda ou elogie: de um pai.” (CAMUS, 1994, p. 274). Essa liberdade pode não trazer libertação, e o livre-arbítrio, que tudo pode aparentemente criar, às vezes gera ruínas. Para Lukács, a separação do homem de seu referencial mitológico pode instituir certo sentimento de orfandade:

O alheamento da natureza em face da primeira natureza, a postura sentimental moderna ante a natureza, é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere. (2002, p. 64-65)

Friedrich Schlegel compreendia que “o âmago, o centro da poesia encontra-se na mitologia e nos mistérios dos antigos” – ao tempo em que recomendava: “Saciai o sentimento da vida na ideia do infinito e compreendereis os antigos e a poesia.” (1994, p. 113). Goethe e Schiller, seus contemporâneos, referiam-se a esse tempo de memória, essa antiguidade, como “passado absoluto”. O diferencial tempo é basilar para a compreensão de epopeia e romance. Para Bakhtin, “a epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo [...] desde o seu início foi um poema sobre o

passado”. (2002, p. 405). Por isso constitui-se um gênero acabado. Assim, seguindo ainda o raciocínio de Bakhtin, “quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado” (2002, p. 419). É esse centro que o romance atinge, quando modifica o modelo temporal e permite que presente e futuro sejam sua matéria. Claro que o passado também é objeto do romance, mas não o passado primordial, absoluto, indecifrável. O romance, mesmo quando trata de outros tempos, na história, está retratando ainda um tempo em comum, ligado a uma meia-ancestralidade viável, compreensível, domável. Com a epopeia dá-se o contrário, pois seu discorrer “está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos” (BAKHTIN, 2002, p. 405). O *aedo* e o ouvinte participam de um mesmo tempo, mas o mundo narrado refere-se a um tempo épico totalmente inacessível. Assim, conclui Bakhtin, “representar um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos [...] significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco”. Com essa maleabilidade temporal, sem forma fixa, sem definição que o resuma, o gênero romance exerce sua vitória sobre o tempo e, eis o mistério, perdura e torna-se cada vez mais popular e universal. A cada nova investida desafia teorias e sistematizações. Há muito se anuncia o fim do romance, como já se apregou o colapso do autor e a morte de Deus. No máximo, talvez, possamos falar no esgotamento do romance, não em seu fim; todavia, em se acabando, morrerá sem batismo, como um rebelde, pois jamais se enquadrou perfeitamente em doutrinas e escolas, contradizendo de uma obra a outra os argumentos instituídos. Ao nascer, foi renegado pelo pai<sup>28</sup>. Daí para a frente assumiu seu espírito livre, “um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro”. (ROBERT, 2007, p. 11).

É inegável o lastro de epigonia que faz perdurar nas culturas modernas a estética, tão complexa e sedutora, da cultura grega, a revalorização permanente dessa tradição em nossos dias, o interesse crescente por esse mundo fascinante. No entanto, até onde dominamos a forma e quanto da quintessência ainda se ocultará aos nossos

---

<sup>28</sup> A origem do romance moderno coincide, para uns, com o ano de publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1605); para outros, com o aparecimento de *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe. Este, ao publicar tal obra, recusa a denominação “romance”, por considerá-la rasteira, subproduto literário.

olhos como grandezas inversamente proporcionais? Bakhtin intui que, em relação ao longo passado epopeico, “nós só podemos conjecturar, e é necessário dizer que o fazemos por ora muito mal”. (2002, p. 406). De maneira semelhante, Lukács conclui que “o mundo tornou-se grego no correr dos tempos, mas o espírito grego, nesse sentido, cada vez menos grego. (2000, p. 33). Ainda sobre a relação de origem entre epos e romance, Marthe Robert (2007, p. 11) nos adverte:

Embora comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido em que o conhecemos hoje, é um gênero relativamente recente, mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou.

Bakhtin nos chama a atenção para o caminho do meio: a influência dos gêneros sério-cômicos para o surgimento do romance. O romance nasceu do cômico, da paródia, do popular, do folclórico, do travestimento da forma sacralizada do épico. O riso tem o poder de dessacralizar, de aproximar, de tornar palpável. O riso se apropria do objeto para investigá-lo por todos os ângulos, podendo expô-lo ao ridículo, destruindo assim qualquer forma de veneração. Bakhtin discorre sobre essa transformação causada por esses gêneros antecessores:

Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. O ‘passado absoluto’ dos deuses, dos semideuses e dos heróis – nas paródias e particularmente nos travestimentos – ‘atualiza-se’: rebaixa-se, é representado em nível de atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo. (2002, p. 412).

Para Bergson, um dos primeiros estudiosos do tema na modernidade, o riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social.” (1987, p. 19). O riso e o risível assumem status diferentes entre povos. Abominavam-nos os espartanos e os cristãos; cultivavam-nos os atenienses. “Por volta de 420 ainda havia um forte senso de humor prevalecendo em Atenas e a ausência do riso foi vista como característica de misantropos.” (BREMNER Jan, e ROODENBURG, Herman, 1997, p. 38), muito embora se atribua a Sócrates a afirmativa: “Deve-se usar o riso como se usa o sal – com parcimônia.” Ainda de acordo com Jan Bremner, “o primeiro grupo conhecido por opor-se ao riso foram os pitagóricos” e os seguidores dele “foram ridicularizados pela comédia ateniense por suas tristes expressões faciais.” (p. 42). Tem-se notícia de

homens que nunca (ou raramente) riram: Sócrates, Pitágoras, Anaxágoras, Santo Antão. De outros, diz-se terem sido adeptos do riso e do bom-humor: Demócrito de Abdera (dito “o filósofo sorridente”), São Francisco de Assis, que teria falado a seus irmãos: “Nas atribulações, na presença daqueles que o atormentam, permaneçam sempre *hilari vultu*.” (BREMNER e ROODENBURG, 1997, p. 43-44). Tomás de Aquino e Pascal teriam optado pelo riso contido.

Na Idade Média, muito se discutiu se Jesus Cristo teria rido alguma vez em sua vida terrena. Muitos cristãos afirmavam que não e se apegavam a esse pressuposto para censurar o cômico, o risível, o amostar dos dentes. Talvez combateram, afirma Le Goff, “o aspecto zombeteiro do riso, definido como sendo especificamente mau.” (LE GOFF apud BREMMER Jan, e ROODENBURG, Herman, p. 77).

Georges Minois, na obra *História do riso e do escárnio*, informa que a Alta Idade Média provocou o processo de diabolização do riso. Para esse autor, o riso era incompatível à filosofia do Cristianismo:

O Cristianismo é pouco propício ao riso. [...]: o riso não é natural no Cristianismo, religião séria por excelência. Suas origens, seus dogmas, sua história o provam. Para começarmos, o monoteísmo estrito exclui o riso do mundo divino. Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo? (2003, p. 111).

Sendo Cristo o modelo perfeito de humanidade, o filho de Deus, o riso seria proibido caso ele jamais o tivesse cometido. Entretanto, para Minois,

O tom é nitidamente mais grave no Novo Testamento. Mesmo que o mito de que “Jesus nunca riu” só se tenha desenvolvido no fim do século IV, com João Crisóstomo, é preciso admitir que os Evangelhos, os Atos e as Epístolas são muito severos em relação ao riso. Não fazem nenhuma menção de riso em Cristo (MINOIS, 2003, p. 120).

O tema do riso como maldição, como expressão do profano é tratado no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, publicado originalmente em 1980. Quando alguns monges tradutores descobrem, na biblioteca do mosteiro, o hipotético segundo volume da poética de Aristóteles, que trataria do riso, do escárnio, alguns assassinatos decorrentes de páginas envenenadas começam a ocorrer no mosteiro.

Bakhtin traz a lume um dos mais conhecidos gêneros cômicos da antiguidade, a chamada “sátira menipeia<sup>29</sup>”. Uma das características desse gênero é o diálogo, inclusive é vista como a desagregação dos diálogos de Sócrates. A sátira menipeia traz o aspecto mais incisivo e grosseiro do riso, desconstruindo-se vultos e situações históricas com representação, inclusive, de figuras do além-túmulo. A invectiva cômica tudo pode: do perjúrio à descompostura, da ridicularização ao desnudamento. Aqui, não há lugar para reverência e hierarquia. Da tradição impoluta, mas também da verve cômica, do salão burguês, mas também do meio popularesco nasceu o romance, revelando a promiscuidade de suas origens.

Os diálogos socráticos, nascidos no final da Antiguidade clássica, são, segundo Bakhtin, “documento notável que reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa”. (2002, p. 414). Bakhtin define essa verve como o “riso socrático (abafado até a ironia)”, e assegura que “na figura de Sócrates pode-se estudar um novo tipo de heroicização prosaica”. (2002, p. 415).

A par de todas as considerações sobre o fechamento da forma, do sentido hegemônico e totalizante da epopeia e seu caráter objetivo, é importante percebermos a profundidade humana da cultura grega e a complexidade da personagem epopeica. Se não há se alcança ainda uma plena realização, delineia-se o que desembocaria muito depois no herói problemático descrito por Lukács. E essa passagem acontece a partir da dessacralização do mitológico pela tragédia e pelo drama, como aludira Bakhtin, e como reafirma Octavio Paz, considerando inclusive haver entre a epopeia e o teatro (2012, p. 202) uma “necessária relação de filiação”. Assim,

a epopeia cria os heróis como seres maciços; a poesia dramática recupera esses caracteres e os dobra, por assim dizer, sobre si mesmos: torna-os transparentes, para que nós possamos ver em seus abismos e contradições. Por isso o caráter heroico só pode ser estudado plenamente se o herói épico também for herói dramático. (PAZ, 2012, p. 202).

E não almejamos divergir do próprio Paz, quando arremata: “Nenhum outro povo enfrentou, com tanta ousadia e grandeza, a revelação da condição humana” (2012,

---

<sup>29</sup> A expressão surgiu por associação ao nome do escritor sarcástico e burlesco Menipo de Gadara, que existiu por volta da primeira metade do século III a. C. O que se sabe é que todas as suas obras se perderam. Há uma pintura de Velásquez que retrata o escritor.

p. 203), muito embora tal afirmação nos faça lembrar, de imediato, dos textos hebraicos, das narrativas árabes e de Shakespeare.

#### **1.4 A deseroicização e o anti-herói ou A presença da tragédia ausente**

Com o tempo, a concepção de herói vai se modificando. O herói épico dá lugar ao herói problemático, que carrega nos ombros o fardo do seu tempo, que vive sem deuses e nutre-se apenas das próprias paixões, desvinculado da essência mística. Surge o anti-herói. Seu aparecimento resulta da desmitificação do grande herói, da necessidade de humanizar o herói para, a um só tempo, identificar-se com ele e torná-lo próximo do leitor. Sua fraqueza é sua força. O herói romanesco terá que vencer a si, primeiro, para poder enfrentar o mundo. Nessa nova perspectiva ficcional, “a única tragédia parece ser a ausência de tragédia” (BROMBERT, 2001, p. 22). A criação do anti-herói arrima-se na paródia. É a subversão, a dessacralização do herói épico. Formidáveis exemplos de anti-heróis são propriamente o Dom Quixote, de Cervantes, e o Robinson Crusoé, de Daniel Defoe. Como diria Marthe Robert, “um Robinson quixotesco ou um Dom Quixote naufragado.” (2007, p. 99). A impotência para os grandes feitos, a ação invertida para o drama interior, as reputações duvidosas e paradoxais fazem do herói um ser ordinário a defrontar-se com uma realidade fútil, mas irremediável. Dentro do seu cotidiano de reles aparência está toda a sua tragédia. O herói pisará o mesmo chão que pisa o leitor. Diferentemente do grande herói, não nasce pronto, formulado em seu caráter e comprometido com uma estrutura existencial fechada. Ao contrário, vai se amoldando à medida que enfrenta o mundo, um mundo inacabado e imprevisível.

Seja como for, o romance não existe mais sem a fissura que deve agora enfrentar; pelo menos não há mais história pretensamente verdadeira que não escolha como tema os conflitos do herói consigo mesmo em seu aprendizado da vida”. (ROBERT, 2001, p. 99-1100)

De acordo com Meletínski, dá-se na literatura moderna do século XX uma “plena deseroicização”, isto é, “a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento, em parte devida à sua aproximação semi-heróica aos muitos arquétipos mitológicos que se transformam em máscaras descartáveis” (1998, p. 86-87). Mersault, de Camus, no romance *O estrangeiro*, é um exemplo de um

herói deseroicizado. Controverso, sem atributos excepcionais, errante, carrega nos ombros o peso do seu mundo e ao mesmo tempo é indiferente a essa realidade. Não se enquadra nas convenções sociais e, quanto mais se distancia, mais vai se enredando nelas. Essa ideia já estava manifesta no ensaio *O mito de Sísifo*, o absurdo da existência, a inadaptabilidade, a dissensão entre o ser e sua essência. Enfim, para Camus, “esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento de absurdo”. (2004, p. 20).

No entanto, é possível registrar antes mesmo do século XX personagens com tal feito. Basta nos lembrarmos do anônimo personagem-narrador de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski. Ele mesmo se difama, desqualifica-se como herói e trava no corpo da própria narrativa acalorada discussão sobre o herói não heróico.

#### 1.4.1 O outro Ulisses ou uma odisseia ao contrário

O *Ulysses*<sup>30</sup> (1922) de James Joyce recria em tom de paródia as aventuras de Leopold Bloom, uma espécie de Odisseu/Ulisses moderno, cuja jornada se passa em menos de um dia. Mas até que ponto o romance de Joyce é uma recriação da epopeia grega? Segundo o escritor Anthony Burgess, o que Joyce quis buscar na *Odisseia* foi o que todo escritor precisa encontrar quando planeja uma obra de mais fôlego: um esqueleto, uma estrutura. Andaimos. (Apud GALINDO, 2016, p. 26). Ora, mas quem há de acreditar em tão simples análise? De acordo com o próprio Galindo, “Joyce levava a ligação de seu romance com a *Odisseia* bastante a sério, ao mesmo tempo em que parecia ter certas dúvidas sobre a adequação de chamar demasiada atenção para esse fato.” (2016, p. 26).

Não é necessário muito esforço para verificarmos que a *Odisseia* é o texto fonte do *Ulysses* de Joyce. No entanto, a obra, quando bem analisada, revela a presença de muitos clássicos, numa espécie de mosaico de significados. Segundo Maria José de Queiroz (1998, p. 346), “nada parece tão extemporâneo quanto assinalar na obra de Joyce, desnorteadoramente moderna, a presença sensível, notória, dos grandes clássicos. E, como não poderia deixar de acontecer, dos clássicos da literatura do exílio.” Porém, mesmo projetado sobre o referencial da *Odisseia*, a narrativa de Joyce vai além da mera aproximação, pois seu autor escreveu uma obra múltipla, que sintetiza variados

---

<sup>30</sup> Utilizaremos a palavra com y, forma preferida por Caetano W. Galindo.

processos de escrita possíveis do seu tempo, as técnicas mais modernas e os apelos mais sutis e evidentes da intertextualidade plena: pastiche, paródia, paráfrase, citação. Na verdade, talvez o principal procedimento de Joyce enquanto criador, ao colocar Leopold Bloom em cena, foi relativizar a figura de Ulisses, desmitificando-a. Ao mesmo tempo, eternizou Bloom, que será lembrado enquanto houver civilização ocidental, sobretudo por seu dia, 16 de junho, o famoso Bloomsday. Joyce cria uma personagem deseroicizada, um anti-herói perdido em seu mundo, em seu tempo, em sua cidade, afogado em si mesmo. Ainda assim, um “homem completo”, como ele mesmo fazia questão de explicar ao ser questionado por não haver tomado como modelo outras figuras representativas da história, como Jesus Cristo ou Fausto. Talvez Bloom esteja mais próximo de Mefistófeles do que de Fausto. Talvez Bloom seja o homem completo exatamente por não ser herói e, ao contrário, por estar repleto das contradições humanas, por ter que digladiar-se, a cada segundo, com seu irrefreável fluxo de consciência.

Ulysses pode ser analisado pelos nexos da semelhança e da diferença. Paradoxalmente, quando se aproxima se distancia, e vice-versa. Por exemplo, se Penélope espera Ulisses durante anos com imorredouro amor e paciente espera, Ulisses, pelo menos teoricamente, tem como maior desejo voltar para os braços de sua amada, Leopold Bloom prefere sair antes que a esposa acorde para não ter que falar com ela e só pretende retornar depois que ela estiver dormindo (mas nisso também há aproximação, pois assim como Ulisses, Bloom atrasa ao máximo a viagem de volta). Bloom e a esposa estão em crise. Assim como Penélope, Marion Tweedy, mais conhecida como Molly Bloom, é mulher belíssima e a mais cobiçada da cidade. Já Penélope faz e desfaz o bordado para adiar a preferência dos pretendentes. Se Ulisses e Telêmaco matam todos os inimigos para evitar que seu reino fosse usurpado, Bloom sabe da traição da esposa e também por esse motivo prefere se atrasar. Molly trairá Bloom na própria cama do casal e à luz do dia.

Não nos deteremos a enumerar todas as semelhanças e diferenças entre a obra fonte e seu intertexto, mas podemos notar que Joyce apreciava o jogo do paralelismo homérico. Como esclarece Galindo,

num dos últimos gestos de revisão, decidiu remover os títulos que ligavam cada um dos capítulos do *Ulysses* a um episódio da *Odisseia*, deixando apenas na capa do livro, no título, a pista



que levaria os leitores mais atentos a perceber o paralelo estruturador. (GALINDO, 2016, p. 27).

Joyce afirma e nega a intertextualidade, e com tal recurso vai abrindo e fechando possibilidades de interpretação como quem deseja deixar, além de um romance de vanguarda, um misterioso e lúdico esquema para a posteridade. Como bem percebeu Galindo, o livro faz menção à telemaquia; não propriamente no plano do conteúdo, do engendramento narrativo, mas na forma:

Exatamente como o poema de Homero não se abre diretamente com os feitos de Ulisses, mas sim acompanhando os preparativos de Telêmaco, o príncipe herdeiro, para sair em busca do pai desaparecido, o romance de Joyce começa com a figura de Stephen Dedalus. Ainda não começou a *Odisseia*, propriamente dita; ainda estamos na telemaquia. (2016, p. 59).

Para Joyce, Odisseu não era um herói mítico, mas um homem comum que, inclusive, não queria ir à guerra de Troia. Alguns críticos percebem no romance posicionamentos políticos de Joyce, como por exemplo o espírito pacifista que fazia questão de evidenciar. Em carta ao seu irmão Stanislaus, em 1905, ele afirma: “Você não acha a busca por heroísmo uma baita vulgaridade?” (JOYCE, 2012, p. 14). Galindo reitera essa noção e fornece aos leitores do romance um ponto elucidativo, uma verdadeira chave de interpretação:

[Ulisses] é menos o herói de uma batalha, menos o herói de um mito público, político e bélico, que o representante daquele outro tema tão caro aos gregos, e ao mesmo tempo tão básico e presente para todos nós, o tema do *nostos*, do retorno. Da volta para casa. (2016, p. 30).

James Joyce foi um autoexilado. Não cabia em si e não cabia em lugar nenhum. Percorreu a Europa, Paris, Roma, Trieste, Zurique. Parecia precisar desse distanciamento para melhor apreciar sua terra natal. Não queria voltar, mas na realidade nunca saiu dela. Chegou a confessar certa vez, ao ser indagado sobre seu retorno a Dublin: “Será que a deixei um dia?” (QUEIROZ, 1998, p. 343). Joyce seguiu seu périplo e esteve sempre dividido pela ânsia de ir e pela nostalgia de voltar. De acordo com Maria José de Queiroz, a obra de Joyce dá testemunho desse enraizamento sentimental com sua velha Irlanda:

O ato de escrever constitui-se numa volta, o regresso à terra natal, isento dos estorvos de que se salvara. Presença invasiva no Retrato, as estradas – *open road, land road, sea road* – perseguem Dedalus apontando-lhe caminhos de dentro e de fora, oferecendo a Joyce múltiplos sucedâneos para a viagem adiada. (1998, p. 349).

Joyce descreve tanto em *Ulysses* como em toda sua obra o seu próprio périplo, sua peregrinação labiríntica pelas ruas de Dublin, pelas estradas da Europa, pelas escaninhos de sua mente irrequieta, rebelde, inconformada com os modelos. Legou à posteridade uma epopeia romanesca sinuosa, escorregadia e ao mesmo tempo cheia de viscosidade.

## Capítulo 2

### “NOSSA MORTE ILUMINA NOSSA VIDA”.<sup>31</sup>

O escritor israelense Amós Oz, em seu livro *E a história começa: dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2007), diz que “às vezes o parágrafo ou capítulo inicial funciona como um pacto secreto entre o escritor e o leitor, por trás das costas do protagonista” (OZ, 2007, p. 13). Em *Pedro Páramo*, esse pacto se efetiva. O leitor vai sendo gradualmente sensibilizado para a entrada em um mundo onírico, rarefeito, enquanto o protagonista, ao contrário, cada vez mais acredita na concretude das coisas, no que seus olhos supostamente veem. Esse último passa a fazer planos de cumprir a promessa que fizera levianamente à mãe, de realizar o ideal de encontrar o pai e admite, inclusive, sonhar com o universo indefinido onde ele vive.

Nas primeiras linhas do romance o leitor já se depara com Juan Preciado, o personagem-narrador, a postos para iniciar sua jornada. Ele declara de imediato a que veio e ressalta que partiu recomendado pela mãe Dolores Preciado. Esta, no leito de morte, o instiga a sair em busca da figura paterna para uma prestação de contas. Juan Preciado guarda de memória as palavras da mãe, que intermitentemente o perseguem: “– Não peça nada a ele. Exige o que é nosso. O que ele tinha de ter me dado e não deu nunca...O esquecimento em que nos deixou, filho, você deve cobrar caro.” (RULFO, 2008, p. 25). No momento em que Juan Preciado aceita a sugestão de um “arauto”, nesse caso a própria mãe Dolores, está iniciada a primeira fase da jornada, que envolve separação e partida e delinea o chamado da aventura. Evidentemente, o périplo só acontece quando o herói não se recusa ao chamado, quando aceita largar a zona de conforto, o útero materno, o lar e se dispor a enfrentar o trajeto com tudo o que ele poderá oferecer. Porém, fica também claro para o leitor a intenção inicial da recusa, por parte de Preciado:

Então não tive outro jeito a não ser dizer a ela que faria isso, e de tanto dizer continuei dizendo mesmo depois que minhas mãos tiveram trabalho para se safarem de suas mãos mortas. [...] Mas não pensei em cumprir minha promessa.” (RULFO, 2008, p. 25).

---

<sup>31</sup> Octavio Paz. *O labirinto da solidão*, 2014, p. 55.

O que pode curar o desinteresse inicial, a apatia em relação à promessa feita à mãe? O que pode salvar a alma do herói? Possivelmente, a memória. Juan Preciado sente-se motivado a continuar sua busca apenas quando põe em perspectiva a própria ancestralidade, quando passa a olhar a paisagem com os olhos da mãe, quando vai se apropriando sentimentalmente daquele mundo, quando recorda as descrições poéticas que a mãe deixou como legado em sua memória filial:

Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver. (RULFO, 2008, p. 26).

Para Alberto Pereira Lima Filho, “embora afastada, a mãe terá constelado para o filho aspectos do arquétipo materno, que são preservados e que se tornam recursos integrantes do repertório da criança”. (2002, p. 117). Nessa perspectiva, a mente de Juan Preciado está impregnada dos princípios e das palavras da mãe Dolores. Ou seria a imaginação? Na esteira de Maurice Halbwachs, que afirma que “o conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma mesma família participa da identidade particular dessa família” (HALBWACHS, 1990, p. 151 apud CAUDAU, 2012 p. 137), Joël Candau reitera, com base em Anne Muxel<sup>32</sup>, que “a memória familiar serve de princípio organizador da identidade do sujeito” e que

solidariedades invisíveis e imaginação vinculam sempre um indivíduo a seus ascendentes: a memória familiar é nossa ‘terra’, de acordo com os termos de um informante de Anne Muxel, é uma herança da qual não podemos nos desfazer e que faz com que, como diz Rimbaud, percorramos lugares desconhecidos sobre os traços de nossos pais” (CANDAUI, 2012, p. 141).

Apesar de tudo, Preciado determina-se a largar o útero (a mãe, a garantia relativa, o previsível) e vai em busca do falo (o pai, o poder absoluto, a incógnita) – o próprio falo.

---

<sup>32</sup> Autora de *Individu et mémoire familiale*. Paris: Nathan, 1996.

## 2.1 Pedro Páramo: Aqueles cadáveres pesavam muito na alma de todos

O romance *Pedro Páramo* é composto de 68 capítulos ou fragmentos<sup>33</sup>. González Boixo compreende que o romance se divide em duas partes, ainda que não haja nenhuma indicação topográfica que o sinalize:

Na primeira parte, o leitor vai submergindo em um mundo angustioso que produz em si tensão cada vez maior e, ao mesmo tempo, sente-se identificado com um narrador em primeira pessoa. A segunda parte começa quando esse narrador situa o leitor desde o tempo em que narra (frag. 37), momento em que ele praticamente desaparece para dar passagem a um narrador em terceira pessoa, que não terá uma presença muito ativa. (RULFO, 1992, p. 20).

Esse narrador em terceira pessoa também é anotado por Evodio Escalante, quando afirma que, “in metade de la novela, Juan Preciado, ‘guia precioso de la aventura, eslabón indispensable de la *gnosis*, abandona al lector”<sup>34</sup>. (RULFO, 1997, 664).

No primeiro fragmento, Juan Preciado se dirige a um hipotético interlocutor que, a princípio, imagina-se único. Mas aos poucos vão se misturando na narrativa diversas falas avulsas e personagens incógnitas. Os rumores se misturam: sussurros de mortos, ecos de eventos passados, perguntas sem respostas, diálogos esfacelados; restam ao leitor fragmentos de vozes que surgem da polifonia. Surge de entremeio a voz de um narrador em terceira pessoa.

O segundo fragmento é pródigo em revelações que lançam luz sobre vários aspectos da narrativa, muito embora o leitor não demore a chegar à conclusão de que terá que se contentar com a penumbra, com a luz oscilante imposta pela excêntrica técnica narrativa de Rulfo. É nessa parte que o primeiro interlocutor de Juan Preciado surge nominalmente na narrativa, o arriero, que também se confessa filho de Pedro Páramo. Interrogado, é ele quem revela a notícia inaugural sobre o pai:

– O senhor conhece Pedro Páramo? – perguntei.  
Eu me atrevi a perguntar por que vi nos olhos dele uma gota de confiança.  
– Quem é ele? – tornei a perguntar.

---

<sup>33</sup> Optaremos pela denominação “fragmento”, seguindo a nomenclatura utilizada por José Carlos González Boixo, na introdução que escreveu para a oitava edição de *Pedro Paramo*, Ediciones Catedra, Madrid, 1992, constante da bibliografia desta tese.

<sup>34</sup> Na metade da novela, Juan Preciado, guia precioso da aventura, elo indispensável do conhecimento, abandona o leitor.

A passagem é basilar e prenuncia o que se desdobrará em toda a narrativa. O informe bombástico sobre a natureza de Pedro Páramo é seguido de uma “chibatada nos burros, sem necessidade” (RULFO, 2008, p. 28), gesto que se configura numa metáfora da tensão, que se repetirá quase sempre que o nome de Pedro Páramo for tocado. O arriero será o responsável por outras revelações: Pedro Páramo é dono de toda a porção de terra “que dá para percorrer com o olhar” (RULFO, 2008, p. 29); Pedro Páramo morrera há muitos anos. Esta última vai de encontro às aspirações de Juan Preciado, que levava no bolso um retrato da mãe como objeto de possível identificação e legitimação junto ao pai desconhecido.

Preciado sente-se confuso, perdido numa zona enevoada e lança ao arriero outra pergunta: “Como é que o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá embaixo?” E insiste: “Tem certeza que é Comala?” (RULFO, 2008, p. 26). Ainda assim, desconfia e lamenta não ter dito à mãe: “Você enganou-se de endereço. E me deu um endereço errado. E me mandou ao ‘onde fica isto, onde fica aquilo? A um povoado solitário. Procurando alguém que não existe.” (RULFO, 2008, p. 31). Essa inquietação mostra que ele duvida de seu próprio paradeiro e destino. O narrador-personagem logo se descobre e se revela preso a um dilema, a um problema dialógico que envolve identidade e espacialidade: a incerteza do seu objeto e do seu *locus*. O ente que representou uma falta em sua vida familiar e que lhe foi dado como quinhão de responsabilidade e meta é um desconhecido; o lugar que procura no mundo como propriedade, bem imóvel, espaço de significação e reputação a ser recuperada é incerto. Ele se sente desvanecer, mas ainda se permite indagar: “E por que parece tão triste?” Ao que recebe a apática resposta: “São os tempos, senhor.” (RULFO, 2008, p. 26). A essa altura, Preciado já não está empenhado em encontrar apenas o pai, mas uma *pátria* com que se identifique, um lugar de raiz que, uma vez suprimido de sua mãe, foi automaticamente também negado a ele.

Assim, o fragmento seguinte revela um Juan Preciado desnorteado, numa cidade em que as casas são vazias, as ruas cheias de ecos e vultos, as portas cobertas de mato, um povoado solitário em que procura algo ou alguém que não existe. Volta a reverberação das palavras da mãe: “Lá, você me ouvirá melhor. Estarei mais perto de você. Você irá sentir mais perto a voz das minhas lembranças que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve alguma voz.” (RULFO, 2008, p. 31). E anuncia-se o nome

de uma personagem-chave para a narrativa, dona Eduviges, que Juan procura por indicação do arrieiro: “Procure dona Eduviges, se é que ela ainda está viva.” (RULFO, 2008, p. 32). Dona Eduviges representará o estabelecimento e a guarida de Juan Preciado em Comala. E, mais importante, representará o ingresso de Juan Preciado no adensamento dos mistérios fundamentais, de origem, de ancestralidade, de passado e futuro, pois não há tempo presente adequado para balizamento cronológico – e “as representações da identidade são inseparáveis do sentimento de continuidade temporal”. (CANDAU, 2012, p. 84). Detentora de uma memória global, Dona Eduviges conhece os becos que levam à intimidade da vida do povoado, conhece os corredores mais íntimos, as portas que se abrem para o lado da sombra, os porões entrastados que guardam as histórias seculares de famílias e as antiquíssimas amizades. Dona Eduviges representa a entidade que guiará o herói rumo aos limiares.

A análise desses primeiros fragmentos da obra, no que compete à estrutura de enredo, contribui em muito para a compreensão do que virá sobre o personagem-narrador, em sua busca famélica por entre espaços ambivalentes da memória – mesmo que emprestada à mãe – que o guiará no périplo inevitável das identidades pessoais.

Dona Eduviges conduzirá Juan Preciado pelas trilhas das memórias mais fundas e recônditas, revelando-lhe a essência do que apenas figurava superficialmente nas palavras derradeiras da mãe: “Não peça nada a ele. Exige o que é nosso.” É Eduviges que desvelará a verdadeira história de Dolores, a infância em comum e a amizade, a juventude, a confiança mútua, as histórias que Dolores ocultara para poupar a meninice de Juan. Essas primeiras revelações estão contidas no fragmento 5. O leitor é surpreendido com três fragmentos aparentemente avulsos que se entremeiam e tratam de Pedro Páramo. Até então, Pedro era apenas referenciado na narrativa por outros personagens, não tinha ainda imposto sua própria voz. Nos fragmentos 6, 7 e 8, Pedro surge em diálogo direto com a mãe e com a avó, num misto de elucubrações e lembranças que só ao final do fragmento 7 é que o leitor descobre que há ali um narrador em terceira pessoa: “– Pedro! – gritou alguém. – Pedro! Mas ele não ouviu. Estava muito longe.” (RULFO, 2008, p. 39). O diálogo de Juan Preciado e dona Eduviges passa a se intercalar com as lembranças de Pedro Páramo, trazendo ao leitor, ainda que com certo embaraço, um amear de informações sobre as ancestralidades de Preciado, as circunstâncias de sua origem, o cruzamento das vidas de Pedro e Dolores, seus pais, e, com saltos cronológicos significativos, a presença dos avós paternos, na

narrativa, externando ao leitor os primeiros sinais de quem teria sido Pedro Páramo, a pobreza da família, o assassinato do pai e, sobretudo, o primeiro amor, representado pela amiga de infância, Susana San Juan, que se revelará a personagem feminina mais forte da obra. Ainda que sem nítido protagonismo, sem voz própria e sem maiores detalhes sobre seu mundo, habitando apenas as lembranças de Pedro Páramo, Susana será a única personagem que dominará o indomável de Comala, convertendo-se no único sonho inalcançável do desbravador. Revelar-se-ão incompatíveis os universos de ambos. Páramo é personagem complexa. Na meninez, mostra-se obediente e frágil diante da mãe e da avó, não mostrando sinal de que se tornará o “rei” de Comala, com todas as mulheres aos seus pés, rufião, patriarca; nem de que se quedaria humilde e rendido diante do amor de uma única e inatingível mulher. Bem avalia González Boixo quando considera que

o menino frágil submetido à mãe e à avó se contrapõe ao adulto que domina aos demais por meio da violência. Mas também nesse adulto a personalidade se encontra dividida entre o personagem duro que exterioriza suas ações e esse mundo interior dominado por um amor sem limites como Susana San Juan. (BOIXO, 1992, p. 42).

No entanto, é ainda em tenra idade que Páramo revela sua natureza, quando a avó o aconselha a ter humildade e resignação e aceitar um trabalho, mesmo sem remuneração:

– Pois que se resignem os outros, avó, eu não sou de resignações.  
– Você e as suas esquisitices! Sinto que você vai se dar mal, Pedro Páramo. (RULFO, 1992, p. 46).

Interessante notar que, até o aparecimento de Eduviges, o leitor se sentirá em foro privilegiado, pois apoderar-se-á de informações que aparentemente não são de domínio do próprio Preciado, cuja narrativa em primeira pessoa entra em suspenso ou se esfacela, para dar lugar a outras vozes, sussurros de mortos, ecos de eventos passados, que se entrelaçam, e até a voz de um narrador em terceira pessoa.

É através de dona Eduviges que Preciado descobre a causa do exílio da mãe e passa a medir a estatura do caráter paterno:

– Por que a senhora está suspirando, dona Doloresinha?  
– Eu queria ser um urubu para voar até onde minha irmã mora. Nem precisa, dona Doloresinha. Agorinha mesmo a senhora vai ver sua irmã. Vamos regressar. Que alguém prepare suas malas. Não por isso.



[...]

E ela foi-se embora da Media Luna para sempre. Muitos meses depois perguntei por ela a Pedro Páramo.

– Ela gostava mais da irmã que de mim. Lá, deve estar contente. Além disso, eu já estava enfasiado dela. Não penso em sair atrás de Dolores, se é que isso preocupa você.

– Mas do que elas vão viver?

– Deus cuidará. (RULFO, 2008, p. 44-45).

Imediatamente, Juan Preciado relaciona os fatos às palavras que sua memória rumina: – “...o abandono em que nos deixou, filho, você deve cobrar caro” – e às próprias recordações de infância, o infortúnio da mãe, vivendo de favor na casa da tia, por causa da prepotência do pai:

– E foi tanto o que aconteceu – eu disse – Vivíamos em Colima arrimados na tia Gertrudis que jogava na nossa cara o peso que éramos: “Por que você não volta para o seu marido?, dizia ela à minha mãe.

– Ele por acaso mandou me buscar? Não vou enquanto ele não me chamar. Vim porque queria ver você. Porque gostava de você, por isso eu vim.

– Compreendo. Mas já está na hora de ir embora.

– Se dependesse de mim. (RULFO, 2008, p. 45).

A única voz positiva que chega a Juan Preciado sobre um caráter paradisíaco de Comala é a expressão de suas próprias recordações, retratadas nas palavras da mãe:

...Planícies verdes. Ver subir e descer o horizonte com o vento que move as espigas, o ondear da tarde com uma chuva de ondas triplas. A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Uma cidade que cheira a mel derramado...” (RULFO, 2008, p. 43).

Possivelmente buscasse ela atenuar a infância do filho com belas imagens, conferindo-lhe, mesmo que ilusoriamente, uma perspectiva sem traumas, com as cores da beleza e os regozijos da fartura. “Só me contava coisas boas...” (RULFO, 2008, p. 40). Outra hipótese seriam as lembranças guardadas por Dolores de um período feliz em sua vida, idade de ouro, até a visita de Fulgor Sedano anunciando-lhe Pedro Páramo como pretendente. Mas tal hipótese não se sustenta se levarmos em conta palavras do próprio Pedro Páramo:

Você sorria. Deixava para trás um povoado do qual muitas vezes você mesma me disse: “Gosto daqui por sua causa; mas odeio isso aqui por causa de todo o resto, até por ter nascido aqui.” Pensei: Não regressará jamais; não voltará nunca. (RULFO, 2008, p. 45)

As demais vozes que chegam a Juan Preciado são negativas e só revelam o aspecto desolador do povoado.

Outro fator que depõe contra a natureza de Pedro é o protecionismo ao único filho que reconheceu como legítimo e cuja personalidade era-lhe muito parecida, Miguel Páramo. É dona Eduviges quem primeiro dá notícia dele. Foi ela quem anunciou sua morte antes mesmo de receber a visita do mensageiro de Pedro Páramo, convocando-a para o socorro. Miguel Páramo se revela um jovem pretensioso que mata e violenta e comete inúmeras atrocidades sob a aquiescência do pai. Garanhão, assim como o velho patriarca, não demonstra escrúpulos quando deseja as mulheres. A morte de Miguel é envolta na atmosfera do fantástico, corroborando sinais de que o palpável e o onírico se emaranham em Comala e turva-se cada vez mais o limiar entre a vida e a morte, como se as personagens vivessem numa zona fronteira, uma espécie de limbo. O próprio Miguel não compreende seu estado, como nesse diálogo com Eduviges:

[...] – Vim contar isso a você, porque você me compreende. Se eu contasse aos outros de Comala iam dizer fiquei louco, do jeito que sempre dizem que sou.  
– Não. Louco não, Miguel. Você deve estar é morto. [...] Agora vá embora e descanse em paz, Miguel. Agradeço você ter vindo se despedir de mim.  
E fechei a janela.  
Antes que amanhecesse o peão da Media Luna veio me dizer:  
– O patrão dom Pedro suplica. O menino Miguel morreu. Ele suplica pela sua companhia. (RULFO, 2008, p. 48).

Curiosa a presença do cavalo nesse episódio em que morte e vida entrelaçam os dedos. Desde tempos remotíssimos, nas mais diversas tradições, a imagem do cavalo está associada à passagem entre universos e ao transporte da alma para o mundo dos mortos. Cavalos que pressagiam a morte são encontrados na tradição irlandesa e em toda a Europa. O cavalo de Tróia, cuja travessia prenuncia e efetiva a morte. São de cor negra, mas também claros. Na mitologia, na poesia e na ficção muitas vezes é o galopar de cavalos que prenuncia Tânatos. Jung dizia que “o mago negro e o cavalo negro correspondem à descida ao obscuro nos sonhos”. (JUNG, 2000, p. 45). Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “A morte a cavalo” (2007, p. 1204), traduz muito bem essa tradição, unindo com esmero a mensagem poética e a cadência dos versos, imprimindo pelo ritmo a velocidade ameaçadora da morte que se aproxima:

A cavalo de galope  
a cavalo de galope  
a cavalo de galope  
lá vem a morte chegando.  
A cavalo de galope

A cavalo de galope  
A morte numa laçada  
Vai levando meus amigos

Ou Hilda Hilst, cuja imagem dos cascos enfaixados remete ao silêncio, à sutileza da morte:

Os cascos enfaixados  
para que eu não ouça  
teu duro trote.  
É assim, cavalinha,  
que me virás buscar? (2002, p. 37).

O escritor pernambucano Raimundo Carrero, para citar apenas mais um exemplo, pois não é nossa intenção ampliar exaustivamente esse tópico, explora com mestria essa simbologia dos cavalos prenunciadores da morte na novela *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão*<sup>35</sup>. Nessa narrativa, Carrero revisita arquétipo do cavalo branco, citado em várias mitologias e lendas. Sempre volta à fazenda para anunciar maus agouros. Citamos um trecho em que o autor também alude, implicitamente, ao mítico atrelamento entre o cavalo e seu cavaleiro, atualizando a velha imagem mítica do centauro:

Interrompendo a reza com impaciência, Bernarda diz: – É o Imperador que volta. Nunca deixa de voltar a esta hora. [...] O trotar agonioso do cavalo Imperador é intensificado. É um enorme cavalo branco, todo ajaezado, estribos de ouro. Morreu no dia em que mataram o patrão, o valente Anrique, irmão do coronel Pedro Militão Soledade.” (2009, p. 34).

Há essa simbiose entre cavalo e cavaleiro; não sobrevivem mais um sem o outro; de tão íntimos passam a ter uma única alma e continuarão juntos pela eternidade a galopar dimensões em novas aventuras. Essa aproximação identitária entre as imagens de um cavaleiro e seu cavalo pode nos remeter a diversos exemplos, entre os mais famosos o imperador Napoleão Bonaparte, cujo cavalo, Marengo, viveu oito anos a mais do que seu dono, ganhou epítetos como “o poderoso corcel”, “o garanhão tordilho”, e até biografias, e seu esqueleto está à mostra num museu de Londres. Não podemos esquecer também as famosas estátuas equestres, em que as imagens dos heróis são imageticamente potencializadas. Entre os famigerados equídeos das mais variadas narrativas podemos destacar o Bucéfalo, de Alexandre. Talvez o equídeo mais curioso de todos seja Pégaso, o cavalo alado, criação da mitologia grega, símbolo da

---

<sup>35</sup> Novela incluída na coletânea intitulada *O delicado abismo da loucura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

imortalidade. Pégaso fez brotar com uma patada a famosa fonte Hipocrene, mais conhecida como fonte do cavalo.

A Bíblia também mostra, sobretudo em seus relatos apocalípticos, a presença da morte montada num cavalo. “E olhei, e eis um cavalo amarelo e o seu cavaleiro, sendo este chamado Morte.” (BÍBLIA. Apocalipse: 6,8. 1993, p. 204).

Para alguns povos, o cavalo do morto é sacrificado, para que o guie pelo mundo dos mortos. Na *Iliada*, é registrada essa tradição. Aquiles sacrifica quatro éguas junto ao túmulo do seu amigo Pátroclo para que elas lhe conduzam a alma pelo desconhecido. Em *Pedro Páramo*, não podemos afirmar que haja alusão direta a essa tradição, mas Pedro solicita ao empregado Fulgor Sedano que sacrifique o alazão que matou seu filho: “Amanhã você manda matar esse animal para que não continue sofrendo.” (RULFO, 2008, p. 104).

Num salto cronológico, tão comum na narrativa, misturam-se nas reminiscências de Pedro Páramo a morte do filho Miguel e a do pai, Lucas Páramo. As passagens sobre a morte de dom Lucas são curtas e aparecem apenas borrifadas na narrativa, mas com um pouco de acuidade no olhar o leitor perceberá o quanto esse cadáver pesou sobre os ombros do filho Pedro Páramo e conseqüentemente sobre o povoado de Comala. Na falta de quem responsabilizar por essa morte, Pedro dividirá a culpa com os que estiveram presentes na igreja, onde acontecia a cerimônia, em que o pai participava como padrinho da noiva. Esse assassinato funciona para Pedro como uma espécie de chamado à aventura e configura-se também num parricídio. Morto o pai, Pedro sente-se pronto para a iniciação no jogo do poder e para conceber um novo arranjo. Dois desígnios fortalecem suas intenções. Um deles é a vingança, a defesa da honra representada pela consanguinidade que lhe ferve nas veias. O outro é o fato de que o desaparecimento do pai como que o autoriza a tomar para si o bastão e seguir adiante. “Em termos ideais, o filho investido do ofício afasta-se de sua mera condição humana e representa uma força cósmica universal. Ele é aquele que nasceu duas vezes: tornou-se ele mesmo, o pai”. (CAMPBELL, 2007, p. 133). Liberta-se dos auspícios da mãe e da avó e “o falo masculino, em vez do seio feminino, torna-se o ponto central”. (CAMPBELL, 2007, p. 134). No romance, podemos encontrar esse momento revelador, crucial em que o filho sente o chamamento do destino e toma para si a incumbência da continuidade da jornada. “Veio à sua memória a morte de seu pai [...] E uma mulher contendo o pranto, recostada contra a porta. Uma mãe de que ele já tinha se esquecido e

esquecido muitas vezes dizendo a ele: ‘Mataram o seu pai!’” (RULFO, 2008, p. 102-103). A morte do pai liberta-o de vez do casulo. Sua contenção de gestos dava-se mais por dever. No entanto, já prometia potencializar-se a qualquer instante. Quando a avó o aconselha a ter humildade e resignação, dizendo: “Você é apenas um aprendiz; talvez amanhã ou depois você vire chefe”, ele se revolta e retruca: “Pois que se resignem os outros, avó, eu não sou de resignações”. À avó só restou preveni-lo: “Sinto que você vai se dar mal, Pedro Páramo.” (RULFO, 2008, p. 46). O filho olha para dentro de si mesmo e contempla a face do pai, como se este o convocasse pelo silêncio. A influência e o poderio de dom Lucas Páramo são apenas insinuados na narrativa, a nosso ver, em duas circunstâncias. Primeiro pelo fato de ser morto quase que numa emboscada, configurando-se como acerto de contas por parte de desafetos. Ainda que se mencione um assassinato por engano e que talvez o noivo fosse o verdadeiro alvo, infere-se que o próprio Pedro não se convence disso. “E como nunca se soube de onde tinha saído a bala que acertou nele, Pedro Páramo arrasou por baixo.” (RULFO, 2008, p. 102). Segundo, é que na conversa entre Pedro e o advogado Gerardo Trujillo, este, magoado por não ser recompensado ao final de uma vida dedicada a livrar a família Páramo dos termos da Lei, relembra que dom Lucas já negligenciava o pagamento de seus honorários, atitude que sugere autoritarismo e desmando.

Após a morte violenta de dom Lucas Páramo, ficam também implícitas na narrativa pelo menos duas hipóteses: Primeiro, o velho detinha um poderio, e naturalmente tinha desafetos; segundo, Pedro Páramo buscará seguir os passos do pai, firmando-se como mandatário, radicalmente, e honrará dessa maneira a memória dele, de sangue.

Percebe a hora certa de entrar em cena e dobrar os domínios pela força e pelo medo. Comala e adjacências entraria em nova fase e teria seu cacique. “A morte de seu pai que arrastou outras mortes e em cada uma delas estava sempre a imagem da cara despedaçada: um olho roto, olhando vingativo para o outro.” (RULFO, 2008, p. 103). A face sinistra do pai morto ressurgindo em cada novo cadáver não era mais do que a ressuscitação do finado, pela vingança, até que mortos não mais houvesse e a memória daquela imagem pudesse dormir desferrada em cada cruz espalhada pelo solo. Da mesma forma, ao indagar sobre a morte de Miguel, o único filho reconhecido como tal, Pedro

Esperava ouvir: “Mataram.” E já estava prevendo sua fúria, armando duras montanhas de rancor, mas ouviu as palavras suaves de Fulgor Sedano que lhe diziam:  
– Ninguém fez nada com ele. Ele encontrou a morte sozinho. (RULFO, 2008, p. 103).

Pedro se resigna a não ter herdeiro. Tantos filhos espalhados pelos ventres, pelo mundo, e nenhum depositário para seu legado. Juntando-se a isso a morte do seu exclusivo amor, Susana San Juan, única pessoa que não virou mercadoria em sua mão, Pedro decide entregar Comala ao abandono fatal, ao esquecimento.

Em meio ao diálogo entre Dorotea e Preciado aparece uma outra voz. É o eco de uma das vítimas de Pedro Páramo que, na impossibilidade de encontrar o verdadeiro assassino de seu pai, saiu caçando, numa espécie de roleta russa, prováveis suspeitos.

Soube que dom Pedro não tinha intenção de me matar. Só de me dar um susto. Queria averiguar se eu tinha estado em Vilmayo dois meses antes. No dia de São Cristóvão. No casamento. Qual casamento? Que São Cristóvão? Eu chafurdava no meu sangue e perguntava a ele: “Em qual casamento, dom Pedro?” Não, não, dom Pedro, eu não fui. Pode até ser que, por acaso, eu tenha passado por lá. Mas foi coincidência... Ele não teve intenção de me matar. (RULFO, 2008, p. 117-118).

Preciado indaga de quem seria aquela voz. Ao que Dorotea responde: “Vai saber... Um de tantos. Pedro Páramo causou tamanha mortandade depois que mataram seu pai, que fala-se por aí que ele acabou com quase todos os que estavam no casamento em que dom Lucas Páramo ia ser padrinho”. (RULFO, 2008, 118).

Com economias de meios, a narrativa vai revelando o fio condutor da memória intergeracional, memória esta que se confunde com a própria história de Comala, o início e o fim. Mas Juan Rulfo foge ao recurso da história contada pelos mandatários. Mesmo sendo essa a ossatura da narrativa, dom Lucas, Pedro Páramo e Miguel Páramo ocupam lugares secundários na narrativa enquanto narradores, embora sejam onipresentes como personagens. Estão na boca de todos, nas experiências de todos, mas não têm exatamente uma voz. Ao contrário, o narrador principal – e como já vimos aparecem outros, de forma esfacelada – é Juan Preciado, o deserddado, aquele que não leva sobre as costas o sobrenome fatídico, o desmemoriado, o estrangeiro numa terra apenas supostamente sua, o desconhecido de todos, o que não chegou a tempo. Não podemos perder de vista um detalhe que faz toda a diferença: Em sua existência, Juan lida com a insígnia – melhor seria dizer com a nódoa? – do seu nome, Preciado. É como

quem carrega tatuado o emblema do partido opositor e tivesse que cruzar as fronteiras inimigas; o sobrenome da mãe, a parte colonizada, invadida, violada.

A estética e o ponto de vista de Rulfo contrariam a análise de Octavio Paz quando reivindica a invisibilidade do homem comum, do proletário nas narrativas romanescas. Paz indaga por que em todos os grandes romances revolucionários os proletários não apareçam como heróis, mas apenas como fundo, e por que o herói é sempre um aventureiro, intelectual ou revolucionário profissional. (PAZ, 2014, p. 68). Na obra de Rulfo, a lente é direcionada desde a retina do povo.

É o Povo, com esta maiúscula majestática, que desfila em seus relatos curtos, incisivos, alguns de apenas uma página e meia mas tão inesquecíveis quanto o monólogo final da Cleópatra de Shakespeare ou das imprecações do ancião Rei Lear durante a tempestade. (RIBEIRO, 1988, p. 168).

Mais do que isto, a concepção de Rulfo vai além da representação de classe, miseravelmente provisória, e ascende ao aspecto mítico, mais duradouro, sem compromisso parcial, partidário, subpolítico, sem compromisso apenas com os povos da humanidade, mas com a humanidade dos povos.

Rulfo cria um reduto mítico, cujas histórias brotam pelas frestas das memórias ambíguas, indefinidas, sem datas. Um não-espço sem tempo. A morte mítica, tão presente nas ancestralidades mexicanas. “Para os antigos mexicanos, a oposição entre a morte e a vida não era tão absoluta quanto para nós. A vida se prolongava na morte. E vice-versa. A morte não era o fim natural da vida, mas fase de um ciclo infinito”. (PAZ, 2014, p. 55). Não há mais Comala, apenas remanescências. Rulfo confessa que a representação do universo de Comala começou com um viés da realidade:

Foi quando voltei à aldeia onde eu vivera há 30 anos e a achei despovoada. Era uma povoação que eu tinha conhecido com uns sete mil habitantes. Agora tinha 150. [...] me deparei com um povoado de mortos. E, claro, os mortos não vivem no espaço nem no tempo. (RIBEIRO, 1988, p. 175).

Por meio de fragmentos de conversas de terceiros o leitor vai conhecendo a personalidade de Miguel: “Aquele cadáver pesava muito na alma de todos.” (RULFO, 2008, p. 52). [...] “Ele deve estar nas profundas do inferno; porque foi isso que eu pedi a todos os santos, e com todo o meu fervor.” (RULFO, 2008, p. 55) “– Esse morto me

doeu muito – disse Terencio Lubianes. – Ainda estou com os ombros doloridos. [...] Acho que já morreu tarde.” (RULFO, 2008, p. 56).

Uma personagem intrincada, que merece bastante atenção do leitor, é o Padre Rentería, pois representa a dimensão da fé. Essa fé, que seria o refrigério contra as mazelas sociais, refúgio para as almas desesperançadas, está enredada pela sistemática dos homens. Somente após a morte de Miguel Páramo é que o padre, ao sentir um misto de alívio e remorso, cai em si e percebe que sempre fora não um verdadeiro missionário, divulgador das coisas ditas sagradas, mas apenas massa de modelar nas mãos dos poderosos. Miguel é suspeito de ter-lhe matado o irmão e violentado a sobrinha Ana. E o que ele fizera? Apenas vistas grossas aos desmandos da família Páramo, aos crimes cometidos contra os mais frágeis; pesa sobre si a submissão ao poder e ao dinheiro, o esquecimento a que relegou o rebanho em favor das arbitrariedades dos poderosos que o sustentavam:

– Tudo isso que está acontecendo é por minha culpa – disse a si mesmo. – O temor de ofender os que me apoiam. Porque a verdade é esta; eles me mantêm. Dos pobres não consigo nada; orações não enchem barriga. Assim foi até agora. E estas são as consequências. Minha culpa. Eu traí aqueles que gostam de mim e que me deram sua fé e que me procuram para que eu interceda com eles diante de Deus. Mas o que conseguiram com sua fé? Ganharam o céu? (RULFO, 1992, p. 57).

Em mundo tão inóspito, nem mesmo a religião dá garantias. O sacerdote católico se rendera a Mamom, na contramão das palavras do seu mestre, Jesus.

Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de aborrecer-se de um e amar ao outro, ou se devotará a um e desprezará ao outro. Não podeis servir a Deus e às riquezas. (BÍBLIA. Mateus: 6:24. 1993, p. 6).

O padre admite, contrariado, que o poderio dos Páramo também exerceu força sobre ele e sua igreja. Primeiramente, é assaltado pela dúvida, no ato da missa de corpo presente, em que se vê prestes a conceder a Miguel a extrema unção. No entanto, num ato heroico, nega-se a dar essa bênção final, por remorso e recaída fé: “Foi um homem ruim, e não entrará no reino dos Céus. Deus irá me levar a mal se eu interceder por ele.” (RULFO, 2008, p. 53). Mas o padre fraqueja e recebe as moedas deixadas por Pedro Páramo e torna a sentir-se culpado. E reage: “São tuas – disse. – Ele pode comprar a salvação. Tu saberás se o preço é este. [...] Por mim, condena-o, Senhor.” (RULFO,



2008, p. 53). Rememora o que não fez pelos pobres, a negativa dada a Maria Dyada, que suplicara pela salvação da irmã, dona Eduviges.

- Ela sempre serviu aos seus semelhantes. Deu a eles tudo que teve. [...]
- Mas ela se suicidou. Obrou contra a mão de Deus.
- Era a única saída. E decidiu isso por causa da sua bondade[...]
- Não tenho dinheiro. O senhor sabe disso, padre.
- Então vamos deixar as coisas do jeito que estão. Vamos esperar em Deus. (RULFO, 2008, p. 58-59).

Rulfo sempre declarou em entrevistas que sua obra é marcada pela incomunicabilidade e suas histórias são na verdade desenredos. As relações são desencontradas; filho não encontra pai, amores não se realizam, memórias se esfacelam. A igreja, remotíssimo elo entre as pessoas e uma possível trama superior, está alquebrada, consumida pelas instâncias humanas, as mais ínfimas e pérfidas, e sua derrocada final é representada pela fuga do padre Rentería, que sabendo-se incapaz de responder pelas coisas do Céu, decide aderir à Guerra Cristera. A Guerra Cristera ou Cristiada aconteceu entre os anos de 1926 e 1929. Os rebeldes se autodenominavam cristeros porque lutavam em nome de Jesus Cristo e exigiam que não fossem excluídos da Constituição de 1917 os princípios da cristandade. O presidente Plutarco Elías Calles, ateu e socialista, adotou medidas drásticas para erradicar o catolicismo do México, entre elas a limitação das atividades dos padres, a proibição da educação religiosa, a nacionalização das propriedades da Igreja e o impedimento de celebrações católicas fora dos templos.

Ora, se a fé católica chegara ao México como método imperialista, postiço e forçoso, agora já se impregnou à cultura formando um amálgama. Os mais radicais, como Calles, são idealistas e desejam um México purificado da escória, uma nação firmada em suas bases ancestrais, em relação aos espanhóis, e liberta da maldade norte-americana, com sua democracia para poucos, seus luxos e seu espírito explorador. Daí o flerte com o oposto da ideologia americana e seu principal inimigo, o socialismo. Como afirmou Octavio Paz, solidão e comunhão, mexicanidade e universalidade continuam sendo os extremos que devoram os mexicanos. E a inteligência mexicana não resolveu esse conflito entre a insuficiência de sua tradição e a sua exigência de universalidade. (PAZ, 2014, p.159 e 161)). Por outro lado, “no momento mesmo em que os conquistadores erguiam suas casas e palácios à imagem e semelhança dos que tinham

deixado em sua pátria, do outro lado do mar, já começavam a sofrer a influência do povo que haviam submetido.” (VERÍSSIMO, 2013, p. 59).

Os fragmentos 18 a 23 resumem os procedimentos de Pedro Páramo para enriquecer. Revelam a gênese da história de Páramo e Dolores, de como ele a pediu em casamento apenas com o mero intuito de se apossar das terras da família dela, desterrando-a, depois. Para Gonzáles Boixo,

a questão agrária, verdadeiro escolho dos programas revolucionários, não encontrou uma solução satisfatória e o desânimo do camponês se fez patente quando as lutas já haviam acabado. Esse sentimento de haver sido enganados se percebe claramente nos personagens de Rulfo. (RULFO, 1992, p. 17).

Importante frisar que esse modelo de reputação, em que um maioral logra e manipula as pessoas, preterindo classes populares, norteia o testemunho de Rulfo sobre um tempo e um contexto: a Revolução Mexicana e, sobretudo, o período de pós-revolução.

## **2.2 A suspensão do tempo e a supressão do espaço**

É plausível em *Pedro Páramo* que o tempo da narrativa é um tempo de memória. Toda Comala está mergulhada em reminiscências, em fragmentos de lembranças que se misturam. Juan Preciado parece ser o único a se iludir com um tempo presente, por isso chega a Comala imbuído da missão de resgatar o pai desconhecido, de reabilitar um passado que lhe iluminasse o futuro, que lhe fornecesse esteio para a existência a partir dali. Mas ele chega também desprovido de memórias próprias. Jamais vivera em Comala, portanto não possui laços identitários com aquela gente. Segue impulsionado por memórias alheias, primeiramente as lembranças maternas, que a mãe tratou de embelezar, atravessadas depois por outras vozes, por inúmeros interlocutores, como Dona Eduviges e Doroteia.

Ao chegar a Comala, em busca do pai, Juan Preciado vai percebendo gradativamente que penetrou em atmosfera hermética, e que tempo e espaço são regidos por leis excepcionais, como nos sonhos. De acordo com Benedito Nunes,

do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. [...] Entretanto,

há translações e combinações que a prática artística possibilitou. Basta atentarmos para o dinamismo temporal das artes plásticas, como no estilo cinematográfico do cubismo, e para a busca do efeito de simultaneidade nos textos poéticos, finalmente abertos, em época mais recente, à função articuladora, sintática, do espaço tipográfico da página. (NUNES, 2013, p. 12)

Nessa perspectiva, há em *Pedro Páramo* a inovação da técnica narrativa, ao buscar na literatura a inseparabilidade do espaço e do tempo que até então só se permitia no cinema e, guardadas as proporções, no gênero lírico. Atribuímos tal efeito à “técnica de *justaposição* ou *montagem*, rebatizada em poesia de *harmonismo* ou *poliformismo* por Mário de Andrade” – como nos explica Benedito Nunes – técnica, esta, “oriunda da estética do *cubismo* e que passou ao romance”. (NUNES, 2013, p. 12).

A interpretação do conceito de tempo tem variado com o desenvolvimento da física. Newton, no século XVII, distinguiu o *tempo aparente* do *tempo absoluto*, creditando este a um relógio universal, uniforme e em perfeita harmonia com o espaço, que também seria absoluto. No século XX, Einstein relativizou tempo e espaço e formulou a ideia de interdependência entre eles. Subverteu as ideias fundamentais da Física clássica ao demonstrar que o espaço e o tempo não eram grandezas absolutas, como pensara Newton, mas grandezas relativas que dependiam do observador, sugerindo não existir entre dois eventos simultâneos relação absoluta nem de tempo nem de espaço. Discordante das medidas temporais supostamente objetivas do tempo físico, o tempo que interessa à literatura e que nos instiga para este trabalho é o tempo psicológico, amorfo, ambíguo, inumano, mítico por excelência. Talvez se aproxime o tempo psicológico, conceitualmente, à medida filosófica de Aristóteles, de um tempo presente cercado de anterioridade e posteridade.

Em *Pedro Páramo*, depara-se o leitor com um tempo ultracronológico, que “se corresponde com o que em certo sentido pode denominar-se *presente narrativo*” (RULFO, 1992, p. 22; grifo nosso) e, concomitantemente, com um tempo que transcende à realidade aparente dos fatos, um tempo mítico. Assim, esse tempo ambivalente já se oferece no plano mesmo da narrativa, entre o tempo marcado ou compreendido pelo próprio personagem-narrador, Preciado, e o tempo que gradualmente o vai envolvendo, fora do eixo dos ponteiros, incompreensível a princípio. É como se o tempo de Preciado e o tempo de Comala fossem inversamente proporcionais ou disparatados. O tempo em Comala é neutro, feito de um passado sem futuro, feito de ecos; é anacrônico, na medida da discordância entre a ordem da história

e a do discurso. Se há o tempo psicológico em *Pedro Páramo*, não está ele subordinado meramente à subjetividade de personagens ou narradores, mas se instala e se impõe em Comala. Não se apresenta inteiramente desconexo do espaço, quanto à ação, e com ele não coincide, como podemos perceber na tentativa de Miguel Páramo de reencontrar o povoado chamado Contla, onde morava sua noiva.

– [...] Não achei o povoado. Havia muita neblina ou fumaça ou sei lá o quê; mas o que sei é que Contla não existe. Fui além dela, pelos meus cálculos, e não encontrei nada. Vim contar isso a você, porque você me compreende. Se eu contasse aos outros de Comala iam dizer que fiquei louco, do jeito que sempre dizem que sou.

– Não. Louco não, Miguel. Você deve estar é morto.

(RULFO, 2008, p. 48)

Esse outro tempo ou não-tempo da narrativa, tempo não-natural ou sobrenatural, tempo mítico ou místico, é uma proposição do autor para uma narrativa que vai além do físico, que desafia o tempo absoluto em busca do metafísico e invulgar. É como se o autor brincasse com a ideia da quadridimensionalidade de Einstein, em que tempo e espaço não se ajustam à ideia de um relógio universal, desafiando o absolutismo entre dois eventos simultâneos. Esgarçar e encolher o tempo, relativizar o espaço, criar um tempo inumano, desvivido é um dos enigmas narrativos do romance *Pedro Páramo*. Mesmo a suposta direção do tempo, que aparentemente segue em frente, com o efeito após a causa (princípio da causalidade), o futuro após o presente, a morte após a vida, se subverte em *Pedro Páramo*. Nas obras literárias,

o tempo é inseparável do mundo imaginário projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjuga-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem” (NUNES, 2013, p. 24).

Rulfo explora ao máximo os recursos de esgarçamento de tempo e espaço para lançar os destinos extraviados numa espécie de limbo, em que vida e morte não são contraditórios, passado, presente e futuro se confundem, chão e subterrâneo convivem, como no episódio em que tumbas dialogam. Nessa perspectiva, Benedito Nunes compreende o tempo literário como móbil, desajustado entre transitoriedade e eternidade:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga

entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 2013, p. 25).

Se o personagem-narrador Juan Preciado fosse um único semovente no povoado desabitado, não haveria surpresa e se instauraria francamente o tempo psíquico, em que todos os acontecimentos e sobressaltos seriam emanações de seu cérebro perscrutador, em busca das referências do pai, da localização, das identidades em jogo. Mas o caso é outro e trata-se da psique dos mortos, resquícios do tempo vivido, também denominado (como nos alerta Benedito Nunes) “duração interior”, expressão já utilizada por Bergson. Permite a narrativa de ficção que o tão sacramentado tempo vire massa de modelar nas mãos do hábil narrador. Esse tempo especial interfere diretamente sobre as memórias, borrando-as, e dessa imprecisão resulta o estado de letargia e as lembranças cambiantes de Preciado, impedindo-o de mergulhar fundo em seu périplo identitário.

Tempo e espaço tão difusos são obstáculos para que Preciado alcance o intento de encontrar seu progenitor e passe a limpo seu legado de hereditariedade, restituindo assim um presente que possibilite um porvir mais a contento de seus desejos, dos desejos da mãe e do seu merecimento enquanto sucessor e herdeiro de toda uma ancestralidade. A Comala alcançada por Preciado, plasmática, espectral, seria feita apenas de ecos, resquícios de lembranças, dores e sussurros, e revoga a lei da impenetrabilidade, de Newton, pois ocupa duplo espaço. Preciado não está a par disso, é preciso que lhe digam. O próprio leitor deverá ter perspicácia para desconfiar que está adentrando um espaço etéreo; ao mesmo tempo, terá que vivenciar dois planos, ambíguos e entremeados, o das reminiscências tardias de Preciado, e o da história narrada pela memória propriamente dita de um outro narrador que não ele. A Comala factual e a Comala factível convivem. Nem sempre será fácil distingui-las.

Rulfo chegou a declarar que sua obra é aberta à ressignificação do leitor, que sua narrativa não se fecha em si mesma com significado único. *Pedro Páramo*, por exemplo, seria “un libro de cooperación”<sup>36</sup>. E acrescenta, convicto: “Siempre hay una participación muy cercana del lector com el libro, y él se toma la libertad de ponerle lo

---

<sup>36</sup> Um livro de cooperação.

que le falta. Eso a mí me gusta mucho.”<sup>37</sup> (RULFO, 1997, p. 453). Tal concepção, em que o autor não é o detentor final do sentido da obra remete-nos à Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, e ao conceito de obra aberta, defendido pelo escritor e teórico Umberto Eco. Para este estudioso,

A poética da obra "aberta" tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1991, p. 41).

Outra característica da poética de Juan Rulfo, muitas vezes declarada em entrevistas, e daí a importância dos paratextos para se compreender melhor a obra de um escritor que publicou tão pouco, é que a divagação filosófica só compromete a narrativa. Rulfo, ao contrário de Camus, busca em sua criação a eliminação do autor, isto é, a supressão de si mesmo como autoridade na obra. Rulfo conta suas histórias buscando distanciar-se da realidade vivida, embora saibamos, como já foi dito, que seu mundo sobrenatural está impregnado das suas impressões pessoais, de sua infância, de sua visão política e da circunstância histórica do seu país. Isso nos faz lembrar, pelo nexos da diferença, Albert Camus, nosso outro autor aqui estudado. A literatura de Camus mostra-se penetrada por sua biografia, ainda que perfeitamente transmutada em realidades fictícias. Camus é um dos raros exemplos em que ficção e filosofia se casam com esmero. Camus seria o romancista-filósofo, ao passo que Sartre se configura melhor como filósofo-romancista. Essa análise evidentemente simplória, serve apenas para destacar que Rulfo não admitia tais concessões. Para ele, as elucubrações filosóficas, as divagações não cabem no romance ou no conto.

Eu deixo esses personagens trabalharem sozinhos, sem minha intromissão, porque senão vou à divagação do ensaio, à elucubração; você coloca suas próprias ideias, sente-se filósofo, enfim, e tenta fazer-se acreditar mesmo na ideologia que se tem, na maneira de pensar sobre a vida, ou sobre o mundo, sobre os seres humanos, qual o princípio que move as

---

<sup>37</sup> Sempre há uma participação muito estreita do leitor com o livro, e ele toma a liberdade de colocar o que está faltando. Eu gosto muito disso.

ações do homem. Quando isso acontece, o escritor se torna um ensaísta.<sup>38</sup> (RULFO, 1997, p.389-390).

### 2.3 Memórias reticentes, identidades cambiantes

Não havendo entre Juan Preciado e a comunidade de Comala nenhum ponto de convergência, que não as memórias emprestadas, tornava-se impossível a afinidade identitária integral. Todos eram-lhe estranhos, inclusive o pai, cuja compleição fora forjada a partir das sombras das memórias maternas.

Maurice Halbwachs procurou tenazmente infundir e distinguir as noções de *memória individual* e *memória coletiva*. Assim,

para que nossa memória se auxilie com as dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 34).

O não pertencimento a Comala, a não apropriação, enquanto coadjuvante ou protagonista, das narrativas de Comala, estabelecem definitivamente a separação entre Preciado e o passado que vislumbra. “Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade, que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.” (CANDAU, 2012, p. 16). Maria José Queiroz esclarece que “o mal do exílio tanto se inclui num dos capítulos mais pungentes da história universal da infâmia como nas páginas da literatura ou no prontuário médico das patologias mentais”. (1998, p. 20).

Importante salientar que Joël Candau faz restrição à expressão “memória coletiva”, instituído por Halbwachs, enquanto conceito ou faculdade mental, por considerar que “a única faculdade de memória realmente atestada é a memória

---

<sup>38</sup> Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, e uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía a las acciones del hombre. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensayista.

individual” (2012, p. 24). Além disso, “toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado.” (2012, p. 16). Candau insiste em mostrar que “a existência de atos de memória coletiva não é suficiente para atestar a realidade de uma memória coletiva. Um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que por isso compartilhe as mesmas representações do passado.” Opta, então, pelo que denomina “memória forte”, “memória massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo.” (2012, p. 44). Candau condena, inclusive, as expressões generalizantes, isto é, “o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos” (2012, p. 29), procedimentos tais que ele denomina de “retóricas holistas”, e que considera forjados por influência da era industrial, da “era das massas representadas (pensadas) como entidades coletivas”. (2012, p. 29). Para Halbwachs “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (1990, p. 51). Candau discorda e entende que

Halbwachs se equivocou em ver nas memórias individuais os ‘fragmentos’ da memória coletiva, conferindo a essa a substância com a qual tende a despojar as primeiras. Mas teve razão em insistir sobre a importância dos quadros sociais que fazem com que ‘uma corrente de pensamento social [...] tão invisível quanto o ar que respiramos’ irrigue toda rememoração.” (2012, p. 48-49).

Joël Candau sugere que um trabalho de memória

se realiza em três direções diferentes: uma memória do passado, aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das fundações e das recordações; uma memória da ação, absorvida num presente sempre evanescente; e uma memória de espera, aquela dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro. (2012, p. 60).

Em Comala, no entanto, o tempo é bidirecional. O futuro é abortado e tudo gira em torno de um passado viscoso e movediço que devora o presente ou a ilusão do presente e jamais insinua a possibilidade do devir. Mesmo o que se representa como tempo presente, nas impressões sobretudo do personagem-narrador Juan Preciado, que julga viver um aqui-e-agora, é extinto no momento mesmo em que nasce, sobreposto por um já-era.



- Está me ouvindo? – perguntei em voz baixa.  
E sua voz me respondeu:  
– Onde você está?  
– Estou aqui, no seu povoado. Com a sua gente. Não está me vendo?  
– Não, filho, não vejo você.  
Sua voz parecia cobrir tudo. Perdia-se mais além da terra.  
– Não vejo você. (RULFO, 2008, p. 90)

Esse jogar estético com a ideia de tempo e espaço é exemplarmente calculado e o próprio autor declara sua intenção de dar à narrativa uma atmosfera onírica, desestabilizando os dois elementos que melhor posicionam o ser nas raias da consciência, da racionalidade e de ajuste mental no mundo que o rodeia.

Os mortos não vivem nem no espaço nem no tempo. Isso me deu liberdade para manejar os personagens indistintamente. Ou seja: Deixar que eles entrassem e depois se evaporassem, que desaparecessem esfumados. (RIBEIRO, 1988, p. 175).

Ainda que declaradamente escrito com propósitos de representação da realidade mexicana pós-Revolução, Rulfo não sacrifica o projeto da obra às vias do panfletário. Sem pretensão de engajamento, mas com plena convicção de realizar um trabalho em que social e estético se cruzam, esse tempo/espaço mutável calha como recurso estético. Sua preocupação é com o tempo em sentido amplo, o tempo da crise, mas não com a precisão das datas: “Não usei nem uma data. Remexi os fatos históricos de tal forma que não se sabe se coincidem com o século passado ou um século três vezes anterior. (RIBEIRO, 1988, p. 175) Isso fica ainda mais evidente quando revela seu desejo de fazer ficção, não História: “Jogar com fatos verdadeiros e fictícios até se saber se o fictício desvirtua a História ou se é o contrário. Eu tenho o palpite de que a ficção vai ganhar porque ela é mais real.” (RIBEIRO, 1988, p. 175).

Rulfo valoriza os princípios estéticos da arte narrativa e em nenhum momento os sacrifica em prol de afetações políticas ou idealismo partidário. A despeito disso, como avalia o crítico Leo Gilson Ribeiro, em comentário sobre as duas obras que o escritor mexicano nos legou, “não há denúncia mais candente do fracasso da Revolução Mexicana de 1910, que desembocou no Partido Único, de presidentes títeres que são sufragados, sem eleições, no México, do que este romance e este punhado de contos”. (RIBEIRO, 1988, p. 165 e 166).

Já declarou o autor de *Pedro Páramo* ter sido motivada a denominação do povoado que ambienta o enredo. Em visita ao antigo povoado onde passara a infância,

ao encontrá-lo praticamente desabitado, teve o lampejo de escrever o romance que há dez anos lhe rondava as ideias:

“Comala: O nome não existe. Mas a denominação de comal – comal é um recipiente de barro que se põe sobre as brasas, para esquentar as *tortillas* – e o calor que fazia nesse povoado foi o que me deu a ideia do nome. Comala: lugar sobre as brasas.” (RIBEIRO, 1988, p. 175).

Toda a narrativa está calcada nas entrelinhas, nos vazios. Mas esses vazios são repletos. É curioso, por exemplo, como o enredo não menciona propriamente a infância de Juan Preciado. Em nenhum momento se vislumbra o convívio do menino com o pai. Preciado nada sabe, nada lembra, é apenas o portador do sentimento de uma ancestralidade fraturada, de uma prerrogativa perdida, de uma filiação presumida. Mesmo esse sentimento, talvez seja menos de Preciado do que de sua mãe Dolores, que manipula a narrativa familiar por meio de própria memória nutrida de amargura. A infância que aparece em leves pinceladas é a de Pedro Páramo, como se a justificar sua natureza e a progressão de seus atos vida afora. Importante ressaltar que Pedro Páramo é, paradoxalmente, um personagem mais onipresente do que presente, na trama. Renasce e revive em todas as mentes, em todas as lembranças, em cada resquício de memória dos habitantes de Comala, na paisagem, na atmosfera. Todos os destinos convergem para Pedro Páramo. Em outras palavras, não está ali a interagir com os outros personagens, mas permeia todas as vidas.

#### **2.4 Depois de varar os montes, descemos cada vez mais**

*El camino subía y bajaba; "sube o baja según se va o se viene.*

*Para el que va, sube; para el que viene baja".*

Juan Rulfo

A catábase é muito presente na literatura. Um dos mais célebres exemplos é o Canto XI da *Odisseia*, que narra a descida de Odisseu ao Hades com o intuito de consultar o adivinho Tirésias. Na Mitologia, o termo é usado para se referir à descida ao inferno (mundo dos mortos). A descida de Odisseu às regiões inferiores tem equivalente na literatura latina com a *Eneida*, Canto VI, de Vergílio, em que Eneias vai aos subterrâneos consultar a sibila de Cumas.

Vários personagens na literatura baixaram aos infernos, como Orfeu, Aquiles, Eneias e mesmo Dante. Em geral, o herói desce ao inframundo com o propósito de consultar os mortos, a fim de obter conhecimento e encontrar a chave dos mistérios.

São muitas as concepções criadoras da catábase na literatura, em que se manifestam as variações do tema. Se a descida de Orfeu e de Eneias remetem a temas mais religiosos, com Aristófanes, *As rãs*, e Luciano, *Diálogo dos mortos*, introduz-se a verve cômica na projeção das personagens.

De facto, na Europa, e para só falar-se dos exemplos mais conhecidos, a “catábase” homérico-vergiliana conhece a sua expressão mais universalizante ainda através da obra de Dante (princípios do séc. XIV), na *Divina Comédia*, em que o poeta europeíza o substrato greco-latino e pagão, ao adaptá-lo ao cristianismo e à realidade histórico-literária da sua época. [...] A alegoria torna-se abertamente cristianizada e espiritualizada no sentido cristão, é a salvação do homem na sua passagem pela terra, que está em jogo, e o caminho para o paraíso está coberto de espinhos. Trata-se abertamente da apologética cristã. (FERNANDES, 1993, p. 49).

Para alguns estudiosos, a verdadeira catábase deve ser seguida de uma anábase, pois do contrário passa a se tratar de morte, e não de genuína catábase.

Compreendemos que a descida a um mundo remoto e incompreendido, mesmo que pelos estreitos da memória e independentemente da ascensão posterior, configura-se uma catábase, pois envolve o conhecimento de outra realidade e desencadeia transformações interiores profundas. Essa jornada memorialística pode se converter em catarse ou punição. O movimento regressivo impõe a ressignificação da existência, fazendo emergir um passado pleno de sentido que quase sempre determina a transformação do ser.

É possível encontrarmos na narrativa *Pedro Páramo* a sugestão da catábase. O sentido do descer, do embrenhar-se abaixo transparece em vários trechos. Curioso, por exemplo, o diálogo logo no início da narrativa entre Juan Preciado e Abundio, o arriero. Este, quando indagado sobre seu destino apenas diz: “Vou descendo, senhor.” (RULFO, 2008, p. 27). E o próprio Juan Preciado informa sobre a descida: “Depois de varar os montes, descemos cada vez mais. Havíamos deixado o ar quente lá de cima e fomos nos afundando no puro calor sem ar. Tudo parecia estar à espera de alguma coisa.” (RULFO, 2008, p. 28). Plausível também observarmos, na descrição dos lugares, uma possível analogia com o inferno cristão, como nos dois excertos abaixo:

Quando chegarmos a Comala, o senhor vai ver o que é calor forte. Aquilo fica em cima das brasas da terra, bem na boca do inferno. Digo eu que muitos dos que morrem por lá, quando chegam ao inferno voltam para buscar um cobertor. (RULFO, 2008, p. 28).

Dona Eduviges seria a feiticeira, a consulente de Juan Preciado a ciceroneá-lo pelos caminhos escarpados da indecifrável Comala. Inevitável a lembrança de Dante a ser conduzido por Virgílio pelos escaninhos do Inferno, n’*A divina comédia*. Se mais sinistras eram as criaturas, a notabilizarem pela posteridade o adjetivo “dantesco”, não era menor na Comala concebida por Rulfo a desolação. Em Rulfo, a descida em consequência do pecado, os seres às tontas:

E esta é a razão disto aqui estar cheio de almas; um vagabundear de gente que morreu sem perdão e que não conseguirá ser perdoada de jeito nenhum. (p. 85)

Em Dante, os seres endividados com a moral cristã também vagueiam ao acaso pelo “insondável abismo, do qual subiam infindos ais. Tão escuro, profundo e nebuloso era tal pélago que, por mais aceso eu nele fixasse o olhar, coisa alguma discernia”. (ALIGHIERI, 1981, p.35).

José Carlos Gonzáles Boixo detecta na obra de Rulfo, sobretudo em *Pedro Páramo*, “um marco exterior compuesto de aspectos biográficos, histórico-geográficos y culturales que pueden delimitar e explicar la relación entre el escritor y su obra”<sup>39</sup>. (RULFO, 1992, p. 14). Para esse estudioso, as narrativas de Rulfo e o universo intemporal nelas projetado ocultam o contexto histórico de um México real atribulado pela Revolução, uma das primeiras do século XX, uma geografia rural assolada pelo clima, solapada por latifundiários, sofrida pelo povo miserável de bens e de honras. No entanto, esse mundo supostamente real se virtualiza numa camada onírica que se situa entre a memória nebulosa e a própria natureza da criação literária, consumando as bases de um estilo que os críticos tratariam de denominar “realismo mágico”. Nascido em 1918, quando ainda era ardente a Revolução, o menino Juan Rulfo seria marcado sobretudo pela rebelião dos Cristeros (1926-1928). Esse capítulo político da nação marcaria profundamente a infância de Rulfo, pois lhe custaria a vida do pai e do avô, da mãe e de vários parentes, provocando, enfim, a ruína familiar que afogará em solidão o

---

<sup>39</sup> Um marco exterior composto de aspectos biográficos, histórico-geográficos e culturais que podem delimitar e explicar a relação entre o escritor e sua obra.

menino. Esse desamparo o levará a morar por uns tempos com a avó materna e fará com que, dos dez aos catorze anos, viva num orfanato em Guadalajara. Para Octavio Paz,

qualquer ruptura (com nós mesmos ou com o que nos rodeia, com o passado ou com o presente) causa um sentimento de solidão. Nos casos extremos – separação dos pais, da Matriz ou da terra natal, morte dos deuses ou consciência aguda de si –, a solidão se identifica com a orfandade. (PAZ, 2012, p. 64).

Gonzáles Boixo salienta que “de la biografía de Rulfo es especialmente significativa la parte que se refiere a su niñez y adolescência”<sup>40</sup> (RULFO, 1992, p. 14). E é sobre a memória dessa infância violada, órfã, que o universo ficcional de Rulfo aflora e faz insurgir toda a problemática de um contexto social vivenciado sob o signo da morte. O romance *Pedro Páramo* trata da morte, não a morte como mero fenecer, mas a morte fabulosa, além das coisas vivas, indiferente, e sem resposta, como sugere Octavio Paz: “O que é a morte? Não inventamos uma nova resposta. E toda vez que fazemos essa pergunta, damos de ombros: o que me importa a morte, se a vida não me importa?” (PAZ, 2012, p. 59).

Talvez para Rulfo essa morte signifique o desamparo, o abandono do pai, o Estado – nesse caso, melhor seria dizer *o padrasto* – que deveria proteger, e da mãe, a religião – que deveria consolar. Toda a obra de Rulfo é marcada por essa orfandade. Além do mais, assim como a Argélia de Camus, o México de Rulfo traz na carne a marca da violação. A pátria-Mãe foi deflorada. Esses reinos violentados cultivam afeição e asco a esse pai estrangeiro, o colonizador; por certo, mais asco que afeição. Portanto, é plausível a afirmação de Leo Gilson Ribeiro sobre

a desconfiança diante dos espanhóis, que brutalizaram suas mulheres (*la chingada* é o maior insulto que há no México pois significa “a estuprada” que não reagiu e castraram sua cultura multissecular e sepultaram suas línguas nativas [...]) A desconfiança diante dos “gringos”, os norte-americanos, que usando de todas as mais pérfidas artimanhas legais e ilegais os despojaram de metade de seu território nacional original. (1998, p. 168-169).

Octavio Paz explica a força semântica da expressão para os mexicanos. “Chingada é a Mãe aberta, violada ou engabelada à força. O ‘filho da chingada’ é um fruto da violação, do rapto ou do engano.” (2014, p. 79).

---

<sup>40</sup> Da biografia de Rulfo é especialmente significativa a parte que se refere à sua infância e adolescência.

A orfandade de Juan Preciado é a orfandade do México. A mãe convalescente, explorada, exilada de sua terra, de sua gente e de seus valores, dera ao filho a missão de buscar o pai: “Não peça nada a ele. Exige o que é nosso.” (RULFO, 2008, p. 25). A busca é frustrada porque o pai já não existe e se existisse seria enorme em sua abstração, em seu poderio, em sua fama. Latifundiário, usurpador de terras, matador, uma entidade totalitária, temida, irreversível, colonizador de consciências. Comala é sinônimo de Pedro, Pedro é a própria lei cunhada na pedra. Dona Dolores, mãe de Preciado, é o próprio retrato do desterro, da honra banida, da tradição renegada. Se “a história do México é a história do homem que procura sua filiação, sua origem”, como propõe Octavio Paz (2014, p. 22), esse homem é Juan Preciado. Ao contrário de Miguel Páramo, legítimo herdeiro da educação e do poderio paternos, sucessor direto por decisão e afinidade, Preciado é a dimensão fraturada, a parte fêmea, a que rachou em sua nulidade desprovida de ambições. Por outro lado, não fora vítima do orgulho da mãe, que preferiu tornar invisível a existência do pai? Ou do egoísmo dela, preferindo segurá-lo para si, atraindo o destino que só cabia a ele, e tão somente a ele, escolher, e suprimindo-lhe o direito de optar ou não pelo pai? Pedro Páramo via no filho Miguel sua própria imagem refletida, sua juventude renovada, sua opulência expandida. Tanto que ao receber a notícia da morte do filho ele põe o caso em si mesmo, e pondera: “Estou começando a pagar.” (RULFO, 2008, p. 104). Miguel fora o filho para quem Pedro Páramo “estendeu os braços de sua maldade [...] O filho que ele reconheceu sabe Deus por quê”, refletiria Padre Rentería (RULFO, 2008, p. 105). Mas isso foi depois, quando já se acostumara ao menino. Muitos anos antes, quando o Padre lhe trouxe o recém-nascido, não se sentiu afetado e demonstrou apenas um capricho arrogante:

- Dom Pedro, a mãe morreu ao dar à luz. Disse que era seu. Aqui está ele.
  - E ele nem titubeou, disse apenas:
  - E por que o senhor não fica com ele, padre? Faça-o cura.
  - Com o sangue que está dentro dele, não quero assumir essa responsabilidade.
  - Mas o senhor acha mesmo meu sangue ruim?
  - Realmente, sim, dom Pedro.
  - Pois vou provar que não é verdade. Deixe o menino comigo. Sobra gente que se encarregue de cuidar dele.
  - Pois foi precisamente o que pensei. Pelo menos com o senhor não lhe faltará sustento.
  - O menininho se retorcia, pequeno como era, feito uma víbora.
  - Damiana, tome conta dessa coisa. É meu filho.
- (RULFO, 2008, p. 105-106)

Pedro Páramo era o deus de Comala, o rufião reprodutor que misturara seu sangue ao de tantas fêmeas quanto lhe fora possível. No entanto, ficou-se frustrado ao fim da vida, pois a única mulher que cobiçara com toda a força de sua alma se recusou a ser patrimônio seu. Terminou seus dias mirando o caminho por onde levaram o féretro de sua amada, a única que venerou, a que nunca lhe pertencera.

Juan Preciado pode representar, talvez, a solidão mítica do ser humano, referida por Octavio Paz como aquela que “começou no dia em que nos separamos do ambiente materno e caímos num mundo estranho e hostil. Caímos; e essa queda, esse saber-nos caídos nos faz culpados. De quê? De um delito sem nome: ter nascido.” (PAZ, 2014, p. 80). Talvez represente, também, uma solidão mais enraizadamente mexicana, vivida e cultuada na transfiguração do ídolo Cuauhtémoc, o jovem imperador destronado, torturado e assassinado, cuja história é tão próxima da de Jesus, o mártir maior. Cuauhtémoc é o herói caído que ainda espera a ressurreição. “Não surpreende que, para a maioria dos mexicanos, Cuauhtémoc seja o ‘jovem avô, a origem do México: o túmulo do herói é o berço do povo’”. (PAZ, 2014, p. 83). Muitos povos esperam ainda seu salvador, aquele que lhe trará a redenção como prêmio após o mal a que foram historicamente submetidos. Os muçulmanos esperam a apoteose de Maomé, os judeus aguardam seu messias, os lusitanos almejam a coroação em glória do rei Sebastião, o mexicano focaliza o marco de sua salvação no achamento do túmulo de Cuauhtémoc. “Encontrá-lo significa nada menos que voltar à origem, reatar nossa filiação, romper a solidão. Ressuscitar”, nos revela Octavio Paz (2014, p. 83). Esse sentimento de orfandade, dos descaminhos que conduzem no máximo à sombra remota do pai mítico ou do herói que o substitua, também é compensado ou recrudescido pela busca da Mãe universal, a Virgem, a mãe piedosa e intercessora.

A Virgem é o consolo dos pobres, o escudo dos fracos, o amparo dos oprimidos. Em suma, é a Mãe dos órfãos. Todos os homens nascem deserdados e nossa verdadeira condição é a orfandade, mas isso é particularmente verdadeiro para os índios e para os pobres do México. (PAZ, 2014, p. 84).

A Mãe sagrada, a Virgem redentora, ultrapassa os paradigmas sacros do catolicismo e vai se conformar na Virgem de Guadalupe, entidade indígena a quem se atribuem várias aparições. À Virgem de Guadalupe atribui-se a Independência do México. Ela brilha contemplativa por sobre uma lua crescente escura, que representa o mal, vestida com uma túnica rosa e um manto azul-céu adornado de estrelas de oito

pontas, sua pele mestiça rodeada por raios solares; simbolicamente vem carregada, em honras, por um querubim. Atualmente, muitos mexicanos professam o guadalupanismo sem necessariamente serem católicos.

Conforme nos ensina Octavio Paz, em contraposição a Guadalupe, que é a Mãe virgem, a Chingada é a Mãe violada, que será associada à Conquista, interpretada também como violação não só histórica, mas carnal. O símbolo da entrega é a índia Malinche, que espontaneamente se entregou como amante a Cortés, o conquistador. Malinche seria a Mãe traidora, a Eva mexicana, a que abandona o filho e vai embora com o estranho. Ela encarna o aberto, o chingado. Malinchista será todo aquele que deseja o México aberto ao exterior. (PAZ, 2014, p. 84).

Dolores foi desterrada, deserçada e para sempre ignorada. Juan Preciado é filho desse abandono. Para ele nada restou, nem mesmo a sombra dos seus ídolos. O espectro da vila, as memórias reconciliadoras da mãe, sua ancestralidade e seu futuro, tudo se esfumaça, vira ecos e nuvens. Não encontra o pai, apenas sua onipresença incorpórea, e descobre que fora ele o grande violador de pactos, o colonizador, o ditador.

Pedro Páramo funciona em relación com Comala como um agente exterior que impede su normal desarrollo, que cierra cualquier perspectiva tendente a la consecución de una sociedad próspera y feliz. El episodio de la revolución se inscribe em esta línea. [...] La revolución podría haber dado la libertad a Comala. (RULFO, 1992, p. 43).<sup>41</sup>

A concepção da morte como ciclo infinito, a partir da tradição do povo mexicano e da religiosidade inerente a ele, são a chave principal na obra de Rulfo. “Comala, cerrada a cualquier possibilidade de salvación en el nivel de la vida humana, buscará alivio en una existencia más allá de la muerte”<sup>42</sup>. (RULFO, 1992, p. 44). Na morte não haverá mais conquistas, mas também não haverá mais perdas. Todas as falências humanas já nada significam diante do colapso e do eclipse. Porém, a morte em Comala não se reduz a um estado, mas a uma dimensão, uma metafísica; não é uma chegada, é um através.

---

<sup>41</sup> *Pedro Páramo* funciona em relação a Comala como um agente exterior que impede seu desenvolvimento normal, fechando qualquer perspectiva que vise à consecução de uma sociedade próspera e feliz. O episódio da revolução se inscreve nesta linha. A revolução poderia ter dado a liberdade a Comala.

<sup>42</sup> Comala, fechada a qualquer possibilidade de salvação no nível da vida humana, buscará alívio numa existência além de sua morte.



### Capítulo 3

#### “O PRÓPRIO HERÓI É AQUELE QUE O HERÓI VEIO ENCONTRAR”<sup>43</sup>

##### 3.1 Na história mais velha do mundo, nós somos os primeiros homens.

Diferentemente de *Pedro Páramo*, em que as revelações surgem gradual e moderadamente, sem maiores sobressaltos para o leitor, em *O primeiro homem* nos deparamos com o recurso da epifania. A despeito da indiferença inicial de Jacques Cormery, do desinteresse confesso pela figura paterna – estava mais “atento à lenta navegação das nuvens no céu” (CAMUS, 1994, p. 25); – e a par da demonstração de que não estava suscetível a comoções ou convenções, a narrativa toma outro rumo quando a personagem é surpreendida pelo “tinir de um balde contra o mármore de um dos túmulos” (CAMUS, 1994, p. 25) e acorda de seu devaneio, de sua letargia. Assim como Juan Preciado, em *Pedro Páramo*, Cormery viajara em busca da entidade paterna apenas por dever de promessa feita à mãe, e porque aproveitaria a viagem para visitar um velho amigo, seu professor, residente no mesmo lugarejo onde o pai fora enterrado. O trecho abaixo descreve o momento emblemático e crucial da narrativa, que originará, a partir desse sentimento revelado, o direcionamento de toda uma procura existencial.

Foi nesse momento que leu no túmulo a data de nascimento de seu pai, que só então descobriu ignorar. Depois, leu as duas datas, 1855-1914, e fez um cálculo maquinal: 29 anos. Súbito ocorreu-lhe uma ideia que chegou a lhe agitar o corpo. Ele tinha quarenta anos. O homem enterrado sob aquela lápide, e que tinha sido seu pai, era mais moço que ele.

E a onda de ternura e pena que subitamente lhe encheu o coração não era o movimento da alma que leva o filho à lembrança do pai desaparecido, mas a compaixão perturbada que o homem feito sente diante da criança injustamente assassinada – alguma coisa ali não seguia a ordem natural, e na verdade não há ordem mas somente loucura e caos quando o filho é mais velho que o pai. (CAMUS, 1994, p. 25-26).

Na trilha dessa revelação, Jacques Cormery descobre-se ansioso por conhecer melhor a si mesmo e sente o dever de reconstruir a trajetória do pai, com o qual a mãe dizia ser ele muito parecido, e se lança no mistério da transfiguração, que consiste em morrer para renascer. “Nada mais havia sob aquela lápide senão cinzas e poeira. Mas,

---

<sup>43</sup> Campbell, 2007, p. 154.

para ele, seu pai estava vivo de novo”. (CAMUS, 1994, p. 27). Sem embargo, Jacques apercebe-se de que sua indiferença para com a remota figura paterna era, possivelmente, um embuste do consciente. No íntimo,

ele não era nada senão um coração angustiado, ávido de viver, revoltado contra a ordem mortal do mundo que o tinha acompanhado durante quarenta anos, um coração que batia sempre com a mesma força contra o muro que o separava do segredo de toda e qualquer vida, querendo ir mais longe, além, e saber, saber antes de morrer, saber finalmente para *ser*, uma só vez, apenas um segundo, mas para sempre. (CAMUS, 1994, p. 26).

Aquele encontro transitório, que ironicamente logo se reverte em despedida, inaugura uma nova fase na vida de Cormery. “Precisava ir embora, nada mais tinha a fazer ali. Mas não conseguia se afastar daquele nome, daquelas datas.” (CAMUS, 1994, p. 27). O pai agora tornara-se a peça que faltava para a compreensão de si mesmo, do seu passado, de suas origens na engrenagem da existência.

Para ele, seu pai estava vivo de novo, [...] e parecia-lhe que ia desampará-lo outra vez, deixá-lo seguir ainda naquela mesma noite na interminável solidão em que o tinham jogado e depois abandonado.” (CAMUS, 1994, p. 27).

Nesse momento, acontece outra espécie de epifania, sinalizada na narrativa pelo recurso dramático do ruído súbito e inesperado que arrebatava a personagem de dentro de si: “No céu deserto ressoou um estrondo brusco e forte. Um avião invisível acabara de ultrapassar a barreira do som. Dando as costas ao túmulo, Jacques Cormery abandonou seu pai.” (CAMUS, 1994, p. 28). A transposição da barreira do som alegoriza o rito de passagem, o grande divisor de água na vida de Cormery, o mergulho na fase da iniciação. Descer para perscrutar os subterrâneos, mergulhar no desconhecido com o intuito de uma luz ainda que mortífera. O instante da manifestação, que tudo teria para ser banal por ser ordinário, representará a baliza que cindirá o tempo da personagem em um “antes” e um “depois”. De acordo com Lima Filho, em torno dos 40 ou 45 anos de idade “surge no homem um desejo de ir em direção ao pai, um propósito de vê-lo mais nitidamente, de aproximar-se dele”. (2002, p. 300). É o que ele chama de um “previsível movimento masculino”, verificado em estudos psicanalíticos com pacientes seus dessa faixa etária.

Ao dar as costas ao túmulo do pai, Cormery divisa à sua frente uma nova estrada, uma nova vida, um segundo nascimento. Descerá muitos degraus à procura do espelho clandestino em que possa mirar a verdadeira face.

Maurice Halbwachs (1990, p. 71 e 73) categoriza a memória da infância em “lembranças reconstruídas” e “lembranças simuladas”. As primeiras são organizadas a partir da convivência da criança com os adultos, que a influenciam na descoberta, fixação e precisão de episódios que poderiam ser naturalmente esquecidos; já as lembranças simuladas são forjadas a partir do auxílio do outro, que com conhecimento de causa forneceria dados e esclareceria detalhes que viriam a colaborar na montagem de um acontecimento, de uma personalidade, de um passado.

Ao tratar da possibilidade de reaver o passado do próprio pai e incorporá-lo às próprias memórias, Halbwachs parece sopesar o legado de suas lembranças pessoais, somando-o ao contexto histórico, mais a colaboração da memória emprestada de terceiros (sobretudo da mãe); e assim se manifesta:

É inútil, se eu quiser ordenar e precisar todas aquelas *minhas lembranças* que poderiam me restituir a imagem e a pessoa de meu pai tal como o conheci, que eu passe em revista os *acontecimentos da história contemporânea* durante o período em que ele viveu. Entretanto, se eu encontrar *alguém que o tenha conhecido* e que me fale sobre os detalhes e circunstâncias que eu ignorasse, se minha mãe ampliasse e completasse o quadro de sua vida e dele me esclarecesse certas partes que eram obscuras para mim, não será verdade, desta vez, que eu teria a impressão de voltar para dentro do passado e aumentar toda uma categoria de minhas lembranças? (HALBWACHS, 1990, p. 73-74, grifos nossos).

A princípio, Jacques Cormery não guarda nenhuma memória que o motive a cultivar qualquer sentimento – afinal o pai falecera quando ele nem tinha um ano de idade – mas termina por aceitar a incumbência de procurar aquele pai não apenas ausente, mas inexistente em sua vida, e cuja única lembrança de sua passagem pela terra era exatamente o registro de sua morte, esquecido numa pedra. A missão de visitar um morto incógnito não lhe pesava na consciência, tanto é que decidiu cumprir a missão apenas para realizar o desejo da mãe e, a um só tempo, sentir-se desobrigado da tarefa:

Achava que esta visita não tinha nenhum sentido, primeiro para ele, que não conhecera o pai, ignorava quase tudo sobre ele e tinha horror a gestos e atitudes convencionais, depois por sua mãe, que jamais falava do desaparecido e não podia de maneira alguma imaginar o que ele iria ver. Entretanto, como seu velho professor estava aposentado em Saint-Brieuc e assim tinha a

oportunidade de revê-lo, resolvera visitar esse morto desconhecido e preferira até mesmo fazê-lo antes de reencontrar seu velho amigo, para então se sentir completamente livre. (CAMUS, 1994, p. 24-25)

O trecho é bastante ilustrativo sobre o estado mental de Jacques Cormery, da dubiedade entre a sinceridade da recusa e a mera convenção social, tema aliás muito caro a Camus, que remete ao “absurdo”, já presentes em obras anteriores<sup>44</sup>. Nessa perspectiva, pode-se concluir que sem memória não há afeto.

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo do pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2012, p. 59-60)

Sugere-se, então, que memória e experiência sejam interdependentes. Portanto, não se pode evocar o que não se viu, o que não se recorda, o que não nasceu da memória, mesmo que essa memória tenha sido adquirida por empréstimo. Ainda para Candau,

uma das formas mais comuns dessa perda de si é a ‘amnésia infantil’ (salvo raríssimos casos, são ausentes no adulto lembranças pessoais anteriores a 2 anos de idade). Essa amnésia que acompanha o desenvolvimento da memória autobiográfica da criança está estreitamente associada à tomada de consciência de sua identidade (entre os 3 e 5 anos de idade). (2012, p. 62-63).

Ao tratar do assunto, Halbwachs já associava a condição da não-memória dos primeiros anos de infância ao fato de que “nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social”. (1990, p. 38). Para esse estudioso, a memória individual só se plenifica quando integrada ao meio. Assim, ele distingue e assinala duas memórias: a interior ou interna (ditas também pessoal ou autobiográfica); e a exterior ou externa (ditas social ou histórica); nesse caso, a primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história geral. (HALBWACHS, 1990, p. 55). Ora, Jacques Cormery se queixava do silêncio da família, “uma família em que se falava pouco, em que nem se lia nem se escrevia, uma mãe infeliz e desatenta, quem lhe daria informações sobre aquele pai jovem e infeliz?” (CAMUS, 1994, p. 27).

---

<sup>44</sup> *A queda* (1956) e *O estrangeiro* (1957). Neste, Meursault é condenado, em parte, por não demonstrar emoção quando informado do óbito da mãe; naquele, Jean Baptiste se autocondena por não ter saltado da ponte para socorrer uma desconhecida, que se atirara nas águas do Sena.

Como não detinha lembranças do pai, tragado pela guerra mal o menino nascera, recorria unicamente a memórias emprestadas, ora da mãe, ora do seu velho professor, que era “quem lhe contara mais coisas sobre seu pai. Mas nada além, a não ser detalhes, do que tinha descoberto através do silêncio de sua mãe.” (CAMUS, 1994, p. 62). Os resultados não eram determinantes. A mãe, meio surda e resignada com o destino de privações, o ar distante, o cansaço por dupla jornada de trabalho, era um exemplo de amabilidade, mas vivia compelida ao seu universo particular e pouco auxiliava a curiosidade do filho em desvelar a história paterna. Jacques estranhava o completo silêncio em casa sobre a existência daquele que fora seu pai, e quando indagava à mãe, sua fonte potencial mais importante, não recebia respostas definitivas.

- Chamava-se Henri de quê?
  - Não sei.
  - Ele não tinha sobrenome?
  - Acho que sim, mas não me lembro.
- De repente, distraída, olhava para a rua, onde o sol batia com toda a força.
- Ele não parecia comigo?
  - Sim. Era você escrito. Tinha olhos claros e a testa igual à sua.
- (CAMUS, 1994, p. 58)

Junto ao tio Ernest/Étienne<sup>45</sup>, muito amigo do garoto, mas também surdo e vitimado pelas mesmas dificuldades cotidianas, o prognóstico não era mais fácil:

“Tem cabeça boa, esse aí. Dura (e batia em sua própria cabeça com o punho grosso), mas boa.” Às vezes acrescentava: “Como o pai.” Um dia, Jacques aproveitara uma dessas ocasiões para lhe perguntar se seu pai era inteligente. “Teu pai, um cabeça dura. Só fazia o que queria, sempre.” Tua mãe sim sim, sempre. Jacques não conseguira tirar mais nada dele.” (CAMUS, 1997, p. 92).

Para Candau (2012, p. 10), “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo.” Talvez Jacques desejasse pelo menos essa atualização, precisasse apenas dessa recorrência de lembranças relativas ao pai. Antes não sentia falta, agora sentia

---

<sup>45</sup> Os dois nomes se alternam no romance para o mesmo personagem: um dos tios de Jacques. Optaremos, doravante, por Ernest, mais vezes utilizado na narrativa. Étienne é o nome verdadeiro de um dos tios de Camus. Importante compreender que a obra não chegou à sua versão definitiva, devido à morte precoce de Camus, tendo sido editada propositalmente com os alinhavos aparentes, como registro do processo da criação artística.

necessidade. Quiçá os familiares, no seu papel de preceptores, apenas o tivessem poupado de reminiscências incuráveis.

Nessa perspectiva, a inevitável relação com o passado, que pontua a vida de todas as pessoas, é fator presente na constituição da identidade, a ponto de a memória poder “simultaneamente organizar ou desorganizar a construção de uma imagem satisfatória de si própria”. (CANDAU, 2012, p. 64). Por outro lado, admitir “a contenção de certas irrupções mnésicas é uma defesa do Ego contra a lembrança de algum acontecimento traumático, doloroso ou perigoso” (CANDAU, 2012, p. 64).

Não é difícil concluir que há identidades a que nos filiamos por convicção, necessidade ou simpatia, e identidades impostas ou solicitadas pela sociedade. Mais coerente seria seguirmos Hall e falarmos de fragmentação, pluralização, “jogo das identidades”. Tanto esse estudioso quanto Bauman são consensuais no que diz respeito à multiplicidade de papéis que nos são impingidos e cobrados pela sociedade, firmando ou desestabilizando os sujeitos. Bauman afirma que

o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados [...]. poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma “comunidade de ideias e princípios” de cada vez. (BAUMAN, 2005, p. 18-19).

As questões levantadas até aqui se tornam por demais relevantes para o equacionamento de um quadro de identidades.

Consequentemente à completa e evidente ausência do pai, a infância de Jacques Cormery se depararia com uma casa governada por mulheres. Receberia diretamente a influência de duas, ambas viúvas, personalidades opostas, universos inversamente proporcionais: a avó materna, Cassandra<sup>46</sup>, imperiosa, enérgica, austera; “ereta, em seu longo vestido negro de profetisa, ignorante e obstinada, ela pelo menos jamais soubera o que significava resignação. E, mais que qualquer outra pessoa, dominara a infância de Jacques” (CAMUS, 1994, p. 77); a mãe, Catherine Cormery, terna, passiva e tristonha. Jacques nutria enorme compaixão pela mãe sempre retraída em seu mundo de semi-surdez, o que gerava dificuldades de expressão na fala, e a tornava ainda mais submissa e distante, a levar uma vida que

por ser destituída de esperança, tornava-se também uma vida sem qualquer espécie de ressentimento, ignorante, obstinada,

---

<sup>46</sup> O nome Cassandra é citado uma única vez (CAMUS, 1997, p. 79). A autoridade do epíteto “avó” era tamanha que o nome próprio seria apenas um detalhe de escusada utilidade.

resignada enfim a todos os sofrimentos, tanto aos seus como também aos dos outros. Ele nunca a tinha visto queixar-se, a não ser para dizer que estava cansada ou que estava com dor nos rins depois de lavar muita roupa. Jamais a ouvira falar mal de alguém, a não ser para dizer que uma irmã ou uma tia não tinham sido gentis com ela, ou tinham sido “arrogantes”. Em compensação, porém, nunca a tinha ouvido rir com vontade. (CAMUS, 1994, p. 57)

Jacques respeitava incondicionalmente essas duas mulheres e compreendia que ambas formavam o contraponto necessário para a ordem do seu pequeno mundo. No entanto, duas presenças masculinas também foram marcantes no universo do garoto, o tio Ernest, irmão de Catherine, e o professor M. Bernard. Cada um a seu modo substituíam a representação paterna que, porventura, pudesse exercer influência sobre a personalidade de Jacques. O tio era a companhia masculina das horas de lazer e descontração, das caçadas, dos banhos de mar, das brincadeiras. O professor fora presença preponderante, inclusive com lastro claro de amparo e proteção manifestado exatamente pelo estado de orfandade de Jacques. Certa vez o professor deixara isso evidente:

Quando Jacques estava no quadro negro e, por causa de uma boa resposta, M. Bernard lhe acariciou o rosto, ouviu-se uma voz murmurando “xodó” na sala, M. Bernard tomou isso contra si e disse com certa gravidade: “É, tenho uma certa preferência por Cormery, como por todos aqueles entre vocês que perderam o pai na guerra. Eu fui à guerra com os pais deles e estou vivo. Tento substituir aqui pelo menos meus companheiros mortos. E agora, se alguém quiser dizer que eu tenho “xodós”, que fale! (CAMUS, 1994, p.136).

Foi M. Bernard quem possibilitou a Jacques a oportunidade de sair da pobreza, por meio dos estudos, concedendo a ele e a alguns dos seus colegas que se destacavam na escola bolsas para ingresso no ginásio e colegial, atitude à qual o menino agradeceria por toda a vida. “O ginásio irá abrir para vocês todas as portas. E eu prefiro que sejam meninos pobres como vocês que entrem por essas portas. Mas para isso preciso da autorização de seus pais. Andem depressa.” (CAMUS, 1994, p. 143). No caso de Jacques, onde está escrito “seus pais” leia-se “avó Cassandra”. E não fora fácil, pois a avó, lógica e coerente em seu proceder, calculou logo em quantos anos se completaria a tal formatura: seis anos! A pobreza era alarmante e o menino já estava prestes a embarcar no mundo do trabalho, e seriam dois braços a mais para auxiliar no sustento da família. “Jacques olhava a rua. Não sabia o que queria, só sabia que queria obedecer a M. Bernard. Mas, com nove anos, não podia nem sabia desobedecer a sua avó.”

(CAMUS, 1994, p. 144). M. Bernard se oferecera a ajudar as crianças inclusive com aulas adicionais gratuitas, até o momento da admissão. O excerto abaixo ilustra um momento de muita afetividade, em meio à precariedade e à fragilidade da família Cormery e seus agregados.

– Senhor – disse a avó, aparecendo no corredor. Segurava com a mão o avental e enxugava os olhos.  
– Esqueci... o senhor me disse que daria aulas suplementares a Jacques.  
– Claro – disse M. Bernard. – E pode estar certa de que não vai ser de brincadeira.  
– Mas nós não vamos poder pagar.  
M. Bernard olhou-a atentamente, abraçando Jacques.  
– Não se preocupe. – E sacudindo Jacques: – Ele já me pagou.  
(CAMUS, 1994, p. 146).

No momento em que a rigorosa senhora vislumbra, em meio à treva circundante, a oportunidade legítima e única que surge para seu neto, a austeridade se dilui, a rígida fortaleza desmorona sob o efeito possível da afeição que pode surgir nas circunstâncias mais inóspitas: “A avó segurava Jacques pela mão para subir de volta ao apartamento, e pela primeira vez apertava sua mão com muita força, com uma espécie de ternura desesperada. – Meu menino – dizia ela –, meu menino.” (CAMUS, 1994, p. 146).

No Liceu, além da promessa de futuro o menino tinha direito, com sua bolsa de semi-interno, ao “café da manhã – café com leite, chocolate às vezes, pão, manteiga, geleia – e à refeição de meio-dia.” (TODD, 1998, p. 39). O Liceu seria o portal da travessia, seu primeiro rito de passagem. O professor M. Bernard foi o primeiro a lhe apontar um caminho além dos horizontes restritos que conhecia.

Não, a escola não lhes oferecia apenas uma evasão da vida de família. Nas aulas de M. Bernard, pelo menos, ela alimentava neles uma fome ainda mais essencial para a criança do que para o homem, que é a fome da descoberta. [...] pela primeira vez sentiam que existiam e que eram objeto da mais alta consideração: julgavam que eram dignos de descobrir o mundo. E o professor não se limitava apenas a ensinar-lhes aquilo que era pago para ensinar, ele os acolhia com simplicidade em sua vida pessoal, dividia-a com eles, contando-lhes sua infância e a história de crianças que conhecera. (CAMUS, 1994, p.136).

Antes do ginásio, Jacques se perdia e se achava em dois contextos: a rua e a escola. Contra o tédio de um ele se refugiava no outro. Em ambos, ele tivera seu mestre. Tio Ernest era sua referência masculina no além-muro daquela morada tão pobre de



recursos materiais, mas tão rica de influências na imaginação do menino, casa comandada pela força de uma matriarca. “A confusão interna – sugere Lima Filho (2002, p. 298-299) – é fruto de uma ausência de parâmetros, em especial quando outras figuras do ambiente não vêm em socorro da criança, ou quando inexitem figuras masculinas significativas no ambiente afetivo.” No caso de Jacques Cormery, a marca da influência feminina seria indelével. Ela admirava aquelas mulheres e sabia da vitalidade que elas comunicavam ao seu mundo. Tanto que é que só daria conta de uma possível falta da representação paterna muito tempo depois, quando foi colocado diante do espectro do pai.

Além da responsabilidade tutelar manifesta por seu mestre, possivelmente Jacques encontrava nele outro ponto de interseção, a guerra, capítulo em comum que fazia com que a história do professor e a do pai ausente se cruzassem, mesmo que ambos não tivessem se conhecido pessoalmente. A afinidade de ofício e dever uniam, de algum modo, as existências de M. Bernard e Henri Cormery.

[...] falava-lhes da guerra ainda bem recente, em que lutara durante quatro anos, do sofrimento dos soldados, de sua coragem. [...] adquirira o hábito de ler para eles longos trechos de *La Croix de Bois* de Dorgelés. Para Jacques, essas leituras abriram ainda mais as portas do exotismo, mas de um exotismo em que o medo e a infelicidade rondavam, apesar de nunca ter feito uma aproximação, a não ser teórica, com o pai que jamais conhecera. (CAMUS, 1994, p.136).

Essa percepção um tanto artificial, precoce e imperfeita da guerra, devia ser captada por Jacques indireta e inconscientemente. Ainda que não tivesse a maturidade necessária para avaliar o grau de devastação social que uma guerra pode alcançar e, sobretudo, de ser capaz de medir racionalmente o teor do infortúnio que causara na sua história familiar, Jacques manifestava reações de desconforto, afinal foi a guerra, estranho fenômeno, que lhe roubara o pai.

M. Bernard leu com uma voz mais abafada a morte de D., quando fechou o livro em silêncio, confrontado com sua emoção e suas lembranças, para em seguida levantar os olhos para sua classe mergulhada no espanto e no silêncio, viu Jacques na primeira fila que [sic] olhando-o fixamente, o rosto coberto de lágrimas, sacudido por soluços intermináveis, que pareciam que nunca iriam parar. Vamos filho, vamos, filho, disse M. Bernard com voz quase imperceptível, e levantou-se para guardar seu livro no armário, *de costas para a classe*. (CAMUS, 1994, p. 134; grifo nosso)

Décadas depois, mantida a amizade que só terminaria com a morte, Cormery continuaria visitando anualmente o velho professor, que considerava como o pai que não tivera. Um dia, o professor o surpreendeu:

– Espera, filho – disse M. Bernard. [...] “Toma”, disse ele, “é para você”. Jacques recebeu um livro embrulhado em papel pardo e sem nome escrito. Antes mesmo de abrir, percebeu que era *Les croix de bois*, o próprio exemplar que M. Bernard lia em sala. Não, não, isso é... Queria dizer, é bonito demais. Não encontrava palavras. M. Bernard balançou sua velha cabeça. “Você chorou no último dia, lembra? Desde esse dia, esse livro pertence a você.” E virou-se para esconder seus olhos subitamente avermelhados. (CAMUS, 1994, p. 134).

Jacques aceitou naturalmente aquela amizade permeada pelo senso de paternidade, a personificação de um pai por meio da transferência de imago<sup>47</sup>.

Esse homem, que hoje conversava com seu canário e que o chamava de garoto quando já passava dos quarenta, Jacques nunca deixara de amar [...] ele que lançara Jacques no mundo, assumindo sozinho a responsabilidade de arrancá-lo de suas raízes para que fosse em busca de descobertas ainda maiores. (CAMUS, 1994, p. 142)

Camus testemunha, em vários de seus escritos, a presença do professor/protetor Louis Germain, que inspiraria no romance *O primeiro homem* a concepção de M. Bernard. Difícil separar a criação literária da biografia pela correlação dos fatos. De acordo com Olivier Todd (1998, p. 33), à época de Camus,

os professores impregnam as crianças de uma ordem social republicana. Têm em mente a “carta aos professores” de Jules Ferry: [...] “Você é o auxiliar e, em alguns aspectos, o substituto do pai de família”. Germain é um segundo pai para Albert – ou o primeiro. Depois de quatro anos de guerra, ele sente ter deveres para com os pupilos da nação.

Em 1957, Albert Camus foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura. Em carta datada de 30 de abril desse mesmo ano, o escritor registraria seu reconhecimento ao velho professor, a quem disse, em tom filial:

Acaba de me ser feita uma grande honra que não busquei, nem solicitei. Mas quando eu soube da novidade, meu primeiro pensamento, depois de minha mãe, foi para você. Sem você,

---

<sup>47</sup> [Psicanálise] Lembrança de alguém, carregada de valor afetivo, idealizada na infância. Consultado em <https://www.dicio.com.br>. Consulta: 4/12/2016.

sem essa mão afetuosa que você estendeu ao menino pobre que eu era, sem seu ensino, sem seu exemplo, nada disso teria acontecido. (CAMUS, 1994, p. 307).

Também em carta, de 30 de abril de 1959 (CAMUS, 1994, p. 308-311), o professor Germain trata-o por “meu querido menino” e relembra os tempos de escola, a personalidade do garoto, e salienta que “o menino frequentemente contém em germe o homem que ele será”. Além disso, coloca-se como “companheiro” do pai do menino – ambos foram contemporâneos, convocados a serviço do mesmo exército – como se reiterasse aquele seu dever de tutorear o órfão: “E eu tive a grande emoção de conhecer, pelo seu retrato, o seu pobre pai, que sempre considereirei como o ‘meu companheiro’”. (CAMUS, 1994, p. 309).

Se pode haver para o filho a ânsia ou necessidade de substituir a figura paterna, é provável que um pai também procure sublimar sua incapacidade ou impossibilidade de gerar rebentos projetando essa falta em produções que emanem do seu ser, que nasçam como filhos de seu intelecto ou do seu espírito. Um dos casos mais conhecidos desse apelo sucedeu com Jean-Jacques Rousseau, quando declara que seus livros eram como “crianças ilegítimas, que acarinhamos ainda com prazer, corando por ser o pai delas”. (ROUSSEAU apud MARTINHO, 1990, p. 18). O teor dessa declaração é antes um desabafo do que mera força de expressão, uma vez que Rousseau viveu realmente a inquietação de abdicar da criação dos filhos, internando-os no asilo dos *Enfants-trouvés*, ato que lhe causou amargas incompreensões junto à sociedade, como ele mesmo admitiu: “Foi suficiente para me ter tornado um pai desnaturado” (apud MARTINHO, 1990, p. 11) A própria composição da obra *Emílio ou da educação* foi um jeito que encontrou de corrigir a fama de que detestava crianças: “Seria certamente a coisa mais inacreditável do mundo que a *Heloísa* e o *Emílio* fossem obras de um homem que não gostava de crianças”. (idem, *ibidem*). Mas tanto *Emílio* quanto *O contrato social* foram condenadas por Sorbonne, queimadas por “conterem propósitos temerários, ímpios, tendendo a destruir a religião cristã e todos os governos” (MARTINHO, 1990, p. 41) e seu autor teve que fugir de Paris em alvoroço. Ciente de seu papel enquanto filósofo e cidadão, Rousseau imaginara expiar suas culpas por meio de sua contribuição intelectual, e sobre isso declararia:

Infelizes sejam se, durante a vossa leitura, o vosso coração não abençoar cem vezes o homem virtuoso e firme que ousa instruir assim os humanos! E como poderia eu justificar esta

obra? *Eu acredito apagar com ela as faltas de toda a minha vida; eu que ponho os males que ela me causa em compensação dos que fiz*, eu que, cheio de confiança, espero dizer um dia ao Juiz Supremo: julga com clemência um homem fraco; fiz o mal na terra, mas publiquei este Escrito. (apud MARTINHO, 1990, p. 41-42; grifo nosso).

De acordo com José Martinho (1990, p. 14), “no começo das *Confissões*, o problema que se coloca para Jean-Jacques, não é ainda de saber se pode assumir a função paternal, mas de considerar, como filho, se tem ou não um pai”. Se o pai resta inapto para o cumprimento de suas funções naturais, possivelmente o menino, que é o pai do homem, não foi exemplarmente cooptado para tal. As marcas de uma infância marcada pela culpa desorientam a aptidão. Rousseau é explícito quanto a esse estigma da infância:

Vim ao mundo fraco e doente. O meu nascimento custou a vida de minha mãe, e foi a minha primeira desgraça. Não sei como meu pai suportou semelhante perda, mas sei que nunca mais se consolou dela. Julgava ver minha mãe em mim, sem poder esquecer que eu lha tinha tirado; nunca me beijou sem que eu, graças aos seus suspiros e aos seus abraços convulsivos, não sentisse que um amargo pesar se misturava às suas blandícias: por isso mesmo elas eram mais ternas. Quando ele me dizia: Jean-Jacques, falemos da tua mãe, dizia-lhe eu: bem! meu pai, vamos então começar a chorar; e isto era já o bastante para lhe arrancar as lágrimas. Ai! – dizia ele a gemer – restitui-me, consola-me dela, enche o vazio que ela deixou na minha alma. Se tu fosses apenas meu filho, amar-te-ia desta maneira? (apud MARTINHO, 1990, p. 14-15)

Para aproximar-se do filho e consolar-se das perdas, o pai de Jean-Jacques lê com ele os romances deixados pela falecida esposa. E prosseguiram até a alvorada, até se dizer, “cheio de vergonha: vamos deitar-nos; ainda sou mais criança do que tu” (apud MARTINHO, 1990, p. 16). Essa atitude, de projetar os anseios da ausência em objetos tão íntimos quanto os volumes lidos pela finada, pode ser interpretada como a vontade incontida de se vivenciar o outro e ao mesmo tempo de manter aceso um lastro de memória. Quando a biblioteca da esposa se esgota, o senhor Rousseau recorre aos livros deixados pelo sogro, criando assim um laço sentimentalmente dúbio, longínquo, mas para ele legítimo ainda. O que estava em jogo era a cumplicidade. “Preencher o vazio passará assim, para Rousseau, por essa herança dos mortos que são os livros”. (MARTINHO, 1990, p. 17). O sentir-se rejeitado como filho – impelido a trazer em si a projeção inextinguível da mãe – e a recusa de aceitar o papel legítimo de pai gera em Jean-Jacques um duplo abandono. Afinal,

o que é ser filho de um tal pai, filho de um homem que nunca se consolou da perda da esposa, que identifica o seu filho a ela, que o acusa da sua morte, que lhe pede para ocupar o seu lugar e que acaba por abandoná-lo?” (MARTINHO, 1990, p. 15).

As funções se embaralham. Estaria o pai em busca da mãe (fêmea/esposa), o filho em busca do pai (o seu próprio e o dos seus filhos). Nesse caso, “preencher o vazio onde o pai se perde, será desde então, para o filho, tomar a posição da mãe em relação ao pai, da mulher em relação aos homens”. (apud MARTINHO, 1990, p. 15). O ato de abandonar os filhos é confesso, é justificado como necessidade, mas jamais deixará de atrair o espectro da culpa que rodeará as atitudes do cidadão e as obras do criador. Se a emancipação da Grande Mãe é estágio essencial para o início da jornada em busca de si mesmo, Rousseau seria condenado a trazer consigo, indefinidamente, a sombra da mãe travestida pela memória obsessiva do pai. Jamais cumpriria o estágio necessário da iniciação, da partida do lar, uma vez que o filho não superaria sua condição de filho, e mesmo quando chega a hora de tornar-se pai é a um pai que procura. Mas não o encontra, pois o pai busca no filho a mãe que o filho perdera, ou pior ainda, que o filho matara.

Na obra *Emílio ou da educação*, Rousseau tece elogios à *República* de Platão. Para ele, não se trata de um livro sobre política, como muitos pretendem que seja; é na verdade “o mais belo tratado de educação que jamais se escreveu” (ROUSSEAU, 1995, p.14). Platão, por sua vez, trata das incertezas sobre o pai. Possivelmente Rousseau se identificava com tal pensamento. O filósofo grego assinalara que, para evitar os laços familiares egoístas, nenhuma criança conhecerá seu verdadeiro pai e nenhum pai seu verdadeiro filho. (MELGAÇO, 2018, p. 263).

A procura do pai se completa, como já foi dito, com a intercessão feminina, seja ela mãe, fada madrinha ou esposa, que se manifesta como preceptora, pedindo, obrigando ou aconselhando a partida. E a necessidade dessa busca é apresentada de forma pacífica – a preservação e honra da memória familiar, por exemplo – ou pelo viés da vingança, da prestação de contas com um passado tortuoso e mal resolvido. O grande arauto de Jacques Cormery, *alter ego* de Camus, é o professor M. Bernard, mas foi a mãe que o impulsionou, espontânea e naturalmente, para a viagem em busca do pai ausente. Com o simples pedido de homenagem póstuma, de aconselhar ao filho que encontrasse o jazigo perdido, ela colaborou para a decisão que nele estava latente.

Entretanto, é necessário que o filho ao aceitar a jornada se desvencilhe da influência dominadora da figura materna, que o lança por anseio, mas que também pode interceptá-lo por princípio de soberania ou necessidade de comando:

A imagem da mãe não está ausente da atividade do herói enquanto vencedor; ela se inclui como mãe doadora de amor e vida; o que o ameaça são os traços terríveis da mãe, que minam sua autoconfiança, avassalam-no com dúvidas e desencorajam-no de viver”. (LIMA FILHO, 2002, p. 185).

Apenas aos quarenta anos se deu seu rito de iniciação, sua descida à terra dos mortos em busca da essência da vida. Ainda que com tal defasagem de tempo, Jacques tomou consciência da história que lhe fora negada e que vinha influenciando de forma contundente, embora às vezes imperceptível, seu estar no mundo, seu anseio de reconquistar valores ancestrais, de recompor sua individualidade fraturada, marcada pela desestabilização da ausência paterna. Quando Jacques Cormery tem a revelação, em frente ao túmulo, de que precisa descobrir quem teria sido aquele que fora seu pai, decide, inevitavelmente, ir em busca daquele menino que se comovia, na escola, com os motivos da guerra, e resolve atender, assim, o chamado da aventura. Talvez já existisse aí, oculto, o desejo que fascina, arrebatava e convoca o herói ao desconhecido, ainda que em sacrifício da zona de conforto que, no caso de Jacques, era a hipotética indiferença pela memória do pai.

### **3.2 “No Liceu, conheci a comparação”<sup>48</sup>: Identidade: status social, anonimato, pertencimento.**

O conceito de identidade tem sido muito discutido ao longo do tempo e, em sua amplitude, abrange os âmbitos da Psicologia, Sociologia, Antropologia, Filosofia e Crítica Literária. Nossa abordagem analisa o assunto à luz das transformações sociais mais recentes, do multiculturalismo, da fragmentação do indivíduo, antes visto e aceito como sujeito unificado, conforme propõe Stuart Hall (2011, 7). Segundo ele, o duplo deslocamento, isto é, a descentração do indivíduo, tanto em relação ao seu centro como ao seu lugar no mundo, constitui uma “crise de identidade”.

---

<sup>48</sup> Em carta a Olivier Todd, datada de 13 de maio de 1994, o amigo de infância de Camus e também liceano Pierre Fassina, citado homonimamente no livro *O primeiro homem*, declarou: “Antes, todo mundo era como eu, e a pobreza parecia-me o próprio ar desse mundo. No Liceu, conheci a comparação”. (TODD, 1998, p. 40). In *Albert Camus: uma vida, constante na bibliografia desta tese*.

Hall assinala três concepções de identidades bem distintas para o sujeito no decorrer da história. A primeira se refere ao *sujeito do Iluminismo*, que se baseava numa percepção do ser humano como indivíduo totalmente centrado, unificado, cujo núcleo interior emergia com o nascimento do sujeito e com ele se desenvolvia, permanecendo essencialmente o mesmo ao longo da existência. Deveras, uma concepção bastante individualista. A segunda, diz respeito ao *sujeito sociológico*, que já refletia a complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito era formado a partir da relação com o outro, da interação com a sociedade. Essa concepção sugere o diálogo entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o público. No entanto, é exatamente isso que vem mudando e sendo discutido. Esse sujeito de identidade estável, que alinhava soberbamente o subjetivo ao objetivo, está se tornando fragmentado, composto de identidades variadas, às vezes contraditórias ou não resolvidas. Esse conceito de identidade tornou-se provisório, variável e problemático e gerou a terceira concepção de Hall, denomina identidade do *sujeito pós-moderno*. Nesse caso, a identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação aos sistemas de significação e representação cultural que se nos oferecem, instável, cambiante, e o indivíduo é confrontado o tempo todo por uma multiplicidade desconcertante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderia se identificar, mesmo que temporariamente. (HALL, 2011, p. 13).

Não é sem razão, portanto, que o sociólogo britânico-jamaicano afirma que o próprio conceito

identidade, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido [...]. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros. (HALL, 2011, p. 8-9).

Apenas ao ingressar no ginásio, fase em que se afasta da família e do pequeno universo do bairro onde nasceu e se criou, etapa que coincide com a despedida da infância e com a assunção de maiores responsabilidades enquanto sujeito, é que Jacques Cormery começa a perceber que as problemáticas relacionadas ao indivíduo e ao seu estar no mundo perpassam a questão social e submetem-se a contextos mais amplos. As indagações dos professores em sala de aula, a interação com os colegas e as obrigações burocráticas vão despertando nele o sentido da guerra e, principalmente, de ser um órfão de guerra. “Uma das funções específicas do pai para a construção sadia do senso de

identidade e de legitimidade do filho é a transposição para o plano psicológico do reconhecimento social realizado.” (LIMA FILHO, 2002, p. 125). Jacques carrega consigo essa lacuna, esse desenraizamento por falta da representação da tutoria paterna diante da comunidade. As questões amiúdam e perpassam a situação financeira da família, o *status* profissional, enfim, os preceitos e convenções sociais que ele até então desconhecia.

Nas perguntas do princípio do ano, ele com certeza pudera responder que seu pai havia morrido na guerra, o que no fundo era uma questão social, e que ele era órfão de guerra, o que qualquer um podia entender. Mas, quanto ao resto, tinham começado as dificuldades. Nos papéis impressos que tinham recebido, ele não sabia o que botar em “profissão dos pais”. Tinha posto primeiro “prendas domésticas”, enquanto Pierre pusera “empregada dos Correios”. Mas Pierre esclareceu que doméstica não era uma profissão, significava uma mulher que tomava conta da casa e fazia seu trabalho caseiro.

– Não – disse Jacques –, ela trabalha na casa dos outros, principalmente na do dono do armarinho em frente.

– Bom – hesitou Pierre –, então acho que você tem que pôr empregada doméstica. [...] ]

Jacques começou a escrever as palavras, parou e soube ao mesmo tempo o que era a vergonha e ao mesmo tempo a vergonha de ter sentido vergonha. (CAMUS, 1994, p. 181).

Das muitas feições oriundas de um processo identitário, uma das mais reivindicadas nos dias atuais é o sentimento de pertença. Essa complexidade de que fala Hall pode ser ilustrada com um episódio vivido pelo sociólogo Zygmunt Bauman. Tendo sido privado de sua cidadania polonesa, conta que não se recordava de dar muita atenção a sua “identidade”, pelo menos do ponto de vista da nacionalidade, antes do brutal despertar de março de 1968, quando o seu polonesismo foi publicamente posto em dúvida:

Desde março de 1968, o que todos esperavam de mim, e ainda esperam, é que eu me autodefina, e que eu tenha uma visão ponderada, cuidadosamente equilibrada e ardentemente defendida da minha identidade. Por quê? Porque, uma vez tendo sido obrigado a me mudar, expulso de algum lugar eu pudesse passar pelo meu habitat natural, não haveria um espaço a que pudessem considerar-me ajustado, como dizem, cem por cento. Em todo caso e qualquer lugar eu estava – algumas vezes ligeiramente, outras ostensivamente – “deslocado”. (BAUMAN, 2005, p. 18).

Proibido de sua cidadania polonesa, naturalizado inglês, Bauman fora convidado a decidir sobre que hino deveria ser executado (conforme pedia a tradição) na outorga



do título de doutor *honoris causa* a ele oferecido por uma universidade de Praga. Afligido pela dúvida, foi em Janina, sua companheira, que encontrou a solução:

Por que não o hino da Europa? É verdade, por que não? Europeu, sem dúvida, eu era, nunca tinha deixado de ser – nascido na Europa, vivendo na Europa, trabalhando na Europa, pensando e sentindo como europeu. [...] Nossa decisão de pedir que tocassem o hino europeu foi simultaneamente “includente” e “excludente”. (BAUMAN, 2005, p. 16).

Sobre a multiplicidade identitária e o impossível enquadramento da complexidade do caráter humano em padrão único, em rótulo, inclusive o de pertença, é ainda Bauman quem pondera:

As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas [...] pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa. (BAUMAN, 2005, p. 19)

Pelo que se pode observar mediante o testemunho de Bauman, nem sempre nos atribuímos ou assumimos uma única identidade. Um indivíduo não será apenas católico, apenas brasileiro, estudante, mas produto e sujeito de uma multiplicidade de conceitos e classificações sugeridos pelo seu caráter de ser socialmente incluso, ator e partícipe na sociedade humana.

Tal como Bauman, Edgar Morin, que assume ter diversas identidades em sua identidade, também enfrentou dificuldades quanto a se sentir pertencente a esta ou aquela pátria. Seu pai nascera em Salônica, no Império Otomano, e tinha nacionalidade italiana. Admite que no início chegou a se incomodar com isso mais do que o próprio pai.

As pessoas me interrogavam: “De onde é seu pai?”, “De salônica.” “Ele é grego?” “Não, Salônica era turca.” “Ele é turco?” “Não, é italiano”. Progressivamente, passei a considerar essas diversas identidades não mais como um transtorno, mas como uma riqueza. Eu também me reconhecia como francês, judeu, mediterrâneo – com componentes italianos, espanhóis e orientais – europeu e, *simplesmente, mas em primeiro lugar, humano*. (MORIN, 2010, p. 86; grifo nosso).

Indagado sobre sua identidade profissional, respondeu que não gostava de ser reduzido ao rótulo de “sociólogo”. Dizia-se pós-marrano, mas procurava sempre pluralizar sua identidade:

Meu “pós-marranismo” reúne dois aspectos meus muito diferentes que, quer queiram, quer não, associei: na Resistência, eu era simultaneamente gaullista e comunista; eu era simultaneamente marxista e não marxista quando me intitulava marxista; deixei o partido sem ousar deixá-lo em 1949, e mesmo não sendo mais afiliado, continuava a me considerar comunista. Sou Nahoum e sou Morin<sup>49</sup>. Mas não sou uma pessoa dividida. Minha dupla identidade é para mim como meus dois olhos: eles me fazem enxergar melhor. (MORIN, 2010, p. 121-122).

Stuart Hall, tratando da dicotômica indefinição do “ir” ou “permanecer”, que gera a falta de ajustamento a um *locus*, essa “circunstância de transição” causada pelas influências de espaços outros que modificam o estar no mundo, explica que

há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. (HALL, 2011, p. 88-89).

Da mesma forma, o escritor Milan Kundera, em seu *A arte do romance* (2009), reflete sobre o nosso pertencimento no mundo, às vezes em sacrifício do encontro com o próprio ser:

Que a vida seja uma armadilha, isso sempre soubemos: nascemos sem ter pedido, presos a um corpo que não escolhemos e destinados a morrer. Em compensação, o espaço do mundo proporcionava uma permanente possibilidade de evasão [...] nós somos cada vez mais determinados por situações das quais ninguém pode escapar e que cada vez mais nos fazem parecer uns com os outros. (2009, p. 32).

O duplo anonimato, da pátria-mãe sem identidades fixas e do pai morto na guerra, também sempre perturbou Albert Camus. “O soldado Camus fica como uma abstração, uma matrícula. Pertence ao 10º Exército, 33º corpo, 45º divisão de infantaria, 1º regimento de zuavos, 1º batalhão.” (TODD, 1998, p. 24). Camus assenta na voz do personagem Jacques Cormery essas angústias. Aquele primeiro homem que seria o

---

<sup>49</sup> Edgar Morin é pseudônimo de Edgar Nahoum.

iniciador de uma pátria, de uma família, de uma ancestralidade jaz esquecido pela História, teve apagado o seu passado, virou um número de matrícula, o 17.032. Cormery se resigna em entender que

nunca iria conhecer seu pai, que continuaria a dormir lá embaixo, o rosto perdido para sempre nas cinzas. Havia um mistério nesse homem, um mistério que ele quisera penetrar. Mas no fim havia apenas o mistério da pobreza, que torna os seres sem nome e sem passado, que os faz entrar para a imensa mistura desordenada dos mortos sem nome que fizeram o mundo desfazendo-se para sempre. (CAMUS, 1994, 174).

Sabia que o próprio pai “quisera escapar do país sem nome, da multidão e da família sem nome [...] caminhando na noite dos anos nessa terra de esquecimento onde cada um era o *primeiro homem*, onde ele próprio [Henri Cormery] precisava educar-se sozinho, sem pai”. (CAMUS, 1998, p. 174; grifo nosso).

Nos folhetos, esboços de planos para a composição do romance *O primeiro homem*, Camus registra duplamente a expressão que será o título do livro, admitindo Jacques Cormery no papel de primeiro homem: “Ele encontra a infância e não o pai. Ele descobre que é o *primeiro homem*.” “Reencontra a infância mas não o pai. Fica sabendo que é o *primeiro homem*.” (CAMUS, 1998, p. 255 e 289; grifos nossos).

Assim, resta a Jacques Cormery, não sem uma certa melancolia, conceber-se a si mesmo como o *primeiro homem* de um “país onde ele precisamente sentia que tinha sido jogado, como se fosse o primeiro habitante, ou o primeiro conquistador” (CAMUS, 1998, 247). Ou o primeiro homem da prole de seu pai, aquele que passou pela vida mas não existiu, um ser sem certidão.

Não será difícil verificar que Albert Camus viveu à luz de três personalidades marcantes para sua trajetória: o professor e protetor **Louis Germain** (que lhe abriu as portas do mundo além-Belcourt), o tio, açougueiro e intelectual, **Gustave Acault** (que o acolheu em sua casa, em Argel, oferecendo-lhe segurança e uma biblioteca com bons livros), e o mestre e amigo **Jean Grenier** (o professor de filosofia, escritor e mentor, figura central em sua formação). Dissemos “à luz” porque seria injusto dizer que o autor de *O estrangeiro* viveu “à sombra” de alguém. Seu caráter forte e seu desejo de protagonismo transformaram toda a problemática da infância e da adolescência em matéria-prima de sua obra literária. Camus sempre empreendeu uma luta com as lembranças de infância e adolescência, marcadas pela pobreza extrema, mas sempre

reagiu a essa condição, buscando o viés da beleza, da pureza que as tenras idades podem resguardar. Confessaria mais tarde: “Para alguns de nós, a miséria e o sofrimento existiam, é claro. Simplesmente nós os recusávamos com toda a força de nosso sangue jovem. A verdade do mundo estava apenas em sua beleza e nas alegrias que oferecia.” (CAMUS, 1998, p. 119-120).

À falta do pai, Camus encontrou nesses três homens afinidades e referenciais para seu modelo de vida. Depois da colaboração direta e respeitosa do professor primário, Louis Germain, aquele que lhe abriu as primeiras portas do mundo para o lado de fora, Camus recebeu apoio do tio Gustave Acault. “Gustave o faz lembrar um pai, mais ainda que Germain.” (TODD, 1998, p. 51). O próprio Camus cogitaria na figura de Grenier, o professor que, noutra fase da vida – assim como acontecera com Monsieur Germain na infância e adolescência – a representação paterna, seu segundo pai: [Grenier], “que reconheci como pai, nasceu onde meu pai está morto e enterrado”. O professor e escritor Grenier, grande amigo de toda a vida, nasceu em Sain-Brieuc, onde Lucien, o pai legítimo, morreria.

O tio Gustave Acault o ampara em momento conturbado, quando o jovem lida com a certeza da tuberculose e já começa a refletir em seus primeiros escritos a questão da mortalidade. Hospeda-o em sua casa, à rua de Languedoc, e lhe concede um quarto. Podemos afirmar que foi o tio que lhe abriu a porteira para o mundo novamente de dentro, dos interiores, da *casa*, levando-se em conta o que essa palavra pode revelar de aconchego, de íntimo, de refúgio. Além disso a tia Antoinette (Gaby) era conivente com essa proteção. O menino teria seu canto no mundo. Como afirma Bachelard,

pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. [...] Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. [...] A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. (1978, p. 201).

Curioso é que Camus compararia a casa da infância com a casa da juventude. Ambas eram degraus da formação, cada uma se relacionava com uma fase da vida em que se observa o mundo à cata de sentido, em que se registram com avidez as primeiras impressões, que serão indelévels. Se o professor Louis Germain lhe abriu as portas do mundo, mundo este que começava além da soleira do Liceu – onde sofregamente deve também ter conhecido a “comparação” – em contato com os tios Acault e Gaby ele

descobriu que os objetos domésticos tinham nome. Em sua casa de infância, as coisas se generalizavam em denominações motivadas por suas funcionalidades ou posição no espaço: o prato fundo, o pote que está em cima da lareira. Na casa de Acault e Gaby, ele teria “despertado para o bom gosto”: cerâmicas de Vosges, aparelho de Quimper. (TODD, 1998, p. 52).

Ademais, Acault não é um mero comerciante. Frequenta a maçonaria, declara-se anarquista, despreza a burguesia, lê jornais de esquerda e de direita, lê Voltaire e mantém em sua biblioteca particular as obras completas de Balzac, Victor Hugo e Zola. Camus encontra no tio um bom par para conversas sobre literatura e política. Acault não apenas o ampara como vislumbra para o sobrinho um futuro promissor.

Em seu automóvel, Acault leva a esposa e o sobrinho para beira-mar. Não tendo crianças, o casal trata Albert como filho. Gustave vê aquele sobrinho como professor de Liceu. Os professores têm férias longas e uma garantia de emprego.” (TODD, 1998, p. 52).

Homem interessado pelas questões da cultura e problemas da sociedade, parece não descartar o sonho do sobrinho quanto à literatura, mesmo quando almeja no jovem o continuador e herdeiro que não pôde gerar com Gaby.

Sonha com Albert sendo seu sucessor. Em algumas semanas aprende-se o ofício de açougueiro, ele explica. No açougue, Albert ganhará a vida e terá tempo para se dedicar a suas obras.” (TODD, 1998, p. 52).

Tais influências só seriam superadas em Camus pela proximidade do professor de filosofia, Jean Grenier. Que importância exerceria sobre a personalidade do jovem cidadão e escritor? Dezenove anos, em busca de maturidade, diletante à procura da profissionalização, Camus pretende deixar no mundo sua marca como artista e elege a literatura como conduto e alvo. Jean Grenier aparece não apenas como o mestre admirável ou como aquele camarada mais velho que paternalmente o visita, de surpresa, quando os achaques da tuberculose tornam-se realidade cotidiana, mas como o escritor ideal, o modelo nas letras, amigo de carne e osso cuja escrita equipara-se e até supera nomes como André Gide e André Malraux, mestres também de conteúdo e estética. Grenier não se poupava em ser o comentador ferrenho em boa hora – o que não lhe preservava da lâmina fina da crítica – quando o discípulo se atreveu a cometer a sério as primeiras veleidades literárias; aquele crítico a quem sua juventude (e geralmente são

soberbas as juventudes) ousou pedir conselhos sobre a carreira de filósofo e de escritor. Camus tornara-se leitor do mestre, homem distinto que não se contentava com a intelectualidade e buscava nas fontes da sabedoria indiana subsídio para forjar se não as respostas, pelo menos as perguntas essenciais. Enlevado com o livro *Les Îles*, de Grenier, Camus escreveria: “Ele está ali inteiro e sinto crescer a admiração e o amor que me inspira. [...] Saberei algum dia tudo o que lhe devo?” (TODD, 1998, p. 54). Publicam juntos na *Sud*, revista mensal de literatura e arte. Camus publica um ensaio sobre a música, que apareceria depois nos seus *Escritos de juventude* (reunião póstuma, constante na bibliografia desta tese). Grenier comentaria, nas margens: “supérfluo”, “sem interesse”, “tolice”. (TODD, 1998, p. 57). Em Grenier, o jovem Camus encontraria a chave que buscava para descobrir seus mitos pessoais e a eles dar vazão. Precisava achar-se como ser, para depois descobrir-se como escritor.

Pessoalmente, não me faltavam deuses: o sol, a noite, o mar... Mas são deuses do prazer; preenchem-nos, e depois esvaziam-nos. [...] Era preciso que me lembrassem o mistério e o sagrado, a finitude do homem, o amor impossível, para que eu pudesse um dia voltar para os meus deuses naturais com menos arrogância. Assim, não devo a Grenier certezas que não podia nem queria fornecer. Devo-lhe, ao contrário, uma dúvida, que nunca acabará e que evitou, por exemplo, que eu me tornasse um humanista no sentido em que se entende hoje, ou seja, um homem cegado por certezas limitadas. (CAMUS, 1998, p. 122).

Que mais precisaria um filósofo, senão da dúvida para poder formular as perguntas ideais? Havia tentado, com Malraux, com Gide, mas suas mensagens, embora contundentes, não lhes pareciam mais moldadas na justa medida do ser. Agora, que se conectara às heranças simbólicas, psicológicas, espirituais e artísticas adormecidas, sentia-se instrumentado para trilhar seu caminho pessoal. Apenas após a leitura de *Les Îles* o jovem aspirante a escritor encontraria a mensagem certa no estilo exato que o inspiraria a encontrar a própria voz. Grenier foi o pai literário do jovem Camus.

Eu tinha vinte anos quando li este livro pela primeira vez na Argélia. O golpe que recebi, a influência que ele exerceu sobre mim e muitos de meus amigos, só pode ser comparado ao choque provocado sobre toda uma geração por *Les nourritures terrestres*<sup>50</sup>. Mas a revelação que *Les Îles* nos trazia era de outra ordem. (CAMUS, 1998, p. 119).

---

<sup>50</sup> *Os frutos da terra*, de André Gide.

Ainda sobre essa falta do referencial paterno na vida de Camus e a necessidade de sublimação dessa ausência, o biógrafo Olivier Todd sugere também essa representação masculina de caráter tutelar no capítulo “Um irmão mais velho”, cujo perfil desse irmão seria o jornalista Pierre Durand, que inclusive, assim como o amigo escritor, era órfão de guerra.

Camus procurou um pai em seu tio Acault, em Louis Germain, em Jean Grenier, que deixou Argel há um ano. Pascal Pia, cujo verdadeiro nome é Pierre Durand tem dez anos a mais do que Camus, idade de irmão mais velho. (TODD, 1998, p. 183).

A propósito, ambos tinham muitas afinidades intelectuais e posturas semelhantes, entre as quais atribuir mais importância ao jornalismo do que à política e nutrir certo ceticismo em relação à esquerda que se estabelecia. Durand via em Camus “um homem inteligente, sensível, culto, sem ilusões a respeito da esquerda, mas que não aceita a ordem estabelecida, sobretudo na Argélia, e que tem mais experiência do que a maioria dos homens da sua idade”. (TODD, 1998, p.185). Talvez houvesse realmente mais afinidade em amizades assim, cujos pontos de interesses mútuos se inter cruzam – a arte, a política, o jornalismo – do que com o próprio irmão de sangue, a quem Camus se refere nas cartas apenas no que diz respeito à vida prática, fosse um apoio na questão financeira ou uma hospedagem temporária.

Joseph Campbell professava: “Tu és aquele mistério que estás buscando conhecer”. Ao que complementava: “Quando as pessoas dizem que estão procurando o sentido da vida, o que elas estão na realidade procurando é ter uma profunda experiência de estar vivo”. (2003, p. 18). Para Camus, feita mais esta travessia, em que as divisas do ser enquanto homem e do homem enquanto artista se cruzavam, a vida não precisaria mais de explicação, apenas de intensidade. Ele mesmo admitiria: “Abria-se um jardim, de uma riqueza incomparável; eu acabava de descobrir a arte. Alguma coisa, alguém agitava-se dentro de mim, obscuramente, e queria falar.” (CAMUS, 1998, p. 122-123). O livro de Grenier exerceu tal impacto na vida de Camus que ele confessou sentir saudade daquele momento epifânico: “Gostaria de voltar para aquela noite quando, após ter aberto este pequeno volume na rua, fechei-o após as primeiras linhas que li, apertei-o em meu peito e corri até meu quarto para devorá-lo enfim sem

testemunhas.”<sup>51</sup> (CAMUS, 1998, p. 125). Considerando que Camus tenha sempre declarado a ausência de religiosidade em sua casa da infância, tenha engendrado personagens sem deuses, abandonados à própria sorte – vítimas de seus dilemas num mundo absurdo, tantas vezes classificado como existencialista – tal depoimento parece inferir, curiosamente, valor mítico à descoberta. Declarações dessa envergadura são encontradas em biografias de homens cujas experiências interiores remetem a um estado de consciência elevado, quando suas trajetórias foram demarcadas por um instante único de lucidez.

Em se tratando de Camus, basta-nos a constatação de que um homem consciente à procura da arte transcendente encontra seu caminho e, definido isso, não desistirá jamais de achar uma voz própria para se expressar:

Na época em que descobri *Les Îles*, eu desejava escrever, creio. Mas só resolvi realmente fazê-lo após esta leitura. Os outros livros contribuíram para esta decisão. Uma vez desempenhado seu papel, esqueci-os. Este, ao contrário, não deixou de viver dentro de mim, leio-o há mais de vinte anos. Hoje ainda, acontece que eu escreva ou diga, como se fossem minhas, frases que contudo se encontram em *Les Îles* ou em outros livros de seu autor. Não me preocupo. Admiro apenas minha sorte, logo eu que, mais do que qualquer outro, precisava inclinar-me, encontrar um mestre, no momento necessário, e poder continuar a amá-lo e a admirá-lo através dos anos e das obras. (CAMUS, 1998, p. 123).

Todavia, não devemos esquecer que o depoimento traz registro de janeiro de 1959, ou seja, é um Camus maduro, com obra literária reconhecida pelo mundo e detentor do prêmio Nobel que costura as pontas de sua trajetória e dá os pespontos finais. E ele ainda escreveria, no mesmo ensaio: “As grandes revelações que um homem recebe em sua vida são raras, uma ou duas, no máximo” (CAMUS, 1998, p. 125).

O reverendo metodista Howard Mumma, em seu livro *Albert Camus e o teólogo* (2002), transcreve diálogos que teria travado com o autor de *O estrangeiro*. Avisa, a princípio, que seu texto é “similar aos chamados evangelhos sinóticos (Mateus, Marcos e Lucas), todos escritos a partir da tradição oral – contando apenas com algumas anotações registradas após os fatos terem ocorrido.” (2002, p. 16). Deduzimos, assim, que o livro foi escrito “de memória”. Mumma contava à época da escrita noventa anos

---

<sup>51</sup> Aqui façamos um adendo: Essa declaração reitera a importância da hospitalidade do tio, e ilustra o que dissemos sobre a casa como lugar essencial de refúgio.



de idade. Camus teria ido à Igreja Americana de Paris para escutar o organista Marcel Dupré. Naquele mesmo dia, teve a oportunidade de escutar a pregação de Mumma e, ao final, convidou-o a um almoço. Esses encontros se repetiriam, a pedido de Camus, a fim de tratar de suas inquietações religiosas. O que nos interessa aqui é dizer que o reverendo investia na conversão de Camus e apostava que o amigo era uma alma à procura da fé. Ao passar, tempos depois, pelo local onde o automóvel que conduzia Camus colidiu, o reverendo deduziu, ao final de seu relato que indubitavelmente teria sido suicídio a *causa mortis* do escritor, hipótese não tão fácil de se comprovar, uma vez que Camus não estava sozinho no veículo, mas acompanhado do seu editor Michel Gallimard, que morreria cinco dias depois, a mulher e a filha deste, Janine e Anne, que sobreviveriam. Difícil aceitar, pelo que conhecemos da ética de Camus, um ato de total irresponsabilidade para com o outro. No livro *O homem revoltado*, Camus defende exatamente ideia contrária: “De uma certa maneira, o homem que se mata na solidão preserva ainda um valor, já que aparentemente ele não reivindica para si nenhum direito sobre a vida dos outros.” (CAMUS, 2011, p. 17). Camus teria uma passagem de trem no bolso, o que demonstra que não estava em seus planos viajar de automóvel. Ademais, o automóvel Facel Vega era de Michel. Em suma, o que aponta Mumma em seu livro é que Camus teria sido um quase-cristão ou um cético com laivos de cristandade e que preferiu encontrar a morte a continuar vivendo as misérias deste mundo.

Como afirma Frei Betto, no prefácio à edição brasileira do livro de Mumma, “Camus está morto e é inútil indagar se, ao ser acidentado, corria na ânsia de encontrar Aquele que procurava.” (MUMMA, 2002, p. 12). Mas, ainda com Frei Betto, quando cita nesse mesmo prefácio um diálogo do romance *A peste*, preferimos a compreensão calcada nos caminhos da arte:

– Em resumo – disse Tarrou com simplicidade – o que me interessa é saber como um homem se torna um santo.  
– Mas o senhor não acredita em Deus – respondeu-lhe Rieux.  
– Justamente. O único problema concreto que hoje me preocupa é saber se um homem pode tornar-se santo sem Deus.  
(CAMUS, 2007, p. 222).

Em diversos pontos de sua obra Camus se mostra preocupado com as causas da fé, enquanto problema humanitário, mas nunca se declara crente nesta ou naquela doutrina. Sempre questionador, chega a declarar em carta ao amigo Fréminville (carta s/d, apud TODD, 1998, p. 95), comentando sobre sua demora em aderir ao partido

comunista, a despeito das cobranças dos amigos: “O que me deteve durante muito tempo, o que detém tantos espíritos, creio eu, é o sentido religioso que falta ao comunismo. É a pretensão que se encontra entre os marxistas de edificar uma moral na qual o homem se baste”. Podemos apreender, pela leitura do biógrafo Olivier Todd, que Camus parece aceitar se filiar ao partido mais por preocupações humanitárias do que pelo ideal de salvação que o partido pretende inculcar: são elas as militâncias contra as guerras (Camus é sensível a essa causa); em favor do proletariado (Camus lembra a mãe faxineira, o tio toneleiro, os habitantes da rua de Lyon); em defesa dos indígenas, do anticolonialismo, do antifascismo, do anti-imperialismo. Enfim, Camus nunca seria um comunista no sentido inato e sempre desconfiou das verdadeiras intenções do partido. “Ele escreve sobre Gisors, o velho sábio de *A condição humana*, de Malraux, escritor que tanto admira, arauto da revolução: ‘Ele sabe que tendemos incessantemente para Deus e que de fato o consideramos como um objeto imutável a ser atingido.’” (TODD, 1998, p. 104).

O Camus sem o pai pessoal seria órfão também do pai mítico, divinal que as religiões professam. Não estaria equivocado Mumma ao detectar, sob seu ponto de vista de pastor evangélico, que o espectro atormentador da vida do escritor seria essa orfandade de Deus. E Camus sempre revelou em sua obra essa busca pelo sentido da vida, resumido nesta declaração: “Julgo, então, que o sentido da vida é a mais premente das perguntas.” (CAMUS, 2004, p. 18). Nesse sentimento, está calcada a absurdidade por ele deflagrada em toda sua obra. O ser humano sabe de suas impossibilidades, de sua impotência e abandono diante da existência, mas não perde o entusiasmo de viver, assim como Sísifo a carregar indefinidamente a pedra que desabarará e será reconduzida ao topo e descerá de novo, para ser resgatada ainda, em movimento ininterrupto e perene.

Camus lastimava o silêncio do universo, desse possível deus mudo que permitia a suas hipotéticas criaturas o abandono e a nostalgia. O absurdo nasce exatamente “desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo”. (CAMUS, 2004, p. 41). Correndo o risco de uma análise simplista, percebemos em Camus, com base em seus próprios escritos, postura afinada com o agnosticismo, linha filosófica cuja perspectiva diz respeito aos mistérios da existência e à incapacidade da mente humana de desvendá-los. Como podemos notar pela própria etimologia, agnose vem do grego *a-gnostos*, ou seja, não conhecimento. Esse termo foi criado em 1869 pelo

naturalista inglês Thomas Henry Huxley, “para indicar a atitude de quem se recusa a admitir soluções para os problemas que não podem ser tratados com os métodos da ciência positiva, sobretudo os problemas metafísicos e religiosos.” (ABBAGNANO, 2007, p. 22). O agnóstico é aquele que *não acredita nem duvida* da afirmação categórica de que Deus (ou outras divindades) existam. O agnóstico é um adepto do mistério e só o mistério lhe é suficiente. À medida que a razão humana é incapaz de fundamentar respostas e no máximo especula soluções para o incognoscível, ele cultiva a dúvida. Em vários trechos de *O mito de Sísifo*, é possível avaliar um Camus não niilista, apenas duvidoso da religião e desconfiado da ciência. Esse Camus está mais propenso à poesia e ao mito, que não ousam definir o mundo. Só a arte o salvará, pois a arte não consagra deuses nem prescreve verdades absolutas. É o próprio homem a revolver-se em suas contradições, a imergir em sua absurdidade.

Mas me falam de um sistema planetário invisível no qual os elétrons gravitam ao redor de um núcleo. Explicam-me este mundo com uma imagem. Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei conhecer. Tenho tempo para me indignar? Vocês já mudaram de teoria. Assim, a ciência que deveria me ensinar tudo acaba em hipótese, a lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve em obra de arte. Que necessidade havia de tanto esforço? As linhas suaves das colinas e a mão da noite neste coração agitado me ensinam muito mais. (CAMUS, 2004, p. 34).

O homem absurdo não é um niilista, apenas um estrangeiro sedento de propósitos e ao mesmo tempo indiferente a eles. Entende que não há cartilha nem manual que forneça a exegese. Também não é um iconoclasta; gostaria de crer, talvez... No Pai Eterno, na vida eterna... Mas o absurdo da existência só lhe traz indagações: “O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno.” (CAMUS, 2004, p. 79). Também não é um materialista, pois sente apetite pelo absoluto:

O que significa para mim significação fora da minha condição? Eu só posso compreender em termos humanos. O que toco, o que me resiste, eis o que compreendo. E estas duas certezas, meu apetite pelo absoluto e pela unidade e a irredutibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável, sei também que não posso conciliá-las. (CAMUS, 2004, p. 63).

O homem absurdo é agnóstico, pois não nega nem se esforça para que uma verdade soe perene. É um exilado perseguido pela nostalgia de uma pátria perdida e sem esperança de uma terra prometida, desinformado de seu começo e ignorante de seu fim.

Este mundo não é razoável em si mesmo, eis tudo o que se pode dizer. Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. (CAMUS, 2004, p. 35).

Diante desse vazio, resta ao indivíduo duas escolhas: viver (como Sísifo) ou desistir. Cabe a cada um responder a essa pergunta fundamental, a indagação *princeps*, anterior a todos os outros problemas. Assim, para Camus, “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio.” E há um laço direto entre esse sentimento de impotência e o suicídio, isto é, a aspiração ao nada.

Olivier Todd comenta que Camus, ainda jovem, estudante pesquisador de Agostinho e Plotino (e note-se por essa escolha ambivalente o equilíbrio perseguido ou a dúvida já manifesta, pelo jovem estudante, quanto à ideia do divino), “está desvencilhado de Deus, não da necessidade de construir um código de conduta para si. Mas como fundamentá-lo, se Deus não existe?” (1998, p. 115).

Ora, já em seus primeiros escritos, de reunião póstuma sob o título *Escritos de juventude*, no texto “Diálogo de Deus com sua alma (1933)”, Camus ironicamente já imputava ao Deus onipotente uma solidão imensa a ponto de ele mesmo, o próprio Deus, não ter a quem se queixar, e ter de eleger a própria alma para interlocutor e, com ela, desabafar:

Este mal, esta dúvida que me tortura! Ah!, se pudesse existir algo acima de mim, que eu pudesse adorar, em quem pudesse crer! O que me fere é não poder dar-me. Diante de mim só há amor. Como entregar-me a algo que me é tão inferior? Alguém acima de mim, por compaixão! Para me entregar! Ai de mim, sou Deus! (CAMUS, 1972, p. 224).

Para o jovem Camus, o Pai superior é solitário e órfão. Deus está morto também para esse leitor de Nietzsche, ou nem nascera ainda. No máximo, fora criado. Pelo menos esse Deus apregoadado pelas religiões dos homens, antropomorfizado, e que ele ironicamente escamoteia no seu texto.

### 3.3 Os únicos paraísos são os que se perderam

*No fundo, entretanto, o que permanecerá será um grito um pouco mais verdadeiro, uma página que encontrará “seu leitor”. É para chegar a essa página que se deve escrever por toda a vida.*  
Albert Camus

Se estudarmos acuradamente a trajetória composicional de Albert Camus, não é difícil percebermos que seu percurso literário cumpre um périplo. Sua obra anuncia desde cedo suas obsessões, seus temas centrais e deixa entrever o que não deseja como matéria de carpintaria literária. Entre essa recorrência temática e a plena realização estética se interpõem no caminho a ânsia por dizer, a palavra potencial e, ao mesmo tempo, o silêncio das coisas indizíveis, o sigilo do impronunciável. Nesse embate, o artista, cômico de sua arte, comprometido com sua verdade, será sempre um insatisfeito. Sabe que entre o realizável *até agora* e a *concepção ideal*, para não dizer *definitiva*, há enormes parênteses e ameaçadoras reticências. A luta entre forma e conteúdo também será travada por meio de muitas recusas. No caso de Camus, seus temas são a infância que tudo acarreta, a juventude insegura, a dupla nacionalidade, o colocar-se no mundo. Encontrar uma voz própria e diferenciada, sobretudo em momento histórico atípico e pujante, será a grande obstinação de Camus. Nesse caso, o que escrever? como escrever? O porquê não é problema. Camus tem muitos e bons motivos para levantar sua voz no mundo. Mas em que fôrma: ensaio, romance, narrativa curta, teatro? Na verdade, essa busca implica muitas procuras e Camus vai espargindo, pelo caminho, manuscritos, publicações em revistas e em tabloides, e entre tantas recusas, palavras que se elegem e silêncios que se impõem, já se apercebem pilastras definitivamente esboçadas que sustentarão sua obra. Nessa perspectiva do passo a passo da construção, da defasagem entre a intenção e obra, Gaëtan Picon nos ajuda a ponderar acerca do processo de criação:

O artista consciente equivale ao artista que não se satisfaz: o que vai, como Cézanne, de esboço em esboço, de telas abandonadas a telas furiosamente arremessadas aos campos de Aix; o que caminha, como fez Balzac, em direção à página definitiva deixando atrás de si o espólio de tentativas que é o vestígio da busca do absoluto. (1969, p. 22).

Camus não ficou satisfeito com a equivocada interpretação de que seu livro de ensaio filosófico, *O mito de Sísifo*, teria sido gestado para justificar ou ratificar o romance *O estrangeiro*. Ambos são de 1942. Jean-Paul Sartre foi o primeiro a divulgar

o equívoco, talvez sem escusa intenção, movido sobretudo pelo fascínio que ambas as obras lhe causaram na alma, o ensaio e o romance oriundos daquela pena certa. Ali estavam sendo levantadas problemáticas existenciais importantes. Ora, essa repetição temática, esse transbordar de conteúdo que perpassa os gêneros não refletirá em hipótese alguma limitação de recursos do autor, ou sua intenção voluntária de reforçar um procedimento estético através de outro, mas, precisamente, traduz antes a inquietação por um conjunto de obsessões que não se contêm, que se expandirão a qualquer custo. O próprio Camus defenderá e aprovará a aptidão de um escritor girar em torno de uma intenção fixa em seus procedimentos de escrita. E percebe isso na tradição francesa, como um cultivo, um incessante investimento em prol de um ideal de simplicidade. Num de seus principais ensaios literários, “A inteligência e o cadafalso” (1943), ele afirma essa convicção:

Sem dúvida, estaremos próximos da verdade se dissermos apenas que a grande característica desse romancista é que, cada um a seu modo, eles dizem sempre a mesma coisa e sempre no mesmo tom. Ser clássico é repetir a si mesmo. (CAMUS, 1998, p. 18-19).

O que Camus propõe com esse ensaio é mostrar a força dos escritores que trabalham na teimosia de uma ou duas obsessões, que depuram em sua obra, obstinadamente, os poucos temas que lhes são caros à alma, sem grandiloquência, mas, ao contrário, com objetividade, golpes prestos de uma arte incisiva. “A obstinação no pecado tornado legítimo em Sade, as litânias da energia em Stendhal, a ascese heroica de Proust [...] todos eles dizem uma única coisa e não dizem nada além dela”. (CAMUS, 1998, p. 23). O crítico René Girard aposta nessa hipótese e defende inclusive que os autores tematicamente obsessivos são apenas artistas insatisfeitos, que revisitam o que foi dito/escrito com a finalidade do revisionismo, numa tentativa inútil de fazer de sua obra uma espécie de palimpsesto.

Ele [o escritor] não consideraria necessárias tais retomadas se não tivesse nada de novo a dizer. Ao menos, é natural pensar assim. Pode-se supor que as modificações sucessivas se produzam sob a pressão de obras já realizadas e que não satisfazem mais o escritor, ou que nunca o satisfizeram. Portanto, a nova obra apresentaria uma *face negativa* e crítica em relação às obras passadas, a qual podemos tentar trazer à luz a fim de revelar seus princípios. (GIRARD, 2011, p. 7-8; grifo nosso).

E esse recuo, ao já abordado, se não restaura pelo menos aprofunda a obra. Nessa acepção, Girard incluirá Dostoiévski, Victor Hugo, Dante e o próprio Camus. Em relação a Camus, propriamente, Girard aponta essa ruptura, esse revisionismo na obra *A queda*, que ele assinala como marco de passagem, livro renovador cuja proposta é restaurar ou complementar o que foi dito n' *O estrangeiro*, publicado um ano antes. Não que afirme, atentemos, algum teor de negação da obra anterior por parte do artista, mas de um aprimoramento temático quase inconsciente que justifique ou afiance não o texto em si, já acabado em sua forma estética, mas a discussão temática, a volta obsessiva ao conteúdo. Nesse caso, não se trataria também de intenção explícita, intencional, mas do resultado até inconsciente da obsessão do duplo.

Quando escreve *A queda*, não é um personagem de ficção que Camus tem diante dos olhos, mas suas obras anteriores – é *O estrangeiro*, que a partir de agora lhe parece ingênuo, mas não no sentido amável da inocência, e sim no sentido antipático e um pouco grotesco do *ressentimento* que se desconhece. (GIRARD, 2011, p. 20).

Também não se oculta aqui nenhum juízo de valor, de superioridade entre tais obras. O dizer de novo e de maneira nova, ainda que a dicção seja a mesma, seria uma ânsia e um ensejo de dizer melhor, de tentar inutilmente espantar o fantasma da obsessão, que reaparecerá a cada obra. Da mesma forma, Dostoiévski ao escrever *Memórias do subsolo* estaria passando a limpo temas tratados em obras anteriores e cindindo o conjunto de sua produção em um antes e um depois. Agora é o duplo, inevitável, intransferível, amadurecido que se impõe. “A partir das *Memórias do subsolo*, Dostoiévski vira do avesso todas as suas perspectivas.” (GIRARD, 2011, p. 11). O que René Girard parece nos dizer é que a ruptura está no autor, e não meramente no texto. No entanto, autor e texto são um só, ainda que não se anulem as possibilidades de máscaras que o fazer artístico admite, permite e necessita, como já dissemos.

Com tal concepção crítica, Girard compreende que se arrisca a ser interpretado como ingênuo e que “irão objetar que a crítica atual não pode mais passar do texto ao autor e do autor ao texto como se fazia antigamente.” (2011, p. 21) No entanto, justifica-se:

Essa regra é excelente, mas ela se refere, de um lado, à aplicação ingênua dos textos ao autor, e de outro à utilização de dados biográficos. Refiro-me, sem dúvida, ao autor, mas por mais inconcebível que isso possa parecer, falo dele sem me apoiar de modo ingênuo nos textos e, contudo, sem recorrer a nada além dos textos. (2011, p. 21).

Ora, ao mesmo tempo, o crítico francês declara, de maneira um tanto paradoxal, que não acredita em simples coincidência, e acaba reafirmando o biografismo:

A lógica mais elementar me obriga a concluir que o escritor, por meio de seus personagens, faz alusão a uma experiência que ele *com certeza* deve estar vivendo, pois a análise comparada dos textos mostra-me tal necessidade. (2011, p. 21; grifo nosso).

Aos que não considerarem sua defesa irrecusável, por recaírem em extremismo, isto é, no meramente *intratextual* ou no simploriamente *extratextual*, Girard se arma de sua própria convicção e apresenta o componente do equilíbrio: a defesa *intertextual*. Para ele, se não admitimos, por exemplo, a chave religiosa em Dostoiévski, o seu cristianismo, “caímos no preconceito ao amputar Dostoiévski de sua religião, pois deste modo nos privamos arbitrariamente de elementos indispensáveis à compreensão de sua obra.” (2011, p. 24). Importante frisar que para Girard o esquema mimético que compõe o duplo pode pender para dois extremos: a lucidez e o delírio, independentemente do nível em que sejam percebidos. “No primeiro caso, é a obsessão que controla a obra; no segundo, é claramente a obra que domina a obsessão.” (2011, p. 31).

De maneira similar, Antonio Candido avalia, no seu livro *Literatura e sociedade*, publicado originalmente em 1965, que a análise sociológica chegou a ser considerada, em determinado momento do século XIX, a chave mestra para a compreensão de uma obra literária, da mesma forma que passou a ser vista, em outro momento, como defeito de análise. Contudo, o que o crítico apregoa é o equilíbrio, é a complementação entre as partes, é a interpretação dialética em prol da inteireza. “Hoje sabemos que integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra.” (CANDIDO, 2006, p. 13). Nessa perspectiva, uma obra não se explica pelo mero viés sociológico, bem como não pode dele prescindir. Assim, Candido sugere que não confundamos o “estudo sociológico da obra” com a “sociologia da literatura”. No primeiro caso, o externo (o social), torna-se interno, pois vai vincular-se aos valores intrínsecos à obra, fazendo parte de sua estrutura; já a sociologia da literatura vai analisar valores externos, trazendo-os de fora para dentro. “E nós verificamos que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre



possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Em se tratando de crítica literária, é importante que a análise busque os objetos que atuam para a organização interna da obra, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. O que importa, nesse caso, é a interpretação estética. O elemento social se torna um dos muitos que contribuem para a diversidade coesa do todo. Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística. No entanto, nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. A lógica pertence ao todo, embora apreendida por partes. É importante que o crítico tenha consciência do caráter deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e retratá-la, pois a *mimesis* é sempre uma forma de *poiese*.

Da mesma forma, não é totalmente convincente o extremo oposto, ou seja, que a criação artística seja analisada, avaliada e interpretada apenas por seus elementos intrínsecos, como um universo fechado, sem sua dimensão sócio-histórica (como pretendiam os formalistas). O artista não é mero refletor da sociedade; ao contrário, ele devolve a matéria-prima transformada. A Sociologia e outras disciplinas afins são auxiliares que contribuem com a estrutura da obra, como mecanismos de interpretação.

Camus recorrerá a vários gêneros na busca de encontrar o invólucro perfeito para suas ideias, sobretudo porque sua arte traz no arcabouço questões filosóficas que manifestadas de maneira direta arruinariam a ficção, e expressadas por meio de metáforas e alegorias talvez não se realizassem coerentemente como ensaio. Uma vez definida a forma, Camus já possuía o conteúdo e encontraria apenas a medida substancial adequada (no seu caso a contenção, a sugestão e não o transbordar, o sussurro e não o grito), o jeito convincente de, sem prejuízo à arte romanesca, trazer à tona as inquietações filosóficas que permeariam suas histórias de vida. Em 1938, ao escrever sobre *A náusea*, de Sartre, Camus foi categórico e demonstrou muito equilíbrio em sua concepção sobre filosofia e obra literária. Para ele,

um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens. Mas basta que ela ultrapasse as personagens e a ação, que apareça como uma etiqueta sobre a obra, para que a intriga perca sua autenticidade e o romance, sua vida. (CAMUS, 1998, p. 133).

Assim como Sartre, Camus também servia-se da filosofia como escopo de sua obra e não se furtava de trazer à tona suas reflexões. Por isso, ele continua sua ponderação dizendo que “uma obra duradoura não pode deixar de lado o pensamento profundo. Essa fusão secreta da experiência com o pensamento, da vida com a reflexão sobre seu sentido, é o que faz o grande (tal como se manifesta em um livro como *A condição humana*, por exemplo). Não é difícil perceber que nisso também Camus foi coerente, adotando deveras esse procedimento dentro de seu projeto literário e seguindo, inclusive, a lição de um dos seus modelos, o escritor André Malraux (1901-1976). Assim, percebe que a palavra escrita não consegue nem deve formatar, abarcar o sentimento. “Como as grandes obras, os sentimentos profundos significam sempre mais do que têm consciência de dizer”. (CAMUS, 2004, p. 25). Além da incapacidade material da palavra, a questão estética também exige esse comedimento. Camus é um escritor que se preocupou com a forma, não apenas com a substância, e buscou aquela, antes, para poder dar vazão a esta.

René Girard também faz menção, em sua teoria, à circularidade da obra dos autores obcecados.

Para ilustrar tal perspectiva, recorremos a obras – e há muitas – que terminam claramente como começam. O ponto de chegada é o desenvolvimento do ponto de partida, a sua confirmação brilhante ou parodística. [...] Aceito tal esquema para a grande maioria das obras modernas e isso sem qualquer reticência. (2011, p. 8).

Não sabemos até que ponto podemos confiar na hipótese nada reticente de Girard, mas podemos afiançar que a obra de Camus realiza essa circularidade, é urobórica<sup>52</sup>.

Permitidas essas pequenas digressões, voltemos à ideia do périplo propriamente dito. Entendamos por périplo a travessia que se empreende e que, ao final, faz retornar ao lugar de origem. O livro *O avesso e o direito* (1937), primeira obra publicada por Camus, tornou-se uma espécie de filho indesejado. É comum que autores reneguem sua primeira obra. Além do mais, textos inteiros foram retirados. De acordo com Paul Viallaneix, Camus teria suprimido – “por pudor, sem dúvida” (VIALLANEIX, 1972, p. 40) o capítulo “Vozes do Bairro Pobre”, um dos seus textos de juventude que mais preservam um lastro de memória. E aí mora o ponto nevrálgico: Camus teria dificuldade

---

<sup>52</sup> Ouroboro ou uróboro: Conceito representado por uma serpente ou dragão que morde a própria cauda.

de lidar com alguns dos temas que lhe eram caros, ao ponto de não saber ainda como sublimá-los em arte. Neste caso, estamos nos referindo à pobreza, extrema pobreza com a qual o autor conviveu na infância e na juventude e cujos sentimentos o acompanharam por toda a vida. A miséria será um dos temas mais constantes em Camus, compondo, senão, o *leitmotiv* de sua obra. Não obstante a supressão desse capítulo, *O avesso e o direito* está repleto de situações, tipos e objetos que remetem explicitamente à velhice, à doença, à morte, assuntos que serão recorrentes em sua obra. Da parte do criador, nesse intervalo não se concentra nenhuma revolta. Ao contrário, há até certo apego a esse período, agora coloridos pelos matizes da memória, fase impregnada pela aura da infância e juventude e que, apesar dos pesares, sempre trará um viço de esperança. Em diversos momentos ressalta essa fase da vida com olhar poético: “A pobreza nunca foi uma desgraça para mim: A luz espalhava nela suas riquezas” ou “Para corrigir uma indiferença natural, fui colocado a meio caminho entre a miséria e o sol.” (CAMUS, s/d, p. 15). Claro, ficaram as marcas, mas agora transmutadas pela literatura, cicatrizadas pela arte. Ainda assim, Camus manifesta uma boa dose de inibição ao tratar dessa etapa. Na verdade, tenta formatá-la de maneira ideal, num misto de testemunho e ficção que, pelo menos nos primeiros escritos, parece não corresponder ao que realmente deseja, enquanto forma, e não revela um completo desnudamento, enquanto conteúdo. Entre os episódios da infância que não lhe passaram impunes é recorrente a cena da expulsão violenta de um pretendente de sua mãe viúva pelo irmão desta. De acordo com a análise de Paul Viallaneix, Albert Camus

arrepente-se, sem dúvida, de ter transcrito uma recordação demasiado pessoal e atentado contra a dignidade de sua própria mãe. Por isso lança sobre essa cena lamentável um véu que apenas soerguerá no *Primeiro Homem* (sic), quando o risco da ofensa se tenha esvaído com o tempo”. (CAMUS, 1972, p. 59).

Convidado a republicar *O avesso e o direito*, seu primeiro livro, escrito quando tinha apenas vinte e dois anos de idade, Camus compôs um extenso prefácio para explicar e justificar a nova edição. Começa com veemente afirmação: “Sempre recusei a reimpressão de *O avesso e o direito*”. (CAMUS, s/d, p. 13). Malgrado esse escrúpulo inicial, em que faz reservas sobretudo ao estilo e à tenra idade – “Brice Parain pretende, com frequência, que este pequeno livro contém o que escrevi de melhor. [...] Não, ele se engana porque, aos vinte e dois anos, exceto no caso de gênios, mal se sabe escrever.” (CAMUS, s/d, p. 14) – admite que, apesar das impropriedades, justifica-se a reedição da

obra porque ali estão seus temas centrais e instintivos: “Essa velha mulher, uma mãe silenciosa, a pobreza, a luz sobre as oliveiras na Itália, o amor solitário e povoado; tudo que comprova, a meus próprios olhos, *a verdade*”. (CAMUS, 1972, p. 25; grifo nosso).

Concordamos com Paul Viallaneix, quando aborda o escrúpulo inicial do autor quanto aos temas que serão mais onerosos à sua literatura, pois entendemos que o próprio Camus acaba por revelar certa hesitação diante de sua permanente peleja entre forma e conteúdo, como no exemplo a seguir:

Para ser edificada, a obra de arte deve servir-se, em primeiro lugar, dessas forças obscuras da alma. Mas não sem canalizá-las, sem cercá-las de diques, para que sua maré suba da mesma forma. Ainda hoje os meus diques são, talvez, altos demais. (VIALLANEIX, 1972, p. 29).

Além disso, segue o autor justificando o “rigor” de sua frase ou o “disfarce por demais elaborado” que esconde “os segredos que nos são mais caros” (VIALLANEIX, 1972, p. 29). Esse rigor e esse disfarce compõem os diques que impedem o derramamento confessional, formulando-se para o bem da arte o jogo entre memória e imaginação. História? Ficção? Essa discussão jamais perturbaria Camus, escritor comprometido com a veracidade de uma estética. Assim, segundo Viallaneix (1972, p. 65-66), o escritor franco-argelino

não deixa de exercer a mais estrita vigilância sobre a sua linguagem. Desnuda os seus primeiros ensaios líricos do que neles havia de pitoresco, do mesmo modo que “as vozes do bairro pobre” naquilo que nela havia de patético. Não esquece que a “arte”, de que fez a sua religião, deve estar ao serviço de uma verdade que nada tem a ver nem com a geografia nem com a história social.

Se *O avesso e o direito* retornará às prateleiras vinte e dois anos depois de seu nascimento, o público também tem responsabilidade sobre isso. No meticuloso prefácio, não nos passa despercebido o argumento final atribuído aos sábios leitores, e que já não se refere ao valor da obra em si, mas ao preço do objeto, do produto livro. E isso o autor revela em diminuta nota de pé de página, aspeada, como escutada na íntegra por um hipotético leitor: “O livro já existe, mas em número reduzido de exemplares, vendidos a um preço elevado pelos livreiros. Por que apenas os leitores ricos teriam o direito de lê-lo?” E ele próprio, na mesma nota, nos indaga: “De fato, por quê?” E confessa, por fim, convicto e sereno, a importância do livrinho como uma espécie de farol a iluminar a estrada que se descortinaria rumo ao futuro: “Sobre a vida em si, nada mais sei além do

que foi dito, desajeitadamente, em *O avesso e o direito*”. (s/d, p.26). Camus passaria os anos de sua trajetória olhando pelo espelho retrovisor, e esse passado constantemente visto e revivido seria também farol sobre sua estrada.

Feitas as pazes com o filho primogênito, o autor não deixa esquecer que “o menino é o pai do homem”, como teria dito o poeta por nós já citado. Nessa fusão, revela-se o mistério mítico da simbiose, em que pai e filho se revezam no ciclo da vida. O que eu fiz nascer me faz renascer.

O livro *O avesso e o direito* pode ser visto de dois ângulos: do *ponto de vista da obra* é o filho primogênito, aquele que abriu a linhagem, que primeiro rompeu o ventre; do *ponto de vista da autoria*, é o pai, é aquele que concebeu o autor, que o ofereceu ao mundo em sacrifício e que influenciou ou norteou o porvir da criação camusiana. O autor criou a obra e foi por ela criado, uma vez que teria sempre que retornar à sua foz. Ambas as faces são defeituosas: é o filho que se renega, por imperfeito, por mal engendrado; e, pelos mesmos motivos, é o pai que pretende subsistir. É, simultaneamente, o ponto de partida e o de chegada. Dali, a fuga para a superação; ali, também, o involuntário regressar ao marco zero de um projeto literário coerente, ainda que um tanto vacilante entre o ensaio e a narrativa. Camus reafirma essa resistência, essa lealdade, essa fatalidade dos temas que formam seu constructo de vida e obra.

Que importa! Queria somente salientar que, se caminhei muito desde este livro, não progredi tanto. Muitas vezes, acreditando avançar, eu recuava. Mas, no final, meus erros, minhas ignorâncias e minhas fidelidades sempre me conduziram à antiga trilha, que comecei a abrir com *O avesso e o direito*, cujos traços se veem em tudo que fiz a seguir. (CAMUS, s/d, p. 28).

Aliás, em *O avesso e o direito* Camus traçou para a posteridade algumas das páginas mais interessantes de seu testemunho pessoal, sobretudo do ponto de vista de elucidação de sua obra e de seu projeto literário. O texto lança luz sobre tudo o que escrevera ou escreveria.

Nesse ponto referencial se encontra o arcabouço, as ideias *princeps*, as imagens primordiais e recorrentes para onde sempre se voltará, porque não se pode mesmo delas fugir permanentemente. Como destaca Viallaneix (1972, p. 15), “sua obra aprofunda-se [...], em vez de se renovar.” O caminho será forçosamente refeito. Como já dissemos, um périplo. O próprio Camus estabelece esse ponto de convergência, ao declarar, no famoso prefácio:

Cada artista conserva dentro de si uma fonte única, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz. [...] Nesse caso, sei que minha fonte está em *O avesso e o direito*, nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante tanto tempo, e cuja lembrança me preserva, ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todo artista: o ressentimento e a satisfação. (CAMUS, s/d, p. 14-15).

Depois de tantos anos, sem convicção quanto à reedição do livro, Camus se mostra ao longo do prefácio tacitamente decidido e assume-o em definitivo, cômico de sua obra e das obsessões que merecem ser alçadas ao *status* de arte literária – “para ser edificada, a obra de arte deve servir-se, em primeiro lugar, *dessas forças obscuras da alma*” (CAMUS, s/d, p. 29; grifo nosso). Assim, do topo dessa convicção confessa algo que vale como um testamento de fé e de consciência sobre o fazer artístico:

Uma obra de homem nada mais é do que esse longo caminho para reencontrar, pelos desvios da arte, as duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez. Eis por que, talvez, após vinte anos de trabalho e de produção, continuo a viver com a ideia de que minha obra nem mesmo começou.” (CAMUS, s/d, p. 31-32).

Ora, essa fé e consciência do realizado não exige o artista da busca pela excelência. Camus já contava quarenta e cinco anos à época da escrita do prefácio – inclusive com suas principais obras já consagradas diante do público e da crítica, como *O estrangeiro*, *A queda* e *A peste* – no entanto, sabia que ainda havia algo para ser dito:

Simplesmente, no dia em que se estabelecer o equilíbrio entre o que sou e o que digo, talvez nesse dia, e mal ouse escrevê-lo, conseguirei construir a obra com a qual sonho. O que quis dizer aqui é que ela se parecerá com *O avesso e o direito* de uma forma ou de outra, e que irá falar, de certo modo, de amor. (CAMUS, s/d, p. 29).

Está evidente que esse plano futuro inevitavelmente dialoga com o projeto pioneiro. Nesse jogo existencial que é a literatura, as pontas se unem e o círculo se fecha. O autor está cômico do seu destino. Esse abrir e fechar não o incomoda, pois nunca esteve em dúvida sobre o que dizer, mas sobre como dizer.

Nessa perspectiva, temos motivos para intuir que esse algo que falta, a tal obra sonhada viria a ser *O primeiro homem*, romance-síntese, cabal, certamente o projeto literário mais ambicioso de Camus. Da publicação de *O avesso e o direito* até a escrita de *O primeiro homem*, o círculo se fecha, cumpre-se o périplo, o autor-viajante volta para casa e reencontra os seus e a si mesmo, como o mítico Ulisses. Ali recrudescem os

seus temas fundamentais. *O primeiro homem* começa e termina (ainda que tenha restado inacabado) por uma busca. Se Jacques Cormery empreende seu périplo em busca do pai e de suas anterioridades existenciais, Camus realiza em paralelo sua procura literária, voltando ao início para compreender o fim, matando o pai literário para eleger-se “o primeiro homem” de sua história. Há muito esquecido e até relegado, *O avesso e o direito* se revela como pai literário no momento mágico, epifânico mesmo, em que Camus relê o livro e se sente motivado a escrever o prefácio, espécie de certidão abonadora da obra. E esse momento de revelação, do escritor Camus, é somente comparável ao instante da descoberta do jazigo do pai pelo personagem-narrador Jacques Cormery; momento de ressignificação, de balancete frente à vida e à arte. Ao ler a data no jazigo, em que se depara com o pai mais novo do que ele próprio, Cormery sofre a surpresa de se sentir de alguma maneira responsável por aquele passado e pela história daquele pai desconhecido; assim, decide fazer desse resgate seu objetivo de vida, seu mergulho nas profundezas das veredas mais arcanas. Da mesma forma, ao reler o livro de juventude, tão perdido no tempo que já se tornara quase um estrangeiro, Camus vê sua verdadeira e definitiva face refletida. É como se aquelas peças narrativas saltassem no tempo e dissessem a ele: Ei, sou seu pai e seu filho, para continuar existindo preciso dizer que estou vivo, ainda que transpareçam as rugas do tempo ou a face imatura.

Importante salientar que não vai aqui nenhuma intenção comparativa do tipo: autobiografia *versus* ficção, História *versus* romance. Ao contrário, afastar-nos-emos de tal hipótese por considerar tal discussão improfícua, sobretudo porque o autor denominou sua criação “romance”, e não “memória”. A compreensão que nos instiga, sobremaneira, é a identificação de um duplo périplo: o do enredo de ficção, que envolve a personagem Jacques Cormery, e o da própria trajetória literária, do escritor Albert Camus. No primeiro, a personagem sai em busca do pai; no segundo, é a vez do criador à procura da expressão artística satisfatória em sua forma e conteúdo. Ambos estão à procura do mais fundo de si mesmos, da quintessência de suas almas.

A obra *O primeiro homem* sempre desperta amplas discussões sobre seu caráter memorialístico. Não são poucos os episódios do romance que coincidem com eventos da vida do seu autor. O livro restou inacabado, encontrado que foi junto ao corpo do escritor quando este sofreu o desastre automobilístico que o matou, em 4 de janeiro de 1960. Mas que características aproximam Jacques Cormery de Camus, seu criador? A

nacionalidade argelina, a adoção da França como morada, a morte prematura do pai, vítima da guerra, a descendência franco-espanhola. São referenciais óbvios. Além desses fatos de origem, muitas circunstâncias de vida também são comuns, como a passagem de Camus pelo Liceu, a presença do professor que o apoiou – encarnando a figura de um segundo pai – a surdez da mãe, a severidade da avó materna, a infância pobre em Argel. Não precisamos ir longe para comprovarmos a facticidade de tais episódios, pois o próprio Camus rememora-os em seus primeiros escritos dispersos em revistas, esquecidos em alfarrábios pessoais, manuscritos, e posteriormente reunidos como *Escritos de Juventude*. Na leitura de tais obras, não é difícil perceber como Camus se esforçou para sublimar suas reminiscências em obra de ficção, em feitiço de arte, de maneira que esse seria, talvez, seu mais ambicioso projeto literário, o coroamento de tudo o que criara e ainda poderia criar enquanto escritor. No entanto, como afirma Jéssica Teixeira Magalhães,

Camus nomeou sua obra como “romance” e não sem razão, já que inúmeros eventos narrados na vida da personagem não seguem qualquer ordem cronológica semelhante à vida do escritor, possibilitando maior liberdade enunciativa, e nem se igualam aos que foram vividos por ele. Portanto, mesmo que o estudo envolva questões históricas, não se pode desconsiderar que estamos diante de um texto ficcional. (2015, p. 85).

Nessa perspectiva, entendemos as narrativas aqui estudadas como ficcionais, mas até onde as memórias de uma pessoa também não se configuram como ficção? A análise feita sobre a trama atribuída às personagens não nos impede de verificarmos, como claras implicações comparativas, o pensamento e a trama que envolvem o homem e o intelectual, sobretudo quando essa análise contorna o próprio sentido da criação, muitas vezes vazada pelo criador como testemunho. O que importa é a busca da qual personagens e enredos estão impregnados.

Podemos nos afiançar das palavras do próprio Camus, que de certa forma relativiza a questão, quebrando a rigidez existente entre os conceitos de *realidade* e *ficção*. Numa incursão ensaística sobre o Marquês de Sade, no livro *O homem revoltado*, ele declara: “Um personagem nunca é o romancista que o criou. No entanto, o romancista pode eventualmente ser todos os seus personagens.” (2011, p.54). Essa sentença descreve bem a multiplicidade de máscaras admissíveis no engendramento de uma obra e as possibilidades artísticas que permeiam a tênue oposição entre facticidade e inventividade, imaginação e memória.



Contradizendo as teorias que insistem na “pureza” da obra, na autossuficiência da linguagem e do discurso para a exegese dos fundamentos da escrita literária, René Girard é incisivo ao afirmar que a análise literária não pode nem deve prescindir das disciplinas extraliterárias, especialmente a Psicanálise. A ponta de sua crítica mira principalmente os teóricos formalistas, que no começo do século XX dominaram as discussões com seus conceitos rígidos de estabilidade da obra sem autor ou de uma assepsia linguístico-estrutural imunizante de qualquer influência extrínseca, de qualquer saber não literário.

Preocupar-se com uma possível confusão entre a “realidade” e a “ficção” equivale a recair na ficção, a não ver que tudo aqui pertence ao domínio ficcional. [...] Cegos, talvez por suas divisões, todos esses críticos dão prova de uma excessiva confiança nos rótulos. Para eles, a ciência é sempre a ciência e a literatura nunca é mais do que a literatura. (2011, p. 10)

Abolindo com veemência a dicotomia “realidade/ficção” no processo criativo dos escritores, Girard prefere explicar essas nuances pela noção do “duplo”.

Em tese, a viagem de Camus nas trilhas do fazer literário corresponde igualmente à busca do pai, fator tão evidente nas tramas da ficção. Odisseu moderno, tendo que cruzar mares de outra natureza, talvez ainda mais densos, o escritor busca incessantemente o pai desconhecido (duas vezes morto: pela guerra e pelo esquecimento), busca a criança órfã que se perdeu pelo bairro, busca o homem que se atirou no olho do mundo; no fim, tentará recuperar a ambos. Nem mesmo as memórias da mãe concatenam ideias precisas sobre a passagem efêmera do pai. Embora fisicamente próxima da família, a mãe está quase tão distante quanto o pai morto, pois sobeja a seu canto confinada em sua semimudez, em precária realidade. Busca-se, a pretexto, o pai, mas são muitas as vidas que estão em jogo. Ainda assim, a mãe é a impulsionadora do périplo, é quem instiga o filho a buscar um resquício que seja daquele que ela mesma já matou na memória, não por vontade, mas por imposição do tempo que se chama hoje, o único que realmente interessa, o único plenamente possível. Passados são luxos, são perfumarias na dinâmica do cotidiano. A memória daquele jovem que partiu para a guerra, daquele homem que lhe encheu o ventre e sumiu, desbotou-se. Não houve tempo suficiente para gerar visgo de memória. “Há muito não sente mais tristeza. Esqueceu o marido, mas fala, ainda, no pai de seus filhos.” (CAMUS, 1994, p. 65). Essa passagem demonstra toda a carga da ausência presente

naquela família. Se temos falado tanto da ausência do pai, faz-se imprescindível lembrar que essa figura detém outras representações sociais: o marido, o genro, o cunhado. Enfim, não foi apenas um homem que foi roubado à guerra, mas um indivíduo com seus papéis sociais. Para Jacques, o princípio masculino embutido na figura da avó precisa ser substituído pelo arquétipo do pai, para que ele se reconheça no seu igual, espelho necessário. Já para Catherine, sua mãe, a separação do seu contrário e a re-união forçada com seu igual, com aquela parcela materna que já havia sido deixada para trás, pode representar uma involução. Ademais, em seu retorno ela encontra duas ausências, a do pai e a do marido, e a mãe está ocupada em exercer uma função dominante, a da matriarca. “Para o menino, a ‘casa materna’, se lhe propicia abrigo, amparo e fundamentos relacionais, também lhe proporciona bases femininas estranhas ao núcleo de sua identidade de gênero.” (LIMA FILHO, 2002, p. 145). A autonomia da avó chega às raias da prepotência. Traduz uma forma de se portar no mundo quando seu papel é cumulativo: avó, mãe, pai, administradora do lar. Mesmo quando silenciada essa falta é alardeada o tempo todo: na angústia da jovem viúva, no desconsolo do órfão, na autoridade quase vingativa da avó, na autonomia do tio sobre o pretendente da irmã. Aliás, episódio esse representativo da carência afetiva e dos preconceitos impostos. Quando a viúva Catherine passou a se vestir mais caprichosamente e a receber a visita de Antoine, vendedor de peixes no mercado, que vinha sempre antes do jantar, escutou a própria mãe lhe dizer que estava com “ar de puta”. A jovem enfiou o rosto no travesseiro e chorou. E quando o irmão Ernest, o “homem da casa”, para utilizarmos de uma expressão popular, enfrentou num corpo a corpo o pretendente da irmã, expulsando-o definitivamente, Catherine “voltou a usar suas roupas pretas ou cinzentas, sua roupa severa de pobre”. (CAMUS, 1994, p. 111). A miséria de cada um em sintonia com a de todos, formavam estranhos laços. Porém, “ofendiam-se uns aos outros sem querer, simplesmente cada um deles era para o outro o representante da penúria pobre e cruel em que viviam.” (CAMUS, 1994, p. 112).

Albert Camus era filho de um francês e de uma descendente de espanhóis. Era portanto um “pied noir”, pé negro, termo que designa a população de origem francesa que vivia na Argélia. Como nos lembra o biógrafo,

os professores não homologam uma hierarquia das raças, mas valorizam uma hierarquia das civilizações, igualmente perigosa. [...] A história da Argélia é apresentada como uma

pane de treze séculos entre as colonizações romana e francesa.”  
(TODD, 1998, P. 34).

Dividido entre duas pátrias, a França e a Argélia, Camus passou a vida indo embora, mas sem esquecer de voltar. Aliás, esteve sempre alimentado por suas primeiras lembranças, da pequena Mondovi e seu sol exuberante, do humilde bairro de Belcourt, da promíscua rua de Lyon, onde estacionaram suas seminais reminiscências, aquelas que se misturam à infância e a juventude e jamais se desvincularão do adulto. Serão sempre lembradas num misto de nostalgia e repúdio. No entanto, é impossível viver sem elas.

Na rua de Lyon, vozes francesas, árabes, espanholas, italianas se misturam. As crianças berram, os cães se perseguem e se ‘espicaçam’, os bondes tilintam, os burros urram. [...] Cheira a canela, anis, açafraão, água sanitária, alho, azeitona, pimentão caramelado. (TODD, 1998, p. 30).

Desse turbilhão de informações a juventude de Camus não sairá imune nem impune. Tudo virará matéria de sua arte e o mundo será pensado a partir daquelas primeiras impressões. Camus nunca esquecerá suas primeiras paisagens, da infância em Argel. Nos depoimentos memorialísticos, seja em ensaio ou em cartas aos amigos, esse amor será confessado. Muito cedo ainda, em carta de outubro de 1932, já declarava ao amigo Fréminville: “Eu nunca poderia viver fora de Argel. Nunca. Viajarei, pois quero conhecer o mundo, mas tenho a convicção de que, em outro lugar, estarei sempre no exílio.” (TODD, 1998, p. 61). A promessa não seria cumprida, pelo menos no que se refere à permanência física, mas é legítimo dizer que Camus jamais se separou de sua terra e a viveu espiritualmente nas distâncias. Seria sim, um exilado. A realidade impôs a distância, pois o menino de Belcourt se tornaria um cidadão do mundo, mas o cidadão, adulto e cosmopolita teria sua alma cerrada nos domínios de Mondovi, na rua Lyon, no Liceu, na casa da infância governada pela avó espanhola, autoritária, firme, e pela mãe muda e terna. “Os bairros nobres, El-Biar, Hydra, o centro de Argel esvaziam-se no verão como uma pia enorme – mas não Belcourt. Lá as crianças invadem as ruas e perturbam os comerciantes.” (TODD, 1998, p. 30). A indefinição pátria, o amálgama das cores e dos costumes, a ausência paterna, a incomunicabilidade com a mãe, a indiferença pelas religiões oficializadas, impeliram o jovem Albert para os meandros da filosofia e da literatura, onde pudesse transmutar seus questionamentos existenciais e extravasar sua dor numa busca incessante por si mesmo, por identidades minimamente contundentes.

O recurso da memória em Camus é maior do que a imaginação. As histórias familiares, a pobreza e Argel são seus doces traumas. Moram nele, por isso, compõem sua personalidade, delineiam seu espírito e serão sua matéria. Camus sempre carregará em si o exílio e o reino.

Mas é mesmo em sua obra literária que as imagens vinculadas ao espírito surgem potencializadas e indelévels.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é o pai? O que é paternidade? O que é a telemaquia, hoje? Podemos supor que há um declínio da função paterna, na sociedade atual? E quanto ao pai em sua representatividade mítica? Aliás, teria esse assunto importância para discussão numa tese? Se levarmos em consideração a discussão perene sobre o tema e a recorrência com que aparece em livros, a resposta seria positiva.

A procura do pai, sugerida neste trabalho, não se reduz ao pai terreno, cumpridor de uma função social. Pretendemos ir mais longe e entender essa busca como algo essencial às identidades pessoais, comunitárias e ancestrais. Os dois romances aqui analisados revelam essa busca. Nas duas obras analisadas, a viagem empreendida traz como propósito o reencontro com o pai e o restauro do reino que se esfacela – assim como em *Telêmaco* – guardados o teor e a proporção. Nessa perspectiva, os conceitos de pai e pátria se cruzam e se reiteram. Ao buscar o preenchimento dessa lacuna e o entendimento dessa ausência, os protagonistas das obras em questão buscam no pai a própria face. Por meio das veredas da memória, suas e de outros, procuram as identidades essenciais que justifiquem suas existências, que expliquem suas origens, que salvem seus reinos interiores. Dessa maneira, por ser uma epopeia grega o ponto de partida, tornou-se necessária o entendimento das discussões em sua nova forma literária, o romance, daí a análise comparativa sobre a diferença de concepção e de contexto entre o herói grego, quase um semideus, narrado na epopeia, e o anti-herói da atualidade contado no romance, perdido em seus próprios passos, descoberto e sem deus, sem tragédia e sem enredo.

Na acepção desta análise, compreendemos as viagens não são apenas um deslocar-se no espaço. Se analisadas com rigor, revertem-se em jornadas interiores, num espelhamento de tempos, na reabilitação de um passado em prol da ressignificação do presente, da ancestralidade em favor da individualidade. Esse diálogo entre memória e identidade, descrito de forma sucinta por Joël Candau como “memória identitária”, é a chave para a compreensão da proposta.

Em sociedade, são vários os fatores que influenciam para a mudança da configuração do papel paterno e das novas concepções de família. A luta pelo protagonismo feminino, a liberação sexual sem o teor do pecado, a invenção de métodos contraceptivos, a aceitação e legislação do divórcio, a tecnologia em prol de novas

técnicas de reprodução e fertilização, a legitimidade de uniões extracasmamento, entre outros, são fatores passíveis de análise para a separação entre o *pater* como entidade mítica e como ente meramente social.

A nova concepção de sexualidade, os novos laços familiares, antes sustentados pela autoridade paterna, são agora deslocados para uma relação partilhada de funções e compromissos calcados muito mais na intimidade do que na tradição. Do mesmo modo, a decadência da estrutura familiar tradicional e do poderio do pai, no campo mais da Psicologia, pode colocar-se como vetor da evolução de neuroses e transtornos de caráter. Há uma associação entre a degradação das figuras identitárias familiares e as deficiências das estruturas subjetivadas pelas novas gerações: patologias narcísicas, toxicomanias, anorexias, bulimias, depressões, transtornos psicossomáticos, suicídios. Do núcleo dessas situações mórbidas pode-se deduzir a circunstância de um pai minoritário. Se a autoridade paterna estava legitimada no âmbito das representações sociais como algo natural, essa naturalidade do poderio masculino, paterno, patronal fundamentava-se pela ótica da religião e do jurídico. Assim, o pai permaneceu como força imbatível ao longo dos séculos. Na contemporaneidade, as mudanças verificadas provocam a inevitável redução dessa legitimidade da autoridade do pai como chefe da família. Seu poder é questionado e tende agora a ser mais igualitário. O controle da mãe sobre a prole se amplia e desloca-se o centro da família da autoridade patriarcal para a afeição maternal. Reconfigura-se o modelo de família e, por extensão, um modelo de homem e pai. Aliás, esse novo modelo estimula padrões novos de comportamento e faz rever atitudes já cristalizadas dos pais em relação aos filhos, à esposa, ao lar. São muitos os arranjos familiares que fazem cair por terra o modelo tradicional e forçam a revisão dos papéis de gênero. Romper com algo historicamente consolidado pode implicar a perda de referência e até gerar crises de identidade. Porém, crises sempre ocorrem na história da humanidade e são consequências de uma construção social e histórica. Antes, os papéis do marido e da esposa eram claramente definidos e o agente castrador era o representante do modelo patriarcal: o pai, detentor do falo.

As razões que expliquem as diferentes organizações sociais e as relações de gênero que se restabelecem não são apenas naturais. Não se podem procurar essas razões fora da História. Trata-se de um movimento ideológico e de construção da ordem social, fazendo lembrar que as relações que os sujeitos desenvolvem entre si são sempre imaginárias. Para analisarmos melhor a questão, teríamos que examinar o contexto e o

âmbito de antigas civilizações, como Egito, Mesopotâmia, Grécia, Roma. Talvez apenas rastreando exaustivamente as diversas configurações da entidade paterna, no contexto das mais antigas e variadas sociedades humanas, pudéssemos engendrar um conceito histórico mais definidor do conceito de pai. Essa visão deveria abranger desde a percepção desse pai como divindade até sua materialização como chefe de família, líder natural nos seio de uma sociedade patriarcal. Não foi esse nosso objetivo. Ainda assim, enveredamos pelo mito, em busca de conformações diversas da ideia original de pai.

Por outro lado, também consideramos fundamental e tornamos evidentes certos aspectos da cultura grega, uma vez que o *topos* foi extraído de uma obra concebida na Grécia antiga, considerada a primeira expressão literária da civilização ocidental e que continua sendo uma das mais importantes de toda a Literatura. A relação de Deus com o homem é apresentada como uma relação de pai e filho. *Pater* não está necessariamente associado à consanguinidade. É, antes de tudo, uma projeção para o passado, o ancestral. Entre os gregos, o pai já aparece como provedor, cuidador e punidor. Na Teogonia, Hesíodo apresenta a origem dos deuses e mostra que o aspecto marcante da primeira fase da geração divina é uma hierogamia (hieròs gamos, casamento sagrado, Urano + Gaia). Desse casamento resulta numerosa descendência. Dentre os filhos de Urano (céu estrelado) e Gaia (terra de amplos seios), nasce Cronos (tempo), que é o caçula dos Titãs. É desse Titã a grande façanha da primeira geração. Com uma foice (instrumento sagrado usado para cortar as sementes, spérma), Cronos corta os testículos de seu pai Urano no momento em que, ávido de amor, ele se deita com Gaia. O sangue que escorreu do corte nos testículos derramou-se sobre Gaia, gerando muitos filhos. Esta atitude da parte de Cronos aponta para o primeiro conflito entre pai e filho. Ao castrar Urano, Cronos o afasta do poder e lhe suprime a soberania. A virilidade está associada ao poder. Essa castração simboliza um acontecimento vital nesse primeiro momento da criação: o tempo provoca a separação entre céu e terra. O mundo passa do caos à ordem. Essa separação é essencial para que não haja mais a infinita soberania dos deuses. Com a castração de Urano novos elementos surgem. Dá-se, por exemplo, a intercessão entre o éter e o ar. Ao matar o pai, isto é, ao destronar Urano, Cronos assume o governo do mundo e dá início à segunda geração dos deuses. Cronos desposa sua irmã, Réia, e desse casamento nascem vários deuses, dentre os quais Zeus. O Bem, como ser supremo e divino, entre os gregos, era chamado também pai, mas Zeus manifestava a sua paternidade tanto na benevolência quanto na ira e na maldade. O

casamento de deuses é constantemente ressaltado na mitologia clássica. A Teogonia, em linhas gerais, quer demonstrar como se constituiu a consciência do grego clássico. Esta formação começa com conflitos, rivalidade, parto, dor e sangue. Esse primeiro momento é o despertar de uma etapa. Trata-se do estágio infantil desse povo, a puerilidade.

Já a ligação de *pater* com *theos* evidencia que a paternidade de Deus está sempre interligada com a soberania. É o Pai quem legisla, é ele quem determina todas as coisas no trabalho da redenção: “Segundo a vontade de nosso Deus e Pai”. (Gl: 1: 4); “Por isto o pai me ama, porque dou a minha vida para tornar a tomá-la.” (Jo: 10: 17-18).

Em *Totem e Tabu* (2013, p. 147), Freud fala sobre um tempo pré-histórico, sobre um pai terrível, violento, ciumento e incontestável, que reserva todas as fêmeas para si e expulsa os filhos quando crescem. Por esse época, em que a humanidade se organizava em bandos de fêmeas sob o domínio de um macho, era preciso banir todos os filhos varões ao atingirem a maturidade sexual. Ao filho desobediente restava a castração e a morte. Mas conta também a história que um grupo desses excluídos resolveu enfrentar o pai. Mataram-no e devoraram seu corpo. A cada filho coube um bocado. Mas isso também gerou um impasse: de quem seria a incumbência de assumir o lugar do pai morto? Talvez o grande confronto não desse bons resultados. Melhor seria que se impusessem limites, mas não de modo arbitrário. Ninguém ocuparia o lugar do pai assassinado, todos renunciariam ao poder supremo e ao direito sobre todas as fêmeas. Nasceria uma lei fundamental: ninguém tocaria nas mulheres da horda. O aplacamento do gozo resultaria na proibição do incesto. Estava proibido o casamento e as relações sexuais entre membros do mesmo clã. Segundo Enriquez (1990, p.35),

A proibição do incesto não é apenas um elemento indispensável ao funcionamento da família, à aceitação da aliança e da filiação (e logo, à estruturação do indivíduo); ela se torna o elemento central em torno do qual se organiza o *socius* e que, segundo Levi Strauss, permitirá definir a fronteira entre natureza e cultura.

Tendo em vista a origem mítica do pai, entendemos como essencial iniciarmos o trabalho tecendo considerações sobre o mito, sua importância no tempo, seu arrefecimento entre intelectuais e seu restabelecimento hoje. Foi possível concluir que depois do período iluminista, em que predomina a razão e o homem é colocado como o centro do universo, o mito passou a ser desautorizado e associado à mera crença, à



tradição obscurantista, algo sem comprovação científica, tendo recebido inclusive a pecha de mentira, história impossível, acontecimento imaginário. Para Mircea Eliade o mito é a verdade primordial. A ele se juntam muitos filósofos, sociólogos, antropólogos e escritores em busca de restabelecer o mito como inerente ao ser humano e fundamental para a compreensão das sociedades antigas. O mito, como estrutura simbólica essencial, é uma forma de sublimar as experiências do passado, o “tempo fabuloso dos começos”, como afirmou Mircea Eliade. A busca por essa remitologização visa devolver ao conceito de mito seu caráter de verdade superior, perene, a revelação primeira.

Voltando ainda no tempo, recorreremos novamente a Freud e seu estudo sobre o animismo, anterior portanto à própria ideia de mito, a crença de que o mundo físico e espiritual se imiscuem. Para Freud, “um sistema de pensamento, a primeira teoria completa do universo” (FREUD, 2013, p. 95). Em outras palavras, as coisas do mundo eram tais quais os indivíduos as percebiam, num deslocamento das impressões da psique para o mundo exterior (FREUD, 2013, p. 91).

Há, por parte dos que defendem a remitologização, não apenas a defesa do mito pelo mito, mas a preocupação do que pode a humanidade suportar sem a manifestação espontânea do espírito. Como já foi explanado, a razão, para Jung, nada mais é do que nossos preconceitos e miopias (2000, p. 24). Já Ernesto Sábato afirma que “sem os mitos os homens não suportariam a existência do efêmero”. (2004, p. 20). Karen Armstrong defende, por sua vez, que “a falta de mito na sociedade moderna obrigou-nos a conceber a ciência da psicanálise”. (2009, p. 15). Jung até antecipa esse pensamento ao admitir que antes das religiões e da psicologia “tínhamos uma fórmula religiosa para todas as coisas da alma”. (JUNG, 2000, p. 19).

Mas ainda faz sentido falar em telemaquia numa época em que as sociedades humanas vivem novas crises e questionam velhas noções, entre elas o conceito de família? O que dizer sobre identidades na chamada era pós-moderna, definição tão ampla e amorfa? A liquidez de Bauman, a desconstrução de Derrida, as ambiguidades de Barthes, a fragmentação de tudo e a solidez de nada, o que nos trazem de reflexões? Por outro lado, por que a telemaquia é tema tão recorrente nas narrativas de nossa época? O assunto é vasto. O mito do pai ausente é assíduo e constante na literatura contemporânea e sugere novas formas de telemaquia, adaptadas a variações substanciais de épocas, fiéis às crises do homem na peculiaridade de seu tempo.

As obras aqui estudadas envolvem a viagem em busca do pai ausente, convertem-se em prestação de contas do presente com o passado, da tradição com a modernidade, das lacunas históricas que cada existência absorve e debita ao acaso. Essa libertação individual buscada a todo custo pelo conhecimento da história e da ancestralidade, tem correspondente direto com a autonomia das nações, a luta pela independência, neste caso da Argélia, colonizada pela França, e do México, colonizado pela Espanha e quase que recolonizado pelo Estados Unidos. Como nos ensina Tânia Carvalhal, faz-se necessária a articulação da investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 86). Piero Boitani nos fala de “interseção, a cada virada no tempo, entre palavra e mundo: de passado que ‘lembra’ o futuro, de poesia que se adapta aos acontecimentos que virão, contribuindo a dar-lhes forma e significado”. (2005, p. 10).

Se a odisseia de Ulisses, Penélope, Telêmaco e de toda aquela Grécia que ficou no tempo ainda afeta nossa humanidade, é porque virou signo. E esse signo será reavivado sempre que tocar outro sistema de signos. Será ressignificado. Não como verdade última, mas como fascínio novo.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Editora Hucitec, Annablume, 2002.
- BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem e outros ensaios**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BÍBLIA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. Trad. Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOIXO, José Carlos González. Introdução. In: RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. 8. ed. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1992. p. 11-47.
- BREMMER Jan, e ROODENBURG, Herman (Org). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de Brito. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **A jornada do herói**: Joseph Campbell vida e obra. Organização e apresentação de Phil Cousineau. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Ágora, 2003.

\_\_\_\_\_. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **A peste**. Trad. Valerie Rumjanek. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **A queda**. Trad. Valerie Rumjanek. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **Escritos de Juventude**. Trad. José Carlos Gonzales. Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa: 1972.

\_\_\_\_\_. **O avesso e o direito**. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.

\_\_\_\_\_. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **O primeiro homem**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRERO, Raimundo. **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CERTEAU, M. de. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky Campinas: Papyrus, 1995.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas formas contemporâneas. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Nome da Rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Record, 2015.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual”. In \_\_\_\_\_. **Ensaio**s. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENRIQUEZ, Eugène. **Da horda ao estado**: psicanálise do vínculo social. Trad. Teresa Cristina Carreiro e Jacyara Nasciutti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERNANDES, R. M. Rosado. Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários. In: **Hvmanitas**, vol. XLV. Lisboa: Universidade de Lisboa:1993, p. 347-359.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

GALINDO, Caetano W. **Sim, eu digo sim**: Uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

GEREZ-AMBERTÍN, Marta. **Entre dívidas e culpas**: sacrifícios: crítica da razão sacrificial. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009.

GIRARD, René. **A crítica no subsolo**. Trad. Martha Gambini; revisão técnica Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HILST, Hilda. **Da Morte**. Odes Mínimas. São Paulo: Globo, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2000.

KAVÁSFIS, Konstantinos. Poemas de Kaváfis. Trad. Isis Borges B. da Fonseca: **Poemas de K. Kaváfis**. São Paulo, Odysseus, 2006.

KI-ZERBO, Joseph (Ed.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. 1.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

LAO-TZU. **Tao-te king: o livro do sentido e da vida**. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 2006

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Trad. Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.

LIMA FILHO, Alberto Pereira. **O pai e a psique**. São Paulo: Paulus, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAGALHÃES, Jéssica Teixeira. **Le premier homme, de Albert Camus: A memória do silêncio**. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2015.

MARTINHO, José. **O que é um pai?** Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

MELGAÇO, Rosely Gazire. Salve o pai! In: **O porão da família: ensaios de psicanálise**. MEIRA, Yolanda Mourão (Org.) 2. ed. Belo Horizonte: Artesã Editora, 2018.

MELETÍNSKI, Eleazar. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, H. Haydt de S. **Laio: poema dramático em três atos**. Brasília: Colégio Freudiano de Psicanálise em Brasília; Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORIN, Edgar. **Meu caminho: entrevistas com Djénane Kareh Tager**. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MUMMA, Howard. **Albert Camus e o teólogo**. Trad. Paulo Roberto Purim. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Tomo I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- OZ, Amós. **E a história começa**: dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O labirinto da solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Mensagem**. Porto: Assírio e Alvim, 2017.
- PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Introdução a uma estética da literatura I. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969.
- QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- QUINTANA, Mário. **Caderno H**. 2. ed. São Paulo: Globo: 2006.
- RIBEIRO, Léo Gilson. **O continente submerso**: perfis e depoimentos de grandes escritores de Nuestra América. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- RULFO, Juan. **Obras**. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Pedro Páramo**. Edição de José Carlos González Boixo. 8. ed. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Toda la obra**. Edición Crítica. Coord. Claude Fell. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Pedro Páramo e Chão em chamas**. Trad. Eric Nepomuceno. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SABATO, Ernesto. **A resistência**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Espanha em los diários de mi vejez**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TODD, Olivier. **Albert Camus: uma vida**. Trad. Monica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VERÍSSIMO, Erico. **México**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VIALLANEIX, Paul. O primeiro Camus. In: CAMUS, Albert. **Escritos de juventude**. Cadernos de Albert Camus II. Trad. José Carlos Gonzales. Lisboa: Livros do Brasil Lisboa: 1972. p. 9-119.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WORDSWORTH, W. **Poesia selecionada**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

#### **Sites consultados**

<http://caderno.josesaramago.org/137907.html>

[www.bibliacatolica.com.br](http://www.bibliacatolica.com.br).

<https://www.dicio.com.br>.