

“O dialogo do pensamento com a poesia é demorado.
Trata-se de um dialogo que mal acabou de começar”
(Martin Heidegger)

Trechos de um DIÁLOGO DEMORADO

-Ensaaios sobre Literatura e Filosofia-



Rafael Campos Quevedo
Wandeilson Silva de Miranda
(orgs)

TRECHOS DE UM DIÁLOGO DEMORADO:
ENSAIOS SOBRE LITERATURA E FILOSOFIA

(Coletânea)

**TRECHOS DE UM DIÁLOGO DEMORADO:
ENSAIOS SOBRE LITERATURA E FILOSOFIA**

(Coletânea)

Rafael Campos Quevedo
Wandeilson Silva de Miranda
(orgs)

São Luís



EDUFMA

2016

(ficha catalográfica)

“O diálogo do pensamento com a poesia é demorado. Trata-se de um diálogo que mal acabou de começar.”

(Martin Heidegger)

SUMÁRIO

PREFÁCIO: SOBRE O “DIÁLOGO”

Rafael Campos Quevedo
Wandeilson Silva de Miranda

1. UMA HIPÓTESE ACERCA DA “EXPERIÊNCIA LITERÁRIA”

João Cezar de Castro Rocha

2. A VISADA HERMENÊUTICA EM RICOEUR E A POLIFONIA PRESENTE EM *O GUESA*, DE SOUSÂNDRADE

Rita de Cássia Oliveira

3. POESIA E FILOSOFIA: A PROPÓSITO DE XENOFANES DE COLOFÃO

Rafael Campos Quevedo

4. A IMPRENSA E O ROMANCE, INSTRUÇÃO DOS POVOS SOLITÁRIOS: do diagnóstico de Rousseau à constatação de Walter Benjamin.

Luciano da Silva Façanha

5. TRADUÇÃO E CRÍTICA LITERÁRIA: Walter Benjamin, pensador da tradução e tradutor de Marcel Proust

Luís Inácio Oliveira Costa

6. DELEUZE: A FERIDA ONTOLÓGICA DA LITERATURA

Wandeilson Silva de Miranda

7. APRESENTAÇÃO HETERODOXA DE UM PONTO CEGO DE HEIDEGGER VISTO POR SLOTERDIJK

Juliano Garcia Pessanha

8. FILOSOFIA E POESIA

Eduardo Jardim de Moraes

**9. POESOFIA: reflexões e digressões sobre poesia
maranhense**

José Ribamar Neres Costa

**10. O VALOR DA RELATIVIDADE ENTRE BEM E
MALE EM JOAQUIM MANUEL DE MACEDO**

Renato Nunes Bittencourt

**11. PORTUGAL MÍTICO: a construção da autognose
nacional**

Roberto Nunes Bittencourt

**12. O ABSURDO NO ROMANCE: O *ESTRANGEIRO*
DE ALBERT CAMUS**

Adonay Ramos Moreira

Wellington Lima Amorim

13. *CRIVO DE PAPEL* (texto inédito)

Benedito Nunes In Memoriam

SOBRE OS AUTORES

PREFÁCIO

Sobre o “diálogo”

Há um duradouro diálogo entre a Filosofia e a Literatura, um longo percurso atravessado por cisões e aproximações, por conflitos e concórdias, por trocas valiosas e enriquecedoras para ambas, de tal modo que, mesmo com todos os reveses, esse diálogo permaneceu fundamental para a própria história da cultura. Desde o começo, inegavelmente, a Filosofia e a Literatura instalaram-se no palco do pensamento ocidental como peças essenciais para a autocompreensão da realidade humana. E, sobre o sentido dessa autocompreensão, se desdobraram as várias manifestações de discórdia e concórdia entre elas. Da Filosofia partiram os primeiros argumentos desaprovando a “verdade” poética, colocando-a abaixo da Verdade filosófica. Segundo Heidegger, não havia tal conflito, até que Platão, na esteira dessa nova verdade, lançasse a arte (literatura, poesia, pintura, etc.) no reino das realidades sensíveis, dimensão do erro e da inverdade. Destituída de sua aura de sacralidade, a arte passaria a cumprir um papel menor na relação do homem com o mundo. Pelo menos era isso que pretendia Platão. O diálogo entre filosofia e literatura não começa, portanto, com o pé direito. Porém, se houve certas certezas derivadas da *epistémé* filosófica ao condenar a poesia, também não é menos verdade que essa relação se constituiu em meio a grandes ambiguidades. O mesmo Platão que anuncia de forma tão fervorosa essa nova verdade que vem para educar o homem, por meio da lógica, é o mesmo que desiste dos seus versos e da carreira de poeta trágico para tornar-se filósofo. Talvez dessa ambiguidade Platão nunca

tenha se libertado, pois se em um texto repreende a poesia e a impede de entrar na cidade dos filósofos (*República*), em outros anuncia um acesso imediato à verdade pela poesia embriagada (*Ion*), pelo poeta entusiasmado, possuído pelos deuses (*Fedro*). Platão não nega que o poeta está cheio de deuses, ele condena no fundo o acesso obscuro e cego à verdade pela palavra poética. Qual destes Platões está certo?

Carlos Alberto Nunes, o grande tradutor das obras de Platão, afirmou que não se poderia compreender verdadeiramente a obra do filósofo ateniense, os *Diálogos*, sem se observar o seu valor literário, sua “arte poética”, que recebeu decisivas influências dos grandes autores do teatro e da poesia helênica. Em suma, para compreendermos Platão é necessário compreendermos o “teatro” de Platão.

Aristóteles é bem menos radical que Platão, ou menos ambíguo quanto ao lugar da poesia e da arte dentro do pensamento filosófico. Para ele a poesia está abaixo da filosofia e presa ao reino da mimese, deste modo jamais poderá anunciar verdades apodíticas (tal como na Filosofia), porém sendo mais universal que a história pode expressar “verdades” relativas, ancoradas na verossimilhança. Tal afirmação de Aristóteles não parte apenas dos seus estudos relacionados aos estilos literários utilizados pelos poetas anteriores a ele ou seus contemporâneos, mas ele mesmo compreendia a poesia como uma possessão, uma força divina a arrebatar o poeta, conforme afirma na *Retórica* III “Porque a poesia se origina na inspiração”. Aristóteles entende que a criação poética passa por um “poder” externo ao indivíduo, e a arte não é apenas o trabalho de cegos alienados da verdade, antes revela a

grande habilidade e mestria do poeta. Corpo e poesia se conjugam na teoria aristotélica para demonstrar esse choque violento no ato da criação. Mesmo considerada por ele como inferior à filosofia, a poesia revela o que oculto (as semelhanças) permanece nas coisas.

Ora, estes grandes nomes da filosofia, que iniciaram esse diálogo, representam bem esse lugar (in)conciliável que passou a existir entre a Filosofia e a Literatura. Filósofos com pendor literário, mestres do estilo que vestiram a filosofia com as mais belas passagens poéticas. Temas como o amor, o prazer, o corpo, a vida, os vícios, o vinho, a amizade, a *edoné*, tão recorrentes na poesia clássica, passaram a receber um tratamento novo dentro da filosofia. Porém, reconhecemos que esse diálogo originou-se no âmbito da filosofia, com argumentos exteriores aos processos imaginativos da arte. O artista, condenado pela filosofia, passa a ser um mero criador de fantasmas, de ilusões e simulacros que atrapalham o acesso dos homens às verdades “incontestáveis” da filosofia. O diálogo tornou-se acusação e, de acusação, fez-se sentença para, por fim, reverter-se em império da força argumentativa e racional sobre a liberdade da imaginação.

Séculos transcorreram sob o signo dessa acusação até que, no início do XIX, no embalo das correntes filosóficas e literárias (Idealismo e Romantismo), movimentos de transgressão a esse velho estigma lançado na aurora da filosofia romperam decididamente com tais preconceitos e permitiram a emergência de um diálogo com mais propriedade e equilíbrio entre as partes. Na realidade, em alguns casos deu-se até mesmo uma inversão de valores, na medida em que a poesia passou a ter um *status* ontológico superior ao da *epistémé* filosófica. Podemos observar

tal fato em filosofias como a de Nietzsche; ele interroga se a filosofia não seria um tipo de arte ou ciência, arte em seus fins e em sua produção e ciência em seus meios, sua representação mas, para ele, não deixaria de ser um tipo de poesia. Tal inversão demonstra como o diálogo revigorado durante o século XIX trouxe sérias consequências para a filosofia, pois a partir daí já não seria no conhecimento que residiria a “salvação” do homem, afirma Nietzsche, mas na criação! Deste modo, filósofos como Heidegger radicalizam essa inversão e afirmam, para escândalo dos pensadores tradicionais, que somente no pensamento poético, ou seja, somente na poesia reside a condição primeva, a instância original para pensar o Ser. A arte torna-se o lugar privilegiado do acontecimento do Ser e tal dimensão original guarda o sentido essencial da verdade. Enquanto a filosofia prendeu-se a uma lógica do ente, a poesia manteve-se aberta e livre da linguagem metafísica implantada pela racionalidade calculadora da ciência e da técnica. Para Heidegger um novo *dia-logos* deve iniciar-se, uma nova travessia pelo *Logos* exige dos poetas e dos filósofos uma nova atitude, mais fundamental e mais autêntica.

Naturalmente tal atitude não é consenso, nem entre filósofos, nem entre artistas. Porém, a crise da metafísica rompeu a crosta dura da filosofia dogmática e permitiu que esse diálogo voltasse à tona com outras tonalidades, com outros argumentos menos acusatórios e bem mais benéficos para a Literatura e para a Filosofia.

A intenção dessa coletânea de ensaios é, portanto, dar prosseguimento a esse diálogo, sem tomar partido ou tentar determinar a verdade da arte ou da filosofia, antes procurar

evidenciar a necessidade dessa relação e como ela torna-se decisiva para compreendermos o destino da nossa cultura. Contando com autores renomados no Brasil e no exterior, assim como jovens pesquisadores que já se destacam no cenário nacional com produção tanto na área da filosofia como da literatura, os ensaios analisam diversas questões estéticas partindo de autores e paradigmas distintos, abordando a importância dessa relação entre Filosofia e Literatura.

Quando Platão expulsou determinado tipo de poeta da sua cidade ideal, ele não encerrou esse diálogo entre filosofia e literatura, pelo contrário, acirrou entre ambas uma polêmica que colocou os maiores filósofos e escritores em um intenso e verdadeiro debate sobre o sentido da arte (literatura, poesia, pintura, etc.) e o lugar que esta ocupa na existência humana. Um diálogo é tanto mais verdadeiro quanto não se prende a argumentos fechados, a verdades dogmáticas, como lembra Benedito Nunes, citando Ruan Mairena: “O inevitável é ir de um a outros, nisto como em tudo”. Os filósofos devem procurar aprender com os artistas, e os artistas com os filósofos, pois nessa troca e nessa partilha evidencia-se o sentido essencial de uma interlocução: a liberdade.

Para ilustrar esse diálogo, essa prática constante e ir de um ponto a outro, de trabalhar à procura da liberdade criativa, poucos autores dedicaram-se a essa atividade como Benedito Nunes, infelizmente falecido em 2011. Essa coletânea de ensaios pretende homenageá-lo, pois a sua vida inteira foi empenhada na construção do diálogo entre a Filosofia e a Literatura. Escritor de raro talento, produziu obras importantes para os estudiosos da filosofia e para

aqueles que se dedicam à literatura. Atravessando os limites da arte e da filosofia, Benedito Nunes demonstrou com rigor e paixão, ao lado da sua extrema erudição, os principais esteios que fortalecem essa relação entre Filosofia e Literatura.

Tivemos a chance de conviver com ele durante duas de suas passagens por São Luís. Pessoa de grande simplicidade e generosidade, para além do conhecimento repassado em suas palestras e seminários, deixou-nos textos ainda inéditos e que temos o prazer de publicar nessa coletânea. Os organizadores agradecem profundamente a Maria Sylvia Nunes pela autorização e chance de homenagear seu marido. Para encerrar este prefácio, portanto, nada melhor que finalizar com as palavras do homenageado:

Os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que creem na realidade de seus poemas. O ceticismo dos poetas pode servir de estímulo aos filósofos, mas os poetas, em troca, podem aprender dos filósofos (vejam a ironia e o humor que há nisto) a arte das grandes metáforas. Dessas imagens úteis pelo seu valor didático e imortais por seu valor poético são exemplos: o rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão, a pomba de Kant etc. Também os filósofos podem aprender dos poetas a conhecer os becos sem saída... Isto é, sair com relativa clareza, vendo a natural aporética da sua razão, sua profunda irracionalidade e a tornarem-se tolerantes e respeitosos para com quem a usa pelo avesso.

(Hermenêutica e poesia: o pensamento poético, p.15)

Rafael Quevedo
Wandeílson Miranda
(organizadores)

Uma hipótese acerca da “experiência literária”

João Cezar de Castro Rocha

As polêmicas e seus descontentes

Há um fantasma que assombra alguns pesquisadores brasileiros: a polêmica. Como se a sua recorrência afirmasse o que eles sempre consideraram ser *a marca do outro*. Isto é, a precariedade do sistema intelectual nas condições dos tristes trópicos. Desse modo, o tom malcriado do debate, sua inegável orientação *ad hominem*, a leitura oportunista do texto alheio, a substituição da utopia habermasiana da ação comunicativa pelo mero desejo de nocautear (verbalmente, esclareça-se) o adversário; enfim, esses traços condenariam inapelavelmente a universidade brasileira, a vida literária e o próprio espírito de pesquisa ao constrangedor ritual do eterno retorno da barbárie argumentativa. Desolados, esses sisudos professores sonham com um modelo de vida acadêmica perfeitamente civilizado, cujo eixo é o diálogo animado pelo único propósito de aperfeiçoar constantemente a reflexão.

E nada mais.

E nada mais seria preciso, pois, nessa síndrome de Jacobina às avessas, nesse espelho que, dócil, apenas reflete nossas fantasias acerca de nós mesmos, o vocabulário do severo teórico não inclui a palavra *autocrítica*.

(Os professores sisudos, aliás, costumam suspirar desapontados; na verdade, imaginam um sistema intelectual no

qual seus preconceitos sejam valorizados como o *nec plus ultra* da teorização contemporânea.)

Escrevi alguns textos, a fim de demonstrar que essa posição é tanto provinciana quanto ingênua. Por isso mesmo, ofereço tão-só uma breve síntese de minha hipótese.

Vejamos.

Trata-se de posição provinciana: qualquer pesquisador que tenha um mínimo de contato regular com universidades estrangeiras de ponta sabe que o perfil polêmico – com todos os seus ingredientes apimentados – não é exclusividade de latitude alguma; antes ele determina o cenário do mundo acadêmico como um todo. E, no calor da refrega, nem mesmo um Jürgen Habermas consegue manter-se sempre imparcial e objetivo; aliás, como suas inúmeras batalhas ideológicas bem o comprovam.

E também se trata de uma perspectiva ingênua: o problema dos críticos que diagnosticam as mazelas do sistema intelectual brasileiro é que almejam ocupar um lugar impossível. Afinal, eles alvejam o próprio meio como se dele não participassem; aqui autoindulgência e autoelogio se encontram, produzindo uma involuntária caricatura. Ei-la: ao olímpico professor parece nunca ocorrer a ideia simples de que sua atuação autocomplacente talvez seja um dos motivos da proclamada insuficiência do sistema intelectual. A retórica lamurienta e o aborrecido papel de mártir somente reforçam o disparate.

Como disse, já escrevi muito acerca desse falso dilema. Por isso mesmo, é hora de arriscar outro caminho.

Uso o verbo com cuidado: nesse momento, não posso mais

do que esboçar ideias que me preocupam há alguns anos, mas que exigirão ainda muita dedicação antes que eu seja capaz de detalhar a intuição, aqui apresentada pela primeira vez numa versão mais ou menos completa.

Pois no fundo é assim mesmo: em lugar de decretar a precariedade do outro é necessário preparar-se para estar à altura de uma ideia que porventura nos ocorra. Por exemplo, estudar idiomas com afinco, a fim de enfrentar a tarefa incontornável de ler na língua original os textos que se relacionam mais diretamente com a hipótese.

(E mais não preciso acrescentar: trata-se de passo basilar, sem o qual, aí sim, o *precário tornar-se-á dado estrutural*. Nada mais engraçado, ao fim e ao cabo, do que o teórico confiante e ensimesmado, palmatória da universidade brasileira, mas que nunca se dá conta da fresta insanável que se abre: como escrever livros vários sobre idiomas nunca estudados?)

A emergência da literatura?

Esqueço, contudo, esses pequenos dilemas.

Proponho, pelo contrário, uma hipótese: o tipo de texto que denominamos *literatura* é a consequência, não necessariamente planejada, de uma série de disputas discursivas, ocorridas desde a Grécia clássica.

Disse *literatura*, mas talvez fosse mais preciso sugerir que se trata de efeito determinado de certos discursos, historicamente situados e, sobretudo, recebidos de uma maneira especial.

Vale dizer, num conceito emprestado à teoria biológica

contemporânea, e usado com fecundidade por Niklas Luhmann na elaboração da teoria do sistema social, trata-se de um caso típico de *emergência*: o surgimento de um terceiro sistema pode ocorrer a partir do encontro de dois outros, cuja soma de elementos não permitiria prever o aparecimento da nova configuração. Sem dúvida, sua constituição depende da existência prévia dos dois sistemas, cuja acoplagem favorece a emergência de um novo feixe de relações. No entanto, a dinâmica desse terceiro sistema é própria e, se ela surge em função das inúmeras possibilidades criadas pelo cruzamento dos dois primeiros, ela também desenvolve aspectos peculiares e toma rumos singulares que não se podem reduzir àqueles dois sistemas.

(O leitor deve desculpar a reiteração, que se impõe pelo desejo de clareza.)

Como se percebe, a ideia de emergência dispensa a noção de *essência*, assim como de *causalidade linear*, demandando uma reconstrução detalhada das configurações em tela. Esse ponto é decisivo, implicando a necessidade de um olhar particularmente atento à especificidade das relações textuais deste ou daquele momento histórico. Assim, em lugar de um postulado teórico tautologicamente transformado em monótono leito de Procusto, o corpo a corpo com a materialidade dos textos se impõe como método necessário.

Imaginemos, agora, esse efeito no plano discursivo: o confronto ou contraste entre discursos diversos pode produzir a *emergência* de uma forma verbal própria, cuja definição sempre

incluirá o nível da recepção, já que esse discurso não se define por si mesmo, porém pelo efeito derivado de uma *constelação discursiva definida no seio de uma polêmica*. Ora, o único meio de avaliar tal efeito consiste em valorizar a pluralidade das recepções engendradas pelo próprio efeito. O procedimento não é tautológico porque ele conduz para fora do texto, por assim dizer, embora sempre o faça através de uma textualidade específica.

Tal forma, eu dizia, pode estar na origem do que chamamos literatura.

Nessa discussão, o anacronismo deliberado borgiano revela potencial propriamente teórico.

Se for assim, um dilema de origem dos estudos literários pode ser superado – na verdade, ele já o foi e há muito. Recordá-lo, contudo, ajuda a explicitar minha hipótese.

Refiro-me ao beco sem saída a que chegam todas as teorias acerca do literário que adotem o polo da produção como autossuficiente. Vale dizer, todo esforço de definição da literatura que aposte num conceito de base exclusivamente textual. Nesse caso, não há como escapar a um deslocado essencialismo, cuja dinâmica leva ao estabelecimento paradoxal de hierarquias entre formas *diversas* do *mesmo*.

Ao mesmo tempo, a simples historicização das práticas discursivas, passo indispensável, tampouco dá conta do problema, pois, radicalizada a norma da contextualização, como postular a permanência transhistórica de um determinado discurso? A contradição salta à vista.

Aliás, tal postulação transhistórica é necessária? Se a resposta for afirmativa, a tarefa mais importante consiste em

identificar traços propriamente antropológicos do literário.

Ou, pelo contrário, representa um falso problema? Nesse caso, o caminho exige antes a pluralização do conceito de literatura; agora, melhor dito: a pluralização das experiências literárias.

Portanto, compreende-se a relativização contemporânea da ideia de *literatura*, não mais vista como um discurso infenso à passagem do tempo, porém como uma etiqueta comodamente aplicada a formações verbais muito distintas entre si.

Essa pergunta é bem daquelas questões prenhes de questões, que nos levariam muito longe.

Neste texto, contento-me em propor o problema, sugerindo um núcleo de polêmicas discursivas que pode ter jogado um papel-chave na caracterização do modo de elaborar mundos denominado literatura.

(Pois é bem essa a potência da literatura: *uma forma de elaborar mundos* – diria Erich Auerbach, mediado por Nelson Goodman. *Uma forma de elaborar mundos que exige o concurso do receptor*, acrescento, *e supõe uma materialidade específica*, ainda adiciono.)

Penso num caminho alternativo que, sem ignorar a necessidade de historicizar as práticas discursivas, nem por isso abandone a pesquisa de possíveis traços metahistóricos caracterizadores da forma discursiva que denominamos literatura.

Contudo, atenção: essa fórmula é traiçoeira; a aparente cautela – *forma discursiva que denominamos* – apenas esconde a

manutenção do termo-chave – *literatura*.

Das duas uma: ou a historicização reduz a ruínas a simples possibilidade de pensar a *literatura* como um conceito que atravessa épocas, ou, apesar da necessária contextualização, ainda assim pode-se supor a existência de traços comuns para além de um momento específico, definindo *uma prática discursiva pensada a partir especialmente do polo da recepção*.

(Eis o verdadeiro termo-chave: *leitor*, isto é, de maneira mais precisa, *receptor*. Trata-se de movimento similar ao achado de Hélio Oiticica e Lygia Clark, isto é, o *espectador* deve ser substituído pelo *participador* – coautor da obra; parte integrante da materialidade que a constitui.)

Tal é minha aposta, à qual retornarei na conclusão deste texto. De imediato, ofereço uma polêmica à consideração do leitor.

Uma polêmica

No princípio era o verbo – já se sabe.

Mas esse verbo era polêmico: era o verbo-conflito, o pai de todas as coisas – afinal, como não se ignora, ninguém participa duas vezes do mesmo debate.

E essa refrega opôs os pretéritos e os pósteros na disputa entre os sofistas e a tríade ordenadora do *logos*: Sócrates-Platão-Aristóteles.

Antes, porém, Górgias parodiara *rigorosamente* o poema de Parmênides, *Da Natureza*, cujos versos inauguraram a epistemologia ocidental com seus princípios inamovíveis:

identidade ($A=A$), contradição ($A\neq\sim A$) e, instante *fundador pelo avesso* de minha hipótese, o *tertium non datur* ($AV\sim A$).

(*Tertium non datur* – o terceiro excluído: terá sido esse o primeiro nome do efeito literário, impulsor de uma recepção particular do dito ou do escrito? Aqui, claro, todavia um efeito-tabu; à espera de um Górgias para tornar-se totem.)

No *Tratado do não-ser*, Górgias inventa a força de um texto segundo, cuja inteligibilidade implica radicalmente o ato de escrita como produto de um ato de leitura. Parágrafo a parágrafo, o intrincado labirinto de Górgias se abre em copas no confronto com o poema de Parmênides. Operação perversa, mas intrinsecamente aparentada com certo efeito que emergirá aqui e ali na história da *literatura*. Isto é: leve-se à conclusão lógica um dispositivo racional e ele se converte na negação incontornável de suas premissas.

Procedimento subversivo como poucos.

Percebe-se com facilidade seu efeito desestabilizador no fluxo irresistível da verve de Górgias: *Nada é; aliás, se é, é incognoscível; aliás, se é e se é cognoscível, não pode ser mostrado a outros.*

(Carlos Lacerda, acredite quem quiser, traduziu Górgias no idioma da política golpista da UDN: Getúlio Vargas não pode ser candidato; se candidato, não pode ser eleito; se eleito, não pode tomar posse; empossado, não pode governar. Pois é: o mesmo Lacerda que traduziu *Julius Caesar*, de Shakespeare. Após o

suicídio de Getúlio, alguém poderia pensar: para melhor entender a oscilação das massas.)

No *Elogio de Helena*, Górgias vai além. Não apenas ele assume posições várias, defendendo-as com igual brilho, mas, sobretudo, no final do discurso, faz o elogio do próprio ato discursivo que ele ensina (inaugura?): o que se leu/ouviu foi composto para sua própria diversão. Assim: *pretendi redigir o discurso para que fosse, de Helena, um elogio, para mim, um divertimento.*

Mais ou menos como o Duque de Poitiers dirá no século XI, em seu poema, emblema de uma nova constelação:

Farei um poema de puro nada.
nem de mim, nem de ninguém,
nem juventude, nem amada
nem outro alguém,
só que andei a trová-lo
dormindo sobre um cavalo.

Esse nada que é tudo: aprendemos com Fernando Pessoa em seus versos definitivos:

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Volto à hipótese.

Sócrates-Platão, o duplo que disciplina a potência do *tertium non datur*, explorada por Górgias, reagem à altura contra a possibilidade desse nada-tudo, pois, se for assim, então tudo poderia resultar em nada.

Em *O Sofista* descobrem no parricídio a força paradoxal que funda certo gesto filosófico – dominante ainda hoje. É preciso afastar-se de Parmênides para recuperar a base de seus princípios: *Que, para defender-nos, teremos de necessariamente discutir a tese de nosso pai, Parmênides (...)*. Mas o afastamento inicial permite tornar o sofista o alvo primeiro contra o qual a filosofia acerta sua mira e ajeita seu calibre.

De complexo *phármakon* a puro *pharmakós*: eis a trajetória desse primeiro bode expiatório da filosofia ocidental: o sofista.

(Aqui, devo reconhecer, não poderia ter pensado essas ideias sem o trabalho de recuperação da logologia sofista realizado por Barbara Cassin.)

No *Górgias*, diálogo cujo título não deixa de ser uma declaração de guerra, o sofista se mostra surpreendentemente dócil, mas eis que surge a perturbadora figura de um Cálicles. E como se fosse um leitor impiedoso da teoria da ação comunicativa, simplesmente ele recusa a maiêutica, explicitando seu caráter de armadilha discursiva: quem aceitar suas premissas, obrigatoriamente rezeirá pela cartilha de Sócrates. Cálicles se opõe ao pálido destino de figurante num monólogo a muitas vozes: *Dize-me, Sócrates, devemos considerar que nesse momento falas com seriedade ou estás de brincadeira?* O colapso do método socrático só não é completo porque aquele que só sabia que de nada sabia precisa romper com seu protocolo, proferindo um longo discurso, em lugar de engajar o interlocutor na palavra dialética.

Discurso retomado no *Fédon*, em situação propriamente dramática: poucas horas antes de sua execução, o fantasma de Cálicles parece retomar, e o remédio-veneno segue idêntico: no além-vida, os justos terão sua justa recompensa e a redundância parece ser a única consolação oferecida pela filosofia.

(O ciclo se fecha, mas a questão segue incomodando.)

Mesmo a expulsão do poeta da República platônica não resolve de todo o dilema, pois, nesse caso, o desterro é um atestado da força de sua mimesis. Pelo menos, da incapacidade da pólis em controlar *os efeitos de sua recepção*. Expulsa-se o poeta da cidade ideal não apenas porque seu efeito mimético é potencialmente corrosivo, mas também, e sobretudo, porque ele é contagioso: como recusá-lo? Como não ser por ele levado?

Coube a Aristóteles o golpe de graça. No conjunto de sua obra, por certo, e, em especial, no livro “Gama” da *Metafísica*. O sofista, ensina o Estagirita, precisa ser denunciado e combatido. Afinal, ter o dom da palavra e usá-lo deliberadamente *não para produzir sentido, porém para multiplicá-lo infinitamente em jogos de linguagem que se contradizem sem trégua*, reduz o sofista a uma paradoxal imobilidade semântica pelo excesso de oscilação de significados.

Portanto, *dixit*: o sofista é *uma planta que fala*. Diagnóstico severo, reduzindo o *phármakon* do *logos* sofista a, por assim dizer, uma pura questão de botânica. Afinal, o decisivo era afastar Górgias e tutti quanti do campo então emergente da filosofia e sua disciplina da fala e do pensamento.

Por isso, o estabelecimento das regras do método filosófico

expulsou a potência discursiva que parecia se comprazer na transgressão do interdito parmenidiano: o *tertium non datur* tornado efeito subversivo.

E se essa transgressão for esmiuçada como uma das formas da emergência da literatura?

E se essa *derrota* na disputa discursiva grega for um indício decisivo para renovar a reflexão acerca da literatura?

Passo seguinte: um breve avanço no tempo.

Luciano de Samósata é o autor-chave para aprofundar a hipótese. Pois o motor de seu discurso não é apenas rigorosamente paródico em relação a um autor determinado ou a um texto específico, mas em relação à tradição como um todo; na verdade, no tocante a todos os gêneros então disponíveis.

O primeiro círculo de nossa hipótese, portanto, se fecha com o autor *Das Histórias Verdadeiras*.

Aliás, ele mesmo um título-paródia, a reiterar a potência de um discurso segundo; isto é, efeito de um ato de leitura necessariamente anterior à escrita.

(Mas devo parar por aqui. Ainda não estou preparado para discutir a obra de Luciano. Desenvolver ideias exige tempo. E não tenho pressa alguma. Preciso, em primeiro lugar, e muito modestamente, continuar estudando idiomas.)

E se a literatura não for um discurso?

Outras disputas discursivas ajudam a constituir minha hipótese e devo mencioná-las muito rapidamente.

No século XVIII, os registros discursivos da nascente

disciplina da história e da literatura polemizaram: como definir a prerrogativa de lidar com uma nova percepção do tempo histórico, que explode com toda força no Oitocentos?

Henry Fielding supôs estar na vanguarda do processo. Consciente de que pretendia criar um novo modelo de narrativa, ressaltava ter “com muita propriedade capitulado de *história* esta nossa obra, e não de biografia, nem de apologia para uma biografia”.¹ A opção é sintomática e revela o propósito de disciplinar o relato através da criação de um eixo ordenador. No caso, o percurso de um personagem no mundo, concentrando o foco narrativo em suas peripécias e desventuras.

Nas palavras do autor:

Quando se nos apresentar alguma cena extraordinária (...), não pouparemos esforços nem papel para referi-la miudamente aos nossos leitores; mas, se anos inteiros derivarem sem que nada suceda digno de atenção, passaremos, sem receio das soluções de continuidade, aos assuntos de importância, e deixaremos despercebidos tais períodos de tempo (p. 39-40).

Assim, a prosa do romancista estaria epistemologicamente muito à frente do relato pesado e aborrecido dos cartapárcios dos antiquários, presos às crônicas e sua miríade de fatos, nomes e datas. Muito em breve, porém, os historiadores aprenderiam o artifício e acrescentariam a seu ofício o elemento textual que

¹ Henry Fielding. *A História de Tom Jones. Um enfeitado*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 39, grifo meu. Nas próximas ocorrências, cito apenas o número da página.

asseguraria a legitimidade incontestável de sua escrita segundo os padrões então dominantes. Refiro-me à revolução da “nota de pé de página”, ou seja, do método textual na comparação das fontes.

Daí, Dickens, ao prefaciар seu *A Tale of Two Cities*, jogava a toalha, considerado que seu romance não poderia aspirar à dignidade do livro do historiador Thomas Carlyle, *The French Revolution*. Nesse arco temporal, de 1749 a 1859, desenha-se a derrota do caminho pretendido por Fielding.

Nas palavras serenas de Dickens:

It has been one of my hopes to add something to the popular and picturesque means of understanding that terrible time, though no one can hope to add anything to the philosophy of Mr. Carlyle's wonderful book.

No século XIX, a emergente disciplina da sociologia e a literatura palmilham a realidade nova das grandes metrópoles, buscando compreender suas formas inéditas de convívio. Émile Zola e Émile Durkheim disputam, cabeça a cabeça, o triunfo.

No século XX, a nascente disciplina da psicanálise e a literatura encontram-se na exploração da subjetividade: como mapear o território invisível das motivações mais ocultas? Freud parte quase sempre da literatura, ou mesmo da fala de seus pacientes, para elaborar sua trama conceitual, erigida em método de cura das enfermidades da alma.

(Uma lástima que aos defensores do método nunca ocorra a terapêutica peculiar de um Simão Bacamarte. Afinal, todo sistema

de pensamento autocentrado não evoca, a seu modo, uma Casa Verde? Como é possível ter tanta confiança nos próprios pressupostos a não ser sofrendo de uma forma particular de *insânia*, *insânia*, *insânia*, como repetia, em autêntica monomania, o angustiado alienista de si mesmo.)

Pois bem: como ninguém ignora, a literatura foi derrotada em todos esses confrontos discursivos, atando as pontas de uma longa história principiada com o malogro dos sofistas.

Derrota, aqui, quer dizer: no mosaico discursivo desses distintos momentos históricos, atribui-se aos outros discursos a produção “confiável” de conhecimento.

Ora, a polêmica, então, não é apenas estrutural à literatura, ela também é seu principal elemento estruturante.

E não é tudo.

E se invertermos o raciocínio?

A literatura sempre é derrotada porque ela não é propriamente um discurso. Quero dizer: a literatura não estabelece padrões identificáveis, porque repeti, de enunciação com base em qualquer tipo de causalidade. Não há, na *forma discursiva que denominamos literatura*, regras do método, princípios rígidos de composição, modos determinados de recepção.

A literatura seria antes um efeito discursivo que somente se realiza na recepção, mas que não depende exclusivamente dela, pois a potência textual também pode favorecer ou constranger esse efeito. Assim, podemos historicizar as práticas discursivas e talvez (caro leitor, vale lembrar, apresento uma hipótese) preservar um componente metahistórico, pois não se trata de um conteúdo

cristalizado numa forma discursiva específica, porém de uma potência acionada por discursos, mas que, em si mesma, não chega a corporificar-se num discurso.

(Penso numa tabelinha entre a abordagem fenomenológica do ato de leitura, desenvolvida por Wolfgang Iser, e a atenção à materialidade da comunicação, proposta por Hans Ulrich Gumbrecht.)

Concluo retornando a Machado. Ora, a obra machadiana ilumina a força da experiência literária: literatura é pensamento em ação; *literatura é filosofia que não para de pensar*, pois não se compromete com “verdade” alguma, a não ser com o questionamento da ideia mesma de “verdade”. Dito de maneira mais direta: é ingenuidade ler este ou aquele conto, esta ou aquela passagem, este ou aquele personagem como se um e outro fossem elaborações ficcionais da visão do mundo ou de um pretenso sistema filosófico do autor, como se um autor fosse filósofo de meio expediente, em lugar de escritor em tempo integral!

Vale dizer, a experiência literária não se cristaliza em palavras-chave, não se amarra a tramas conceituais traduzíveis em sistemas e métodos.

Cuidado, porém: não se trata de inverter a hierarquia, supondo uma provável superioridade do literário. Afinal, não se esqueça: *o próprio da literatura é sempre perder as batalhas discursivas*.

É isso: eis a hipótese que gostaria de submeter à apreciação do leitor.

Apreciação polêmica – esperamos todos.

A VISADA HERMENÊUTICA EM RICOEUR E A POLIFONIA EM *O GUESA*, DE SOUSÂNDRADE

Rita de Cássia Oliveira

No prefácio *Memorabilia*, Sousândrade caracterizou seu poema como uma narrativa - da qual a épica faz parte. Ora, a teoria narrativa presume uma *mimesis* da ação que, por sua vez, inclui a *mimesis* de seres agentes, isto é, seres que pensam e sentem, ou melhor, seres capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações. É a partir dessa condição que se torna possível deslocar a noção de *mimesis* da ação para a personagem e da personagem para o discurso da personagem. Segundo Ricoeur, a introdução do discurso da personagem sobre sua experiência na *diegese* implica uma reformulação do par enunciação-enunciado, em que “a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado se torna o discurso da personagem. A questão será, então, saber por que procedimentos narrativos especiais a narrativa se constitui em discurso de um narrador que conta o discurso de suas personagens” (RICOEUR, 1995, p. 123). Para Ricoeur é mediante as noções de ponto de vista e de voz narrativa que estes procedimentos serão esclarecidos.

Em *O Guesa* misturam-se as vozes do narrador e da personagem, constituindo-se dois narradores: por um lado a voz épica, ou histórica, exterior, descritiva, em terceira pessoa do singular; e, por outro lado, a voz da personagem, em primeira pessoa do singular, como ponto de vista pessoal, mas que também narra os acontecimentos. A diferença entre as vozes no poema é marcada por aspas, para a voz pessoal, do *Guesa*; e sem aspas, para

a voz externa, do narrador. Porém, a identificação das vozes, enquanto enunciação e enunciado, torna-se problemática quando há a introdução de outra voz marcada por duplas aspas e, ainda, quando o poeta introduz uma personagem chamada a Voz, a qual pode ser identificada como sendo o próprio *Guesa* ou ainda uma personagem indefinida. A esta confluência de vozes no poema acrescentam-se as vozes de outras personagens indefinidas, vozes que se colocam nos diálogos e que são marcadas por duplo travessão. Tentarei aqui identificar a voz da enunciação, que é a voz do narrador, e a voz do enunciado, que é a voz do herói Poeta-*Guesa*, a partir da noção de Ricoeur do ponto de vista e de voz narrativa, para então, esclarecer o problema da polifonia existente no poema *O Guesa*, de Sousândrade.

Em *O Guesa*, a voz narrativa, isto é, a enunciação, dirige-se ao leitor para apresentar-lhe o mundo contado a partir da invocação épica que, por sua vez, se dirige à “imaginação divina” como sendo uma faculdade que lhe permitirá a verdadeira revelação daquele mundo encoberto por uma ideologia de que o “extermínio” será a única condição de liberdade para um povo imolado pelos conquistadores. Assim, a imaginação que é “divina” e não “humana”, é substituta das “Musas” naquilo que confere ao poeta o poder de inteligir para além do que a imaginação humana lhe permitiria. Desse modo, a voz narrativa começa com a invocação da “Imaginação Divina” para, em seguida, descrever os Andes como sendo o lugar em que se inicia a história que será contada de um índio que prometido como salvador das dores ancestrais da sua tribo, se revelará ao longo do poema como testemunha ocular da trajetória de exploração no processo de

colonização que seu povo foi submetido pelos europeus. O poema *O Guesa*, apresenta, assim, a característica de denunciar todo um processo de corrupção ao longo da colonização vivenciada pelo povo ameríndio. Veja-se como este processo é contado a partir das primeiras estrofes do Canto Primeiro, nas vozes do narrador e da personagem Poeta-*Guesa*, estando tais vozes intercaladas num procedimento em que o narrador concede a palavra a personagem como forma de depoimento daquele índio que de fato e de direito conhece o episódio que será narrado. O Canto Primeiro (SOUSÂNDRADE, 2003, p. v35) prossegue com destaque para duas vozes: a primeira pertencente ao narrador, é a enunciação, que inicia o poema descrevendo os Andes como um lugar do paraíso e anuncia em tom de premonição um acontecimento inaudito que será revelado pela segunda voz, entre aspas para diferenciar-se, é a voz do Poeta-*Guesa*, o enunciado, que insurge também como narração para contar a chegada dos guerreiros espanhóis:

CANTO PRIMEIRO 1858

Eia imaginação divina!
Os Andes
Volcanicos elevam cumes calvos,
Circundados de gelos, mudos, alvos,
Nuvens fluctuando - que espectac'los grandes!
Lá, onde o poncto do Kondor negreja,
Scintillando no espaço como brilhos
D'olhos, e cae a prumo sobre os filhos
Do lhama descuidado; onde lampeja
Da tempestade o raio; onde deserto,
O azul sertão formoso e deslumbrante,
Arde do solo incêndio, delirante
Coração vivo em céu profundo aberto!

“Nos áureos tempos, nos jardins da America
Infante adoração dobrando a crença
Ante o bello signal, nuvem ibérica

Em sua noite a envolveu ruidosa e densa,
“Cândidos Incas! Quando já campeiam
Os heroes vencedores do innocente
Índio nú; quando os templos s'incendei-
am,
Já sem virgens, sem ouro reluzente,
“Sem as sombras dos reis filhos de Manko,
Viu-se... (que tinham feito? e pouco havia
A fazer-se...) n'um leito puro e branco
A corrupção, que os braços estendia!
“E da existência meiga, afortunada,
O róseo fio n'esse albor ameno
Foi destruído. Como ensanguentada
A terra fez sorrir ao céu sereno!
Foi tal a maldição dos que caídos
Morderam d'essa mãe querida o seio,
A contrahir-se aos beijos, denegridos,
O desespero se imprimil-os veio, -
“Que resentiu-se, verdejante e válido,
“O floripondio em flor; e quando o vento
Mugindo estorce-o doloroso, pallido,
Gemidos se ouvem no amplo firmamento!

“E o Sol, que resplandece na montanha
As noivas não encontram, não se abraçam
No puro amor; e os fanfarrões d'Hespanha,
Em sangue edeneo os pés lavando, passam.
“Caiu a noite da nação formosa;
Cervaes romperam por nevado armento,
Quando com a ave a corte deliciosa
Festejava o purpúreo nascimento.”
Assim volvia a olhar o *Guesa* Errante
Às meneiadas cimas qual altares
Do gênio pátrio, que a ficar distante
S' eleva a alma beijando-o além dos ares.
E enfraquecido o coração, perdoa
Pungentes males quem lhe estão dos seus –
Talvez feridas setas abençoa
Na hora saudosa, murmurando adeus.

No prosseguimento do Canto Primeiro e ainda a voz do Poeta-*Guesa*, agora, dando-se conta da sua presença como já posta na vida, sente todo o conflito existencial de uma alma dilacerada pela consciência de que fora enviado pelo Deus-Sol à terra para

cumprir a sua missão de salvação do seu povo mediante a expiação da sua alma com a retirada do seu coração para oferenda ao deus Sol, e, no entanto, se vê diante do extermínio desse mesmo povo, seria ele o último *Guesa*, o Errante? A personagem *Guesa* tem consciência da sua representação, enquanto um mito de redenção que precisa percorrer o caminho do *Suna*, caminho sagrado ao longo do qual Bochica cumpriu a sua missão civilizadora, para ocorrer o seu sacrifício. Porém, o *Guesa* não aceita resignadamente o veredito da morte como condição última, restalhe a decisão de fugir dos Xequés em um caminho que se construirá num verdadeiro périplo em volta do continente americano (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 157):

E o deus no espaço, em fulgorosas vagas
Repercutida a luz no céu profundo,
Dos Andes a descer fugia as plagas
Da morte o filho. O encontrareis no mundo:
Ora sorrindo o riso dos amores,
Que ao peregrino incantam corações;
Ora chorando as tão saudosas dores,
No tum'lo debruçado das nações.

Pela voz do Poeta-Guesa se expressa todo um estado de impacto vivido por Sousândrade ao presenciar a situação sócio-política do índio da América em pleno século em que a tecnologia e a ciência avançavam inexoravelmente para a crença de que a sociedade evolui em estágios progressivos. O século XIX é marcado pelas ideias positivistas de superação das origens arcaicas para um estado de ciência, em que implica toda uma disposição intelectual adquirida através da educação. Sousândrade é conhecedor e adepto do positivismo naquilo em que ele acredita como sendo um programa que permite respeitar as existências autóctones como habitantes legais do continente e que as

existências autóctones podem ser submetidas a um processo educativo que as permite galgar um novo estágio de civilização. Para isso, no entanto, necessita-se de um projeto político que invista na evolução social do índio para o seu ingresso naquela nova sociedade industrial. Isso porém só seria possível através da implantação da República como o novo regime. O poeta é crítico ferrenho da Monarquia. Neste Canto Primeiro, dar-se a construção da personalidade da personagem o Guesa, que já não é mais tão-somente um índio ingênuo à mercê da própria sorte. Mas, a lenda servindo de arcabouço para as mais recônditas angústias e utopia que um intelectual do século XIX poderia sentir e ter ao vivenciar a radical transformação por que passava o mundo, sendo ele da América Latina, de um Brasil em que se encontrava num sistema monárquico permeado pela corrupção e pelos privilégios da classe aristocrática que sufocava qualquer tentativa de democratizar a sociedade brasileira. A aristocracia e D. Pedro II freavam o progresso, na concepção de Sousândrade. Ele dá voz a Guesa para expressar os seus sentimentos, a sua ideologia e o seu projeto sócio-político, pensado para esta nova sociedade para a qual urgiam os novos tempos. O ponto de vista da personagem Guesa parte da perspectiva de uma América Latina em seu tempo de paraíso perdido, o início da história dos povos americanos. E o caminho do novo Guesa segue da nascente do rio Solimões, no Peru, às margens, até o Brasil onde entra com o nome de rio Amazonas. Caminho este feito pelo poeta que se extasiou com toda a beleza e exuberância da natureza. Sousândrade chega nos limites da linguagem na descrição da natureza, no ponto em que se dá a interação da metáfora com a *mímesis* na criação do *muthos*, exigindo uma *mímesis phuseos* como meio de imitação que faz alusões exteriores à poética, buscando tornar o poético o mais

verossímil do natural. Por isso, as aspas para diferenciar a voz do Poeta-Guesa, que emerge do texto para contar sobre a *physis* e a natureza do ser humano. Esta última como a autoconsciência de um intelectual que ao pensar a situação dos índios pensa a sua própria condição existencial (SOUSÂNDRADE, 2003, p.39):

“Flor solar! Sussurantes ao meio dia
As abelhas na selva, na espessura
Reina o viver - Oh! Bela creatura!
A luz dos olhos teus é tão sombria!...
“Se comprimem-se os membros palpitantes
A passa-os em si, ou são delírios
Dos incantos, ou cândidos martyrios
Dos desejos instando co'os instantes,
“Não sei. Mas, tincto de coral o rosto,
Em doce incarnação, qual se se abrissem
No coração jardins e que florissem
Do matiz vivo, puro e não composto,
“Desce o vago dos céus, desce no enlêvo
Crepuscular e à doce transparência
Das rosas namoradas da innocencia...
- “Ser e não ser.” - Adeuses eu descrevo:
Adeuses, co' a gentil philosophia,
Com toda a metaphysica inspirada
De Platão o divino; que em poesia
Possa caber n'esta soidão sagrada.
Descrevo a embriaguez d'elyscos sonhos
E as tão formosas coisas, de tal sorte
Das mãos dos céus seraphicos risonhos,
Caindo meigas entre a origem e a morte.

A voz que ecoa é dupla mas de um único ser: ela é a voz da *persona* índia que representa alegoricamente o primeiro habitante da América e por isso tem que se fazer ouvida e respeitada, e, ela é voz da *persona* poeta, intelectual, que eleva os seus pensamentos aos deuses e recorre à filosofia para dá à sua poesia uma substância metafísica inspirada em Platão. Uma das metáforas recorrentes em Platão é o Sol como significando o conhecimento, em Sousândrade

a metáfora do Sol está presente em toda a sua narrativa, assim como referências a Platão. Em Sôsândrade, a metáfora do Sol está imbuída de uma significação referente à mitologia Inca, em que o Sol é um Deus que rege a vida do herói, iluminando o seu caminho para a consagração da vida. Quanto a Platão, Sôsândrade recorre ao seu modelo de república como uma das bases para o seu projeto de edificação deste modelo de instituição política à uma sociedade ideal incaico-cristão-platônica. No Canto Segundo, encontramos a seguinte passagem: “- Há-de o mundo curvar-se / Ante a trina razão: / Sol dos incas p'r'as palmas, / P'r'as almas / Jesus-Cristo e Platão”. Porém, Sôsândrade não desenvolve a ideia de como seria esse modelo sócio-político apregoado por Platão no importante livro *A República*, para a sua concepção de regime político destinado ao Brasil, e quanto aos ideais cristão-evangélicos estão imanentes em todo o transcorrer do poema.

Esta esfera da experiência a qual pertence a personagem Poeta-Guesa, de ser um índio dotado da intelectualidade do poeta e que por isso fala como índio e fala como poeta, daí a duplicação da sua voz, em único ser, incorpora à *diegese* como um discurso que narra os acontecimentos e que diz sobre os mais recônditos sentimentos de sua alma. Já, a voz do narrador se apresenta de modo onisciente. Ela descreve tanto as aventuras vividas pela personagem como a consciência dela. A voz do narrador conta de modo direto o mundo em que transcorre a história e inspeciona o interior da alma da personagem. A inspeção ao interior da alma do Poeta-Guesa é percebida de modo claro no Canto Segundo, na passagem em que é introduzida a primeira descida ao inferno do herói, quando o narrador diz: “Tal o filho do

Sol, peregrinando / A sós, dos mundos á attracção risonha, / No barracão pernoita; e acorda estando / Qual quem da sociedade se envergonha”. Em seguida, com a marca do travessão, Sousândrade indica a fala do próprio narrador no contexto que, não se contentando em narrar, insere a sua voz no diálogo para dizer da situação a qual se encontravam os índios naquela “missa insana” que passará a ser descrita: “-E lá perdeu-se no pegão-pampeiro, / Quando os índios mais vários doidejavam / E este canto verídico e grosseiro / Em toada monótona alternavam:”

Com a introdução da voz do narrador no diálogo, ele passa a fazer parte do mesmo domínio antológico em que as outras personagens pertencem. O narrador, agora, compartilha da mesma região de ser das outras personagens e identifica-se com o herói, passando a viver no seu mesmo mundo. Por isso, a descida ao inferno é tanto do herói, Guesa, quando do narrador Sousândrade. É na primeira descida ao inferno, no Canto Segundo, que se percebe a polifonia de vozes, por estarem perfeitamente distintas e dispostas uma em relação às outras. Veja-se, (SOUSÂNDRADE,2003,p.42)

(Muxurana histórica;)

- Os primeiros fizeram

As escravas de nós;

Nossas filhas roubavam,

Logravam

E vendiam após.

(Teguna a s'embalar na rede e querendo sua

Independência:)

- Carimbavam as faces

Bocetadas em flor,

Altos seios carnudos,

Ponctudos,

Onde há sestras de amor.

A composição do poema em diálogos prossegue em todo o Episódio de Tatututema, isto é, na primeira descida ao inferno. E a confluência de vozes se faz notar ainda pelo uso dos parênteses como meio de indicar uma reflexão incidental do narrador para introduzir a voz que fala. Assim, o poema aparece entrelaçado polifonicamente por fios dialógicos de vozes que questionam entre si, se acrescentam ou respondem umas às outras, obedecendo uma sequência em que se confirma o primado do intertextual sobre o textual fazendo com que a intertextualidade seja uma dimensão primeira de que se origina o texto. Para Ricoeur, (1993, p.148) há polifonia em um texto quando:

A relação dialogal entre os personagens é, de fato, desenvolvida a ponto de incluir a relação entre o narrador e seus personagens. Desaparece a consciência autorial única. Em seu lugar, sobrevêm um narrador que conversa com seus personagens e se torna ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irredutíveis a um denominador comum.

Esta estrutura dialógica na narrativa ocorre nas duas descidas ao inferno: no Canto Segundo, no chamado *Episódio de Tatututema* e no Canto Décimo, no Episódio do *Inferno de Wall Street*. Será que esse princípio dialógico que rege a composição da narrativa nestes dois episódios que marcam as descidas ao inferno não substituem sub-repticiamente o tecer da intriga por um princípio estruturante radicalmente diferente, que é o próprio diálogo? Outra questão que se impõe é: qual a conotação temporal que a noção de voz determina? Com efeito, há uma mudança radical na estrutura da narrativa nos dois referidos episódios. Eles destacam-se do restante do poema como um todo, primeiro, porque estão escritos no estilo tragicômico em versos *limerick* e,

em segundo lugar, porque são dois infernos diferentes, sendo um o oposto especular do outro. O inferno do Canto Segundo é marcado pela criação da Monarquia e da Igreja que destroem o estado puro de natureza e corrompe o culto de Jurupari, o deus civilizador. A *dança de Tatuturema* era um rito religioso dedicado a Jurupari que as tribos indígenas que estavam à margem do Solimões vivenciaram antes da colonização, mas que agora se encontrava contaminada pelo sincretismo religioso resultante do processo de colonização. Por isso, o poeta transformou este culto em uma representação do sincretismo étnico-cultural e símbolo da equivocada colonização nessas regiões, que os lusitanos primeiros e o governo Imperial com a Igreja depois, impunham às populações indígenas. Assim, Sousândrade pensou na *dança de Tatuturema* como um contexto infernal, para demonstrar o quanto os índios estavam contaminados pela cultura dos colonizadores, em que numa única noite, índios de diferentes tribos da bacia do Amazonas - Ticuna, Mura, Tupinambá, Umuauá, Mundurucu, Macu, Bororo, etc. - presenciam os ritos cerimoniais e a dança de Tatuturema oferecidos ao ente Jurupari, confraternizando de modo caótico com religiosos, aristocratas, mercadores, intelectuais, escravos, personagens lendárias, ministros e funcionários do governo imperial e o próprio Poeta-Guesa, que se encontrava fugindo da perseguição dos Xequês muíscas, símbolo daqueles que admoestavam o poeta. Essa representação é caracterizada tanto por elementos sincréticos religiosos como também pelos mais diversificados termos linguísticos possíveis, dos mais diferentes idiomas. Já, no episódio do *Inferno de Wall Street*, no Canto Décimo, o inferno é urbano, resultado do capitalismo

selvagem e do liberalismo econômico desenfreado que gerou uma libertinagem dos homens do governo e das igrejas, fazendo surgir uma sociedade corrompida em seus valores morais em que a Democracia republicana é marcada pela ganância daqueles que estão no poder. E *Wall Street* representa esta construção urbana infernal mítica por ser o epicentro do comércio e da Bolsa de Valores de Nova Iorque, significando o Pandemônio por ser um centro urbano de tentações, veja-se esta passagem (SOUSÂNDRADE, 2003, p.241):

(A Voz mal ouvida d'entre a trovoadas:)

- Fulton's *Folly*, Codezo's *Forgery*...

Fraude é o clamor da nação!

Não entendem odes

Railroads;

Paralela Wall-Street á Ghattám...

(Corretores continuando:)

- Pygmeus, Brown Brothers! Bennett! Steuart!

Rotschild e o ruivalho d'Astor!!

= Gigantes, escravos

Se os cravos

Jorram luz, se finda-se a dor!.

(Norris, *Attorney*; Codezo, inventor; Young, Esq.,
manager; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*;

RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLDO, *agents*

algazarra, miragem; ao meio, o Guesa:)

- Dois! trez! cinco mil! se jogardes,

Senhor, tereis cinco milhões!]

= Ganhou! ha! haa! Haaa!

- Hurrah! ah!...

- Sumiram... seriam ladrões?..

Nesta passagem se tem uma imagem da visão selvagem que Sousândrade queria imprimir da competição capitalista. Essa visão se reflete na forma que ele dá aos dois episódios que

representam a descida ao inferno: uma forma em que as imagens são sobrepostas umas em relação às outras numa montagem que lembra um caleidoscópio. Entretanto, esta particularidade da composição do seu poema não perdeu de vista a tessitura da intriga, que se mantém fiel ao todo da narrativa, uma vez que cumpre com as perspectivas de ser uma épica moldada ao estilo moderno. Quanto à polifonia presente no poema, constata-se que está igualada à organização dialógica e possibilita uma configuração temporal da ação que afeta tanto as personagens como, também, a visão do mundo contado. Afinal, o narrador determina um presente - o presente da narração que exhibe na ficção seu próprio tempo por comportar passado, presente e futuro, no sentido em que Santo Agostinho concebeu o tríplice presente.

Em suma, as noções de ponto de vista e de voz narrativa (são compatíveis entre si ao ponto de serem indiscerníveis. Para Ricoeur trata-se de uma única função que responde às duas questões: “De onde se percebe o que é mostrado pelo fato de ser contado?” Portanto: “de onde se fala?” E a noção de voz responde: “Quem está falando aqui?” Em o poema *O Guesa*, fica claro que o mundo mostrado é o de Sousândrade, em que a sua biografia serve de “manto social” para um índio que representa todos os povos primitivos da América, e que são submetidos à um processo de colonização desumana. E a voz é deste Poeta-índio que ecoa como um grito de desespero e de ironia frente à este mundo que lhe ignora.

Sousândrade escreve e publica paulatinamente o seu *opus magnum* *O Guesa* no período em que abarca o romantismo. Há traços românticos nesta épica que se estende tanto em forma

quanto em conteúdo até as abrangências da poesia moderna. Com isso, torna-se difícil demarcar com precisão em que fase do romantismo o poeta se insere. ¹Sílvio Romero (1851-1914) em sua História da Literatura Brasileira, coloca-o como pertencente à quarta fase, como sendo esta uma referência aos poetas das "regiões do norte", sem definição de características comuns que poderiam demarcar como sendo uma fase específica do romantismo. Em relação a Sousândrade, o crítico literário já conferia-lhe a seguinte observação (ROMERO, 2001, p.65):

Descubro-lhe alguns sinais característicos; primeiramente de nossos poetas é, creio, o único a ocupar-se de assunto americano estranho ao Brasil, um assunto colhido nas repúblicas espanholas; depois, é um poeta de forte elevação de ideias; mas de forma muitas vezes áspera e rude e quase ininteligível.

Sílvio Romero, crítico literário contemporâneo de Sousândrade, já nota o quanto o poeta destoava dos demais românticos da sua época, e acentua a "forte elevação de ideias" como advinda do conhecimento da literatura que a sua longa estadia no estrangeiro lhe possibilitara, por um lado, mas, por outro, causara-lhe uma "rebeldia" quanto ao estilo. Ora, o romantismo é um movimento que constitui profunda e vasta revolução cultural que marca notadamente a literatura com a introdução de características como o subjetivismo, o nacionalismo e eventualmente o pessimismo e um certo gosto pelo lúgubre, derivando daí o prazer pela aventura e o sentido elevado que a criação individual passa a ter para os artistas. O romantismo

¹"VAMOS AGORA ÀS REGIÕES do norte ouvir ainda um punhado de cantores, quase totalmente desconhecidos no sul do país". ROMERO, Sílvio. História da Literatura Brasileira. Tomo 2. Luiz Antonio Barreto (Org.) Rio de Janeiro: Omago, 2001, p. 893.

constitui-se em um certo estilo de vida e de arte que dominou a civilização ocidental durante o período compreendido entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX, consistindo, assim, numa profunda transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, tendo a sua inspiração nos modelos medievais quanto à literatura produzida à imagem dos "romances medievais" em fantasia e heroísmo. As épicas românticas valorizam as figuras de retórica, inversões sintáticas e uma revivescência de figuras mitológicas, como a da personagem de Prometeu que aparece como principal em muitos poemas e dramas da época. Sousândrade, em sua épica *O Guesa*, tem uma linguagem próxima dos retóricos clássicos, segundo Luiza Lobo (2005, p. 64), aproximada do poeta inglês Milton, em alguns aspectos, e, em outros de Byron, o qual exerce certa influência no início da sua composição, mas ele ainda sofre influências de outros poetas contemporâneos seus, como Whitman, Emerson, Longfellow e Heredia. Porém, é importante observar que o poeta maranhense desenvolve, em fases posteriores, um estilo próprio.

Sousândrade lança-se como poeta em plena era do romantismo no Brasil. A publicação do seu primeiro livro *Harpas Selvagens*, em 1857, é marcada pelo lirismo e se insere numa fase do romantismo dominada pelo individualismo e subjetivismo, dúvida, desilusão, cinismo e negativismo boémio. Já, *O Guesa*, inicialmente intitulado *O Guesa errante*, teve a sua primeira publicação em São Luís, em 1868, em um volume denominado *Impressos*, e contém os Cantos Primeiro e Segundo, além de *Poemas Diversos*. Este período, para alguns literatos, como

Afrânio Coutinho, corresponde ao quarto grupo de gerações românticas, que vem depois de 1860. Tem como característica, um romantismo liberal e social e possui intensa impregnação político-social e nacionalista. É uma fase marcada por um lirismo intimista e amoroso por influência de Victor Hugo, tendendo para um lirismo de metáforas arrebatadas e ousadas que se costumou chamar de poesia "condoreira" ou "condoreirismo". Esta corrente do romantismo apreciou com maior ênfase as temáticas sobre o índio, o canto da pátria, a natureza e o abolicionismo, fugindo um pouco do egocentrismo dos ultra-românticos. Chamou-se esta fase de condoreirismo devido o poeta identificar a sua inspiração com o vôo alto e solitário do condor, que o capacita a enxergar a grande distância. E assim o poeta condoreiro alça vôo nas questões sociais e vê à grande distância as mudanças sociais de justiça e liberdade que o seu povo pode alcançar quando bem orientado.

Em *O Guesa*, Sousândrade é condoreiro em alguns aspectos, como o compromisso de cantar o índio. Ele sentia a obrigação, como esclarecido que era, de denunciar a condição degradante do indígena dominado pela ignorância e pela subjugação dos responsáveis diretos por toda essa condição histórica. O cantar o índio em Sousândrade significa uma crítica contra a colonização lusitana dos indígenas, que em sua época correspondia ao Império de D. Pedro II. Porém, o indianismo do poeta ultrapassou as fronteiras do nacionalismo e estendeu-se até as abrangências de um indianismo americano.

Outro aspecto do romantismo em Sousândrade refere-se a sintaxe da língua portuguesa, que é transformada de acordo com a força da ideia que o poeta deseja sugerir. A colocação dos

pronomes, por exemplo, é subvertida pelo poeta com o intuito de produzir a imagem que a ideia lhe transmite. Assim ocorre com o verbo embalar-se no Canto IV em *O Guesa*, que provoca dois expressivos casos de próclise inicial, já notado por Fausto Cunha no artigo “Sousândrade e a colocação de pronomes no romantismo”. No citado Canto IV, (SOUSÂNDRADE, p.64) aparece na seguinte estrofe:

Pelo arredór os gallos já cantavam,
Quando os sons, qual esfolham-se violetas,
Perderam-se da orchestra. *S'embalavam*
Ao em tôrno da luz as borboletas:
S'embalavam as redes na varanda
Alvas, undosas, ao clarão da lua
Que merencoria olhava a miseranda
Casa e a veiga dos thesoiros nua

Segundo Fausto Cunha, (1971, p.145):

Como se vê, estabelece-se a anáfora por intermédio de *Se embalavam*. Saberíamos Sousândrade que estava fazendo anáfora, em parte obedecendo ao fluxo do pensamento? Tudo indica. Do contrário, nada justifica o segundo. *Se embalavam*, perfeitamente substituível por *Embalavam-se* (embora no seu tempo não se pudesse, a rigor, falar de uma colocação ortodoxa). Veja-se mais: como esfolham-se, quando...perderam-se. Em *Se embalavam* as redes na varanda não seria de todo descabida uma alusão à afetividade linguística: a próclise dá muito mais força à sugestão do movimento indolente das redes, ao passo que *Embalavam-se* indicaria apenas um fato. No Brasil, só descobriríamos isto com Mário de Andrade.

Os românticos lançaram a centelha da transgressão sintática na poesia ao quererem linguisticamente alcançar um estado de sensação contra o rigor dos clássicos que almejavam a pureza formal. Muitos românticos, como Gonçalves Dias e Junqueira Freire, conforme Fausto Cunha, abrem seus poemas com retumbante pronome oblíquo enclítico, apesar do relativo

anteceder ao verbo. Mas, Sousândrade é aquele que com maior tenacidade subverte a linguagem poética, pois, além de casos de próclise inicial, ele quebra o rigor sintático com o uso da epizêuxis, fazendo com que na linguagem prevaleça a mais pura liberdade sintática (CUNHA, 1971,p. 146). "Alguns decênios atrás, esses exemplos teriam sido lançados contra Sousândrade, como prova de sua extrema incorreção 'fraseológica!'" Hoje sabemos que existe uma forma de sensibilidade literária para captar o que há de potencial nos recursos de uma língua, para lhe apreender certas sutilezas afetivas - em suma, para discernir o que é natural e o que é artificial na expressão". Outro recurso usado por Sousândrade é a introdução de palavras estrangeiras no corpo do poema criando um efeito de sentido que acusa para uma multiplicidade linguística de composição da síntese do heterogêneo, conseguindo elevar uma tensão estrutural e semântica da sua poesia a níveis excepcionais de proporção simbólica. O barroquismo do poeta foi de modo excelente acentuado pelos irmãos Campos, que apontaram tal característica nos cultismos léxicos e sintáticos mediante o uso de palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos; hipérbatos, elipses violentas, elusões e alusões, etc. Além do requinte da tessitura sonora que incorpora os entrechoques onomatopaicos e a dissonância. Considera-se, ainda, a transmutação verbal operada pelo poeta para obter uma dialética sujeito / objeto através da imposição de transitividade a um verbo intransitivo. E destaca-se no cerne da sua poesia uma linha conversacional-irônica formulada por meio de uma dicção de fluência coloquial, crispada de mordacidade e jogos de palavras.

Estes traços estilísticos presentes na poesia de

Sousândrade coloca-o para além da escola romântica e aponta para uma visão prospectiva que o projeta para a concepção da poesia moderna. Segundo Luiza Lobo (2005,p. 104): “A técnica da 'enumeração caótica', que Leo Spitzer caracterizou como peculiar à poesia moderna, tornou-se típica da obra de Sousândrade no período nova-iorquino”. Tanto é assim que o poeta usa nomes tirados de jornais de Nova Iorque para ilustrar na sua poesia, destacando o progresso e o símbolo do futuro que aquela cidade representava. No prefácio “Memorabilia”, Sousândrade faz a seguinte observação sobre esta prática (SOUSÂNDRADE, 2003,p.489):

No Canto VIII agora, o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de Nova York e sob a impressão que produziam. Ele vai ouvir a voz de cada natureza; e trata o génio de cada lugar à luz do momento em que por ali passa; e se lhe fossem como benévolo Longfellow - not a carping critic, but a frendly and sympatheticreader - melhor teria sido para ele.

Nova York, dezembro de 877.

Luiza Lobo nota que Sousândrade se limitou à influência de Byron e Milton no início de sua carreira poética, quando enaltece a natureza ainda de forma ingénua. Mas, depois que chegou a Nova Iorque e à medida em que travava contato com a imprensa norte-americana e se informava sobre política e economia, “as questões filosóficas, sociais, religiosas e políticas do dia o empolgavam e aproximavam seu estilo do pré-modernismo”. Era a filosofia transcendentalista a nova ideologia que inspirava Sousândrade. Tal filosofia era defendida por Emerson e tinha como adepto Whitman, que viriam a ser lidos por Sousândrade, que cada vez mais fazia uma defesa política do

progresso democrático (LOBO, 2005,p.190): "A abordagem que os transcendentalistas apresentavam da natureza tinha alguns pontos em comum com a defesa do progresso e das invenções mecânicas que Sousândrade inopinadamente adotou nos Cantos X ao Epílogo (XIII) de *O Guesa*, abandonando o tom lírico no poema. E mais ainda nas obras finais em São Luís, como *Novo Eden*, em que faz a apologia do progresso”.

Sousândrade denuncia o funcionamento do capital na segunda descida ao inferno, no Canto Décimo, intitulado Inferno de Wall Street, em que na última estrofe associa a usura a *Mâmon*, o deus da riqueza e que, entre os anjos caídos, é o mais baixo demónio. Faz ainda referência a *Atta Troll* como o urso que se rebela em defesa dos direitos dos injustiçados, contra os caçadores dos ursos brancos e o tragicômico de uma existência de circo, à qual todos nós somos submetidos e ficamos acomodados. Neste Canto Décimo, Sousândrade apresenta a cidade como um inferno em que reúne os terrores do homem moderno com sua angústia de um cotidiano perseguido pela usura do capital (LOBO,2005,p. 201): “No segundo inferno, 'de Wall Street', Sousândrade busca mostrar que as respostas republicana e democrática, quando situadas em um nível puramente político ideológico, revelam-se enganosas, uma vez que haverá sempre o poder e o abuso deste gerados pelo capital: é a força dos ministros da Igreja, dos milionários e industriais norte-americanos, dos falsos profetas, enquanto os strikers (grevistas) vão para a cadeia”. Todos estes fatos influenciam a sua escrita poética, que se desvincula dos clássicos (como nos Cantos iniciais) e dos românticos e simbolistas (influências de sua geração), para vislumbrar uma

antiépica modernista nos dois fragmentos em *limerick*, principalmente o Canto Décimo em que predomina a ausência de verdades e normas com a instauração do caos e da mente deste novo homem. Para Luiza Lobo(2005, p.202):

O Guesa apresenta o fenômeno curioso de uma busca na direção do Manifesto antropófago, de Oswald - mas 55 anos antes -, ao propor a união entre a floresta e a escola. Saindo na defesa dos índios, Sousândrade encetou a crítica da sociedade civilizada, apresentando dois infernos sucessivos; e ambos têm uma visão igualmente pessimista com relação à almejada democracia norte-americana, vista agora na prática, sendo que o “Inferno” é a evidência da perda da aura.

• REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Re Visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. **Presença da Literatura Brasileira** - das origens ao romantismo. São Paulo: Difel, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil** - era modernista: São Paulo: Global, 1999.

_____. **A Literatura no Brasil** - era romântica. São Paulo: Global, 1999.

CUCCAGNA, Cláudio. **A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade**. São Paulo: Hucitec, 2004.

CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil** - de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DUARTE, Sebastião Moreira. **O Périplo e o Porto**. São Luís: Edufma, 1990.

_____. **A Épica e a Época de Sousândrade**. São Luís: AML, 2002.

GUIMSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LOBO, Luiza. **Tradição e Ruptura: O Guesa de Sousândrade**. São Luís: Sioge, 1979.

_____. **Épica e Modernidade em Sousândrade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

MOISÉS. Massaud. **História da Literatura Brasileira - Das Origens ao Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAIS, Jomar; WILLIAMS, G. Frederick. **Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade**. São Luís: AML, 2003.

WILLIAMS, G. Frederick. **Sousândrade: vida e obra**. São Luís: Sioge, 1976.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas SP: Papyrus, 1995.

_____. **La Métaphore Vive**. Paris: Seuil, 1975.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Luiz Antonio Barreto (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 2001.

SOUSÂNDRADE. **O Guesa**. Jomar Moraes e Frederick G. Williams (Org.). São Luís: AML, 2003.

POESIA E FILOSOFIA: A PROPÓSITO DE XENÓFANES DE COLOFÃO

Rafael Campos Quevedo

*Desde o início todos
aprenderam seguindo
Homero... (Xenófanes)*

O autor a respeito de quem falarei nesta apresentação foi um aedo andarilho, errou entre cidades da Grécia arcaica recitando versos, alguns intrigantes, cuja atmosfera, arriscaria eu chamar, com algum assumido anacronismo, de existencial:

É ao pé do fogo que tais palavras debes dizer, no inverno,
deitado em cama macia e saciado,
bebendo doce vinho, lambiscando grão-de-bico:
Quem és afinal entre os homens? Quantos anos tens, meu caro?
Que idade tinhas quando o Medo chegou? (XENÓFANES, 1973,
p. 71)

Contudo, não foi por meio de alguma antologia de poesia grega antiga que cheguei até o nome de Xenófanes e aos versos transcritos, mas sim pela conhecida coleção *Os pensadores*, tomo dedicado à obra dos filósofos Pré-Socráticos! Lá, o filósofo (poeta?) de Colofão parece situar-se como pertencente à escola dos eleatas¹, sucessora da jônica, tendo divergido de seus expoentes, como Tales, Anaximandro e Anaxímenes, com relação à recusa em

¹ Trechos da doxografia que antecede a exposição dos fragmentos: “[...] E entre nós a gente eleática, a começar de Xenófanes [...]” (Platão); “Xenófanes, o primeiro a postular a unidade (de Parmênides diz-se que foi discípulo dele) [...]” (Aristóteles); “Teofrasto afirma que Xenófanes de Colofão, o mestre de Parmênides [...]” (Simplicio).

postular um princípio físico para a origem do cosmos e pautar suas reflexões em um fundamento abstrato, o que o colocaria como precursor de Parmênides².

O motivo que me levou à escolha desse pré-socrático como ponto de partida de uma reflexão acerca das relações entre poesia e filosofia surgiu, em primeiro lugar, pela presença, em seus fragmentos, de passagens como a que citei anteriormente, cujo teor poético discrepa do que convencionalmente entendemos (eu, pelo menos) como uma escrita tipicamente filosófica. Seguidamente, pus-me a perguntar sobre quais critérios assentar-se-ia a catalogação de Xenófanés como filósofo e, logo nas primeiras leituras acerca do eleata, deparei-me com citações como as que asseveram que Xenófanés “se tornou uma figura da história da filosofia por engano³” e ainda:

Os filósofos Pré-socráticos que reconhecidamente escreveram em verso foram Parmênides e Empédocles. Isso é o que nos informa John Burnet, que não reconhece Xenófanés com sendo um filósofo: “Paramenides was the first philosopher to expound

² “Não é minha intenção, contudo, adentrar por querelas um tanto bizantinas, discutindo, por exemplo, se Xenófanés é ou não o fundador da escola eleata ou se foi realmente mestre de Parmênides. E, aqui, é preciso fazer uma ressalva: eleatismo significa acima de tudo uma identidade filosófica, a presença de um caráter de pensamento que, este sim, concebido historicamente, se posiciona como uma matriz filosófica que rejeita a decisão comum aos filósofos jônios de eleger a *phýsis* como o fundamento e a fonte de todo saber. Relembro que a invenção e o exercício da filosofia é, de início, um privilégio exclusivo da Jônia e que tal predomínio era tão extremo que as primeiras rupturas que veio a sofrer, isto é, os dois primeiros modos de pensamento que agredem o modo tipicamente jônio de pensar filosoficamente são levados a cabo justamente por dois Jônios: Pitágoras e Xenófanés. O que estas duas figuras tão distantes entre si têm em comum, além da sua procedência, é o fato de que escolhem como critério de conhecimento outros elementos que não a *phýsis*, e talvez tenha sido essa discordância na ordem do fundamento da própria filosofia que os tenha levado, inclusive, a abandonar a Jônia em favor de propagar suas idéias por outras paragens do mundo grego” (COSTA, 2005, p. 4)

his system in metrical language. His predecessors, Anaximander, Anaximenes, and Herakleitos, wrote in prose, and the only Greeks who ever wrote philosophy in verse at all were just these two, Parmenides and Empedokles; for Xenophanes was not a philosopher any more than Epicharmos, Empedokles copied Parmenides..." (SPINELLI, 2003, p. 184)

O incontornável empecilho que se interpôs ao avanço do desenvolvimento da pergunta sobre os critérios demarcadores das fronteiras entre poesia e filosofia na Grécia arcaica foi logo a necessidade do aparato filológico, do qual não disponho e sem o qual as conclusões a que eu pudesse chegar não se distinguiriam da mera leviandade desprovida de lastro. Em permanecendo no debate sobre ser Xenófanes filósofo ou poeta, a mim sobraria o escopo, restrito, talvez parco, porém honesto, de tratar a questão por suas fimbrias, evitando temerariamente afirmações taxativas. Melhor caminho pareceu-me, portanto, ser aquele em que eu pudesse me valer da “questão” xenofânica como exemplar de um problema mais amplo, o das fronteiras entre Filosofia e Poesia, questão pertinente ao âmbito tanto da Teoria da Literatura quanto da própria Filosofia. Franqueava-se, a mim, um espaço aberto de discussão, conquanto povoado por tantas e tão autorizadas vozes, entre elas algumas às quais eu recorri como Benedito Nunes, Gerd Bornheim e Antonio Cícero. Dessa forma, parto do caso xenofônico (é Xenófanes poeta ou filósofo?) não para resolvê-lo, mas para tomá-lo como precedente histórico de um problema

³ A questão, portanto, é passível de polêmica mesmo entre especialistas, como mostra o artigo de autoria de Maria Helena da Rocha Pereira da Universidade de Coimbra: “Pelo que toca a Xenófanes, muito se tem progredido na exegese dos seus parcos fragmentos, desde que Harold Cherniss declarou que ele “se tornou uma figura da história da filosofia por engano”, até à muito mais recente e oposta opinião de Jonathan Barnes, de ele foi “um paradigma do génio pré-socrático”” (PEREIRA, 2000, p. 89)

(relações e fronteiras entre poesia e filosofia) ao qual proporei um ponto de vista.

Princípio estas considerações, portanto, observando o aspecto formal mais proeminente do texto xenofônico: o emprego do verso em vez da prosa. Convém afastar, preventivamente, qualquer possibilidade de se atestar o caráter poético de um texto pelo fato de ele estar em escrito em verso. Tal entendimento não é nenhuma novidade, muito pelo contrário, pois já se encontra claramente formulado na advertência de Aristóteles em sua *Poética* quando diz que: “Costuma-se dar esse nome [poeta] a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Se, portanto, está atestado que Xenófanes escreveu em versos e não em prosa⁴, não menos importante é considerar, ainda no âmbito da questão da versificação, que, ao contrário do que disse Gerd Borhneim em seu “Poesia e Filosofia”, não foi “a maioria dos pré-socráticos [que] expressava-se em versos” (BORNHEIM, 1986, p. 61), mas sim apenas três se considerarmos o próprio Xenófanes como filósofo. O problema se amplia se se leva em consideração uma opinião, relativamente bem disseminada, de que antes do advento da era socrática e, portanto, antes da sistemática condenação platônica à arte, Filosofia e Poesia

⁴ “Uma primeira aproximação reside no uso do metro dactílico. Com efeito, o magro legado do pensador de Cólofon que chegou até nós (ao todo, 122 versos) é, na sua maioria em hexâmetros e em dísticos elegíacos (hexâmetros seguidos de pentâmetros, portanto, igualmente em ritmo dactílico), e só ocasionalmente em trímetros iâmbicos e tetrâmetros trocaicos.” (PEREIRA, 2000, p.4)

viviam em harmônico conúbio e a obra dos pré-socráticos seria o testamento dessa feliz união. Na contramão de tal perspectiva segue a obra de Antonio Cicero que, em livro intitulado Poesia e filosofia, afirma:

Sendo assim, não posso concordar com a tese de Giorgio Agamben de que a separação, em nossa cultura, entre a poesia e a filosofia seja o resultado de uma “cisão” que em geral aceitamos como perfeitamente natural. [...] A pressuposição de que, no passado, tenha ocorrido uma cisão merecedora de tamanha interrogação repousa na pretensão de que, antes dela, a poesia e a filosofia tenham sido um só empreendimento. Ora, nada indica tal coisa, exceto para quem equivocadamente confunda poesia com versificação. A poesia é anterior à filosofia e esta, quando surge, já é crítica em relação à poesia, isto é, a Homero e a Hesíodo.” (CÍCERO, 2012, p. 42)

As últimas palavras de Cicero me encaminham ao segundo ponto destas considerações. Se, no primeiro momento, ative-me a mostrar que o fato de ter sido escrito em versos não é suficiente para se considerar um texto como poético, valeria agora mudar a angulação a fim de pôr em questão se a presença do tema da crítica à poesia no texto de Xenófanés serviria como fator para atestar a sua condição de filósofo. Começo, portanto, por identificar o principal ponto dessa crítica cuja formulação é possível encontrar esparsamente em vários momentos de sua poesia. Seguem, por economia, apenas alguns versos:

[...] sem nada falar de titãs, nem de gigantes,
nem de centauros, ficções criadas pelos antigos,
ou de lutas civis violentas, nas quais nada há de útil.
Ter sempre veneração pelos deuses, isto é bom. (XENÓFANES, 1973, p. 68)

Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo,
tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura,
roubo, adultério e fraude mútua. (XENÓFANES, 1973, p. 70)

Mas os mortais acreditam que os deuses são gerados,
que como eles se vestem e têm voz e corpo. (XENÓFANES,
1973, p. 70)

Mas se mãos tivessem os bois, os cavalos e os leões
e pudessem com as mãos desenhar e criar obras como os homens,
os cavalos semelhantes aos cavalos, os bois semelhantes aos bois,
desenhariam as formas dos deuses e os corpos fariam
tais quais eles próprios têm. (XENÓFANES, 1973, p. 70)

O cerne da crítica, como facilmente se vê, é a representação poética dos deuses ou, mais precisamente, a tendência da poesia, nomeadamente a de Homero e a de Hesíodo, em antropomorfizá-los, investindo-lhes de atributos vis, tipicamente humanos. Tudo indica que a presença desse tipo crítica, que poderia ser lida como um gesto de diferenciação, por parte de um saber nascente, a filosofia, com relação ao seu antecessor, o pensamento mítico, com o qual pretenderia cindir-se; tudo indica, portanto, que isso seria a marca de uma embrionária atitude filosofante, pelo menos no que se refere a uma suposta tendência a negar as representações “ficcionalis” em nome de explicações mais racionais para a realidade. Nesse ponto Xenófanes seria um legítimo precursor de Platão, no que diz respeito ao momento da crítica presente no início do livro III da *República* em que o filósofo ateniense ataca as representações das divindades em Homero e Hesíodo.

Assim, embora irrefutável a afirmação de Weinstock, citada por Curtius, de que na obra *República* a crítica da Filosofia à Poesia retoma uma questão que, no tempo de seu autor, já era “coisa velha” (WEISNTOCK, *apud* CURTIUS, 2013, p. 262), o que é, em Platão, um momento coerente dentro de um projeto que subordina a arte a um plano pedagógico subordinado, por sua vez,

a um projeto político, em Xenófanés talvez não seja de todo inoportuna a pergunta sobre se o que é lido como puramente crítica à poesia não poderia ser visto, também, como artifício poético. Explico. Primeiro: não seria de todo sem precedente a contestação do fundamento da poesia praticada dentro da própria poesia, sobretudo no que diz respeito à velha discussão sobre o caráter de 'verdade' contido no discurso poético. Ora, se Xenófanés diz em seu poema sobre “ficções criadas pelos antigos”, vale lembrar um dos versos iniciais da *Teogonia*, em que Hesíodo, se colocando como personagem de sua própria ficção num contexto que é o de um “encontro” com as Musas, a elas atribui as seguintes palavras no penúltimo verso da estrofe transcrita:

Elas [as musas] um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpias, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer simeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”. (HESÍODO,
1995, p. 88)

Surge a dúvida sobre se a palavra “mentiras” que consta no verso da tradução de Jaa Torrano deve ser entendida como o invólucro alegórico com que se revestem certos conteúdos que podem, inclusive, ser bastante verdadeiros (dou como exemplo as narrativas míticas que, em linguagem fabulosa, enunciam verdades sobre o homem e o mundo) ou se o que está em jogo é um falseamento da realidade com intenção de induzir alguém ao erro. Em livro intitulado *As musas, poesia e divindade na Grécia Arcaica*, Luís Krausz, baseado no conhecimento do grego antigo e dispondo de familiaridade com a tradição exegética da obra de

Homero e de Hesíodo, adota o segundo dos sentidos apontados, não sem incorrer em certa imprecisão entre os termos mentira e ficção como se pode observar na seguinte citação:

Na *Odisseia*, o *logos* verdadeiro diferencia-se do falso em função da origem divina do primeiro, mas Hesíodo atribui às Musas a capacidade de mentir, quando assim o desejarem. [...] Se em Homero o canto inspirado pelas deusas é, como vimos acima, necessariamente verdadeiro, e por isto se distingue da canção meramente humana, esta garantia deixa de existir em Hesíodo. Mesmo a canção inspirada pelas musas pode ser falsa, de maneira que a ficção passa a ser assimilada ao discurso das deusas. O abismo que, em Homero, separava a canção humana da divina passa a não mais existir: tanto a canção humana como a divina podem ser verdadeiras ou falsas. (KRAUSZ, 2007, p. 117)

A conclusão é bastante pertinente tanto quanto os caminhos que a ela levaram. Evitando repisá-los, recupero, contudo, pelo menos um dos cotejos feitos pelo autor que não pode deixar de ser apresentado. Trata-se de um verso extraído do canto 19 da *Odisseia* em que é dito sobre Ulisses: “falou, dizendo muitas mentiras semelhantes à verdade” (HOMERO *apud* KRAUSZ, 2007, p.116). O que chama a atenção é tanto a passagem quase idêntica à fala das musas em Hesíodo bem como o que ambas têm de antagônicas: num caso, a habilidade de dizer o falso semelhante à verdade é próprio do caráter de um herói reconhecidamente astuto que, no contexto em questão, não pede auxílio às musas (ou a qualquer outra divindade) para proferir o seu discurso. Noutro caso, o verso, cuja construção linguística é quase a mesma, refere-se à própria divindade. O que fica impreciso nas considerações de Krausz é o fato de admitir que “Hesíodo atribui às Musas a capacidade de mentir” e, adiante, afirmar que se “a canção

inspirada pelas musas pode ser falsa, [então] a ficção passa a ser assimilada ao discurso das deusas”. A identificação entre ficção e mentira embaraça, a meu ver, consideravelmente o problema. Fica a pergunta: qual a vantagem de se empregar o termo “ficção” como sinônimo de mentira? Não seria tal associação além de infundada, algo contraproducente em se tratando do debate entre verdade e falsidade no discurso artístico? Com essas perguntas, retomo o caso xenofônico a fim de chegar ao problema em sua amplitude.

Antes de tudo, é preciso lembrar, agora com o próprio Krausz, que “o questionamento da veracidade poética não é invenção platônica” (KRAUSZ, 2007, p. 174). Por extensão, também não é uma invenção pré-socrática: já estava em Hesíodo, poeta situado numa espécie de transição entre a impessoalidade da narrativa épica (totalmente delegada à autoridade das Musas) para o estágio em que o poeta assume a autoria (tanto no sentido da produção quanto do fundamento) do seu canto.

Sendo assim, o que poderia ser visto como prenúncio de uma passagem da consciência poética para a consciência filosófica vazada em um gênero poético como, aliás, ocorreu com Platão (um crítico veemente da poesia que se valeu do gênero dramático e, aqui e ali, de passagens alegóricas em sua obra) poderia, por outro lado, ser entendido como o desdobramento da própria consciência poética cujo precedente de autoridade conhecido seria Hesíodo. Nesse sentido, Xenófanes estaria apenas levando às últimas consequências a abertura franqueada pelo autor da *Teogonia*, a saber: se as musas mentem e se são elas que conferem o dom da poesia ao poeta, logo o poeta também mente quando lhe convém. O labirinto parece inescapável e somente um fio lançado de fora dos

seus muros pode ser um condutor seguro rumo à saída. Trocando em miúdos: somente de fora da poesia poder-se-ia atestar sua verdade ou falsidade, já que o discurso dela, em si mesmo, deixou de ser confiável. Como se sabe, a filosofia tomou para si tal tarefa e sabemos também que a condenação da poesia foi a “saída” platônica para tal impasse. Mas em Aristóteles, contudo, tem-se uma equação que, a meu ver, ainda é bastante válida: admite-se que a poesia emite sim verdades, admissão que decorre de uma nítida separação de domínios (passível até de hierarquizá-los) sem, contudo, subordiná-los entre si. A poesia emite “verdades gerais” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)⁵ porque seu reino não é o dos fatos, mas o dos possíveis. Ora, se o que o poeta diz não se confirma ou se refuta pelo factual mas pelo possível, tem-se desse modo que a poesia pode, dizendo o que nunca aconteceu (uma possível “mentira”) veicular verdades. Exemplo: tomo o célebre verso da lírica portuguesa que diz: “[amor] é ferida que dói e não se sente”. A julgar pelo critério lógico e factual, uma dor que dói e não se sente é impossível, já que para que haja a dor pressupõe-se que haja sensação. Se deixo de lado tal critério, subentendendo que o mesmo verso me convoca a lê-lo “como se” tal coisa pudesse se passar (uma dor sem ser sentida), adivinho perfeitamente sua verdade. Ou seja: fica resolvido em definitivo o equívoco da identificação entre ficção e mentira

Sendo assim, a atual situação do debate a que me proponho seria a seguinte: o discurso poético assenta-se sobre bases ficcionais, portanto seus enunciados comportam-se “como se”

⁵ “Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relato fatos particulares.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)

fossem reais e, no final, tudo acaba em fingimento. Isso me leva ao penúltimo ponto destas considerações levantadas a propósito da obra de Xenófanes. Cito os fragmentos e em seguida situo o problema:

Um único deus, entre deuses e homens o maior,
em nada no corpo semelhante aos mortais, nem no pensamento.
(XENÓFANES, 1973, p. 71)

Todo inteiro vê, todo inteiro pensa, todo inteiro ouve.
(XENÓFANES, 1973, p. 71)

Sempre permanece no mesmo lugar sem nada mover,
e não lhe convém ir ora para lá, ora para cá. (XENÓFANES, 1973, p. 72)

O mar é fonte da água, é fonte do vento;
pois, nas nuvens, não haveria a força do vento
que sopra para fora, sem o grande mar,
nem as correntes dos rios, nem a água chuvosa do éter.
É o grande mar que engendra as nuvens, ventos e rios.
(XENÓFANES, 1973, p. 72)

A quem chamam Íris, por sua natureza também é nuvem,
purpúrea, rubra e esverdeada aos nossos olhos. (XENÓFANES, 1973, p. 71)

E o que é claro, portanto, nenhum homem viu, nem haverá
alguém que conheça sobre os deuses e acerca de tudo que digo;
pois, ainda que no máximo acontecesse dizer o que é perfeito,
ele próprio não saberia; a respeito de tudo existe uma opinião.
(XENÓFANES, 1973, p. 71)

As afirmações contidas nos fragmentos citados, arroladas na seção “sobre a natureza” do capítulo referente a Xenófanes na edição da coleção Os pensadores, soam bem mais como enunciados filosóficos do que as que as antecedem. Desta maneira, tudo se passa como se uma cisão um tanto intuitiva se processasse no entendimento do leitor mais ou menos familiarizado com textos (ditos) poéticos e textos (ditos) filosóficos, a saber, a de que a maior

parte dos blocos estróficos que antecedem à seção “sobre a natureza” soam como poemas e os que a ela pertencem sugerem qualquer coisa de filosófico. Sobre os primeiros, inclusive, é possível encontrar trechos que retomam explicitamente certas convenções da poesia lírica grega como, por exemplo, os versos de Xenófanes que tratam sobre o que a estudiosa Giuliana Ragusa chamou de

uma espécie de *ars bibendi* (arte de beber) no simpósio, em que o beber tinha privilégio sobre o comer e, por isso, foi se tornando altamente ritualizado no que tange à mistura de água e vinho, aos copos e demais utensílios para seu serviço e apreciação, ao servir e à sua ordenação, aos entretenimentos que acompanhavam essa etapa (RAGUSA, 2013, p. 180)

Estabeleçamos, brevemente, portanto, a aproximação de dois fragmentos de Xenófanes que tratam dessa convenção da antiga poesia com passagens do poeta grego Anacreonte, seu contemporâneo:

[...]

Depois de verter libações e pedir forças para realizar
o que é justo — isto é que vem em primeiro lugar —
não é excesso beber quanto te permita chegar
à casa sem guia, se não fores muito idoso. (XENÓFANES, 1973,
p. 68)

Traz-nos, ó menino,
a tigela, para que de um gole
eu possa beber; e verte dez copas
de água, mas cinco de vinho,
para que de novo, sem desmedida,
eu possa banquetear. (ANACREONTE, p. 181)

Ninguém temperaria o vinho vertendo-o primeiro
na taça, mas a água e por cima o vinho puro. (XENÓFANES,
1973, p. 69)

Já a outra classe de versos situa-se muito mais próxima dos textos dos próprios pré-socráticos e, também por isso, nos convence melhor, por assim dizer, de que estamos diante de

filosofia e não de poesia. Convém não se perder de vista, a propósito disso, o que diz o alemão Ernst Robert Curtius sobre uma relação que, embora se refira à época medieval, parece se aplicar sem ressalvas ao contexto de Xenófanos: “As ciências naturais são consideradas partes da filosofia. Lucano é louvado por haver-se ocupado com 'questões filosóficas', como o caso da preamar e baixa-mar” (CURTIUS, 2013, p. 266). Por esse motivo, nada há de estranho no fato de os fragmentos citados tratarem sobre o mar como a origem dos ventos ou sobre o que parece ser uma explicação física do arco-íris.

Como não é da alçada destas considerações chegar a uma resposta sobre se Xenófanos foi poeta ou filósofo, outra pergunta se impõe a partir do caso em questão e do que foi exposto, a saber: o que faz com que um verso seja lido como filosofia e outro como poesia? O que fundamenta essa impressão um tanto intuitiva que nos faz ler certas passagens de Xenófanos como poesia e outras como filosofia em verso? Se, a princípio, a essas perguntas apontei como possível resposta um elemento do plano do conteúdo que o leitor familiarizado associaria ora ao repertório da poesia simposial grega ora às investigações dos “físicos” da época, o próprio critério que fundamenta a resposta exibiria facilmente a sua fragilidade ante a seguinte consideração: e se o enunciado que se parece ou que se reporta ao discurso filosófico estiver sendo proferido, por assim dizer, ficcionalmente no poema? Em outras palavras, se se tratar de um poema “fingindo” filosofia? Nesse caso, ele continuaria a ser filosófico?

Eis o ponto a partir do qual não há mais como recuar. Chego, afinal, ao cerne da questão sobre o que estabeleceria a

fronteira entre poesia e filosofia. Sem nenhuma pretensão de originalidade na resposta, admito como válida a distinção formulada por Antonio Cicero ao longo de todo o seu já citado *Poesia e filosofia*, em especial quando se vale do argumento que trata do caráter “documental” do texto filosófico em oposição ao aspecto “monumental” do texto poético. Começo a apreciação de tal argumento, antes mesmo da defesa que dele faz o poeta carioca, pela seguinte citação de José Guilherme Merquior acolhida por Cicero: “os documentos são transmissores de referência externa; os monumentos são contemplados por si próprios” (MERQUIOR, *apud* CICERO, 2012, p. 35).

A fim de aclarar o sentido da afirmação de Merquior resgatada por Cicero, retorno a um momento anterior desta exposição cujo assunto também mereceu a reflexão do autor de *Poesia e filosofia*, a saber, a relação do poeta arcaico com as Musas. Considera-se, comumente, que as Musas são filhas de Mnemosine (Memória) basicamente por dois motivos, diz o autor: “por um lado supõe-se que ela simbolize o fato de que os poemas preservaram a memória dos feitos originários da comunidade. Assim, o sentido da 'Ilíada', de Homero, teria sido manter a memória da Guerra de Troia.” (CICERO, 2012, p. 103). O segundo motivo “se apoia no fato de que a poesia arcaica não era escrita, mas oral. Ela supõe que os poetas recitassem os poemas tradicionais que tivessem memorizado. A deusa Memória simbolizaria a memorização”. (CICERO, 2012, p. 103).

Os motivos pelos quais Cicero considera inválidas tais explicações se resumem, basicamente, ao fato de que, com relação ao primeiro, tanto a *Odisseia* de Homero não pode ser considerada

como registro de nenhum fato histórico como, também, o já discutido verso da *Teogonia* mostra explícita e orgulhosamente que as musas podem dizer “muitas mentiras parecidas com a verdade”. Com relação ao segundo motivo, Cicero se apoia nos modernos estudos da poesia oral que atestariam que a récita dos antigos rapsodos não se dava “palavra por palavra, mas de modo criativo, num processo denominado *compositio in performance* (mais ou menos 'composição durante a apresentação'), no qual a memorização tem um papel limitado.” (CICERO, 2012, 103-104 pp.)

Segundo o autor, o que faz com que a deusa Memória seja a mãe das Musas não é o fato de o antigo aedo por elas inspirado ser um guardião da memória de algo, tampouco porque a poesia da época era memorizável a fim de ser recitada integralmente de cor. A Memória é a mãe da poesia porque esta tem como propósito, antes e acima de qualquer coisa, ser memorável. Isso significa que, antes de ser um portador da memória de uma guerra, de um herói, de uma dama ou mesmo de uma ideia filosófica, o poema pretende ser memorável em si mesmo, isto é, sua constituição estética deve impor-se sobre a mensagem que ele veicula. Dado o caráter “monumental” do poema, o que nele é dito e o como é dito são coisas indiscerníveis, ao contrário do que se passa num texto filosófico em que o conteúdo das proposições pode ser separado do modo como foram escritas. Em outras palavras, um texto filosófico é evidentemente passível de paráfrase sem grandes perdas, ao passo que não se pode parafrasear um poema sem aniquilá-lo.

A dependência forma/conteúdo no texto poético faz com que a sua razão de ser se afirme pelo êxito de sua execução e não

pelo valor de verdade de seus enunciados. Benedito Nunes, em texto citado anteriormente, já alertava sobre o risco, compartilhado por Wellek, de se fazer da literatura um “breviário” de ideias (NUNES, 2002, p. 204). Lembremos, por exemplo, da invocação às Musas em *Os lusíadas*. O narrador do poema camoniano não solicita às divindades a memória dos feitos a serem narrados, mas reivindica algo da ordem do estilo: “[...] um **som** alto e sublimado/ um **estilo** grandiloquo e corrente” (CAMÕES, 2002, p.26 grifos meus). Ou seja, para que a memória do povo português fosse preservada pela eternidade, seria necessário que o canto a ele dedicado alcançasse um patamar de beleza que, em primeiro lugar, perenizasse o próprio poema para que, em virtude disso, a história que ele veiculasse fosse imortalizada.

Prova da consciência que tinham os poetas mais longínquos que Camões dessa característica do texto poético é o famoso *topos* que ficou conhecido como *exegi monumentum* em referência à conhecida Ode 3.30 de Horácio. Trata-se de um lugar-comum da poesia tradicional, “tão velho quanto a lírica” (ACHCAR, 1994, p.159) e que versa sobre o poder da poesia de conferir imortalidade tanto ao poema em si mesmo (“o monumento mais duradouro do que o bronze”), quanto sobre seu autor (“uma parte de mim escapará...”)⁶, ou, em outras atualizações do *topos* realizadas por outros poetas, sobre aquele (ou aquela) a quem o canto se refere⁷. A história desse *topos* na

⁶ “Erigi monumento mais perene/do que o bronze e mais alto do que a real/construção das pirâmides, que nem/as chuvas erosivas, nem o forte/Aquilão, nem a série inumerável/dos anos, nem a dos tempos corrida/poderão, algum dia, derruir. COMPLETAR [...]” (HORÁCIO, 2003, p.141)

lírica ocidental, cuja origem remonta, pelo menos, a Safo (muito embora alusões ao poder imortalizador da poesia já constem em Homero), bem como suas variações e estrutura, foi minuciosamente examinado por Francisco Achcar em seu livro *Lírica e lugar comum, temas horácianos em língua portuguesa* de onde extraio o seguinte trecho que ilustra a antiguidade da ideia em questão: “Homero pereniza o herói, Píndaro imortalidade a quem lhe encomendou o poema, Horácio reserva eternidade para si mesmo (e para o que escolheu)” (ACHCAR, 1994, p. 162)

É absolutamente necessário, para este momento da explanação, que não se perca de vista que o Horácio que fixou o *topos* na tradição lírica latina afirmando ter erigido um monumento mais duradouro que o bronze é o mesmo que, na epístola em verso endereçada aos Pisões, adverte os destinatários acerca da necessidade de limar exaustivamente o poema e guardá-lo por pelo menos nove anos para só então publicá-lo, não sem antes submetê-lo à crítica dos entendedores do assunto:

Se não custasse tanto a nós poetas
Os escritos limar, como o guardá-los
Por longo tempo. Ó vós de numa estirpe,
Repreendei todo aquele que não sabe
Muitas vezes riscar o seu poema,
Nem sepultá-lo em si por longos dias,
E dez vezes limá-lo, até que chegue
A dar-lhe o mais perfeito polimento. (HORÁCIO, 2014, p. 97)

[...] mas se acaso
Houveres de compor, ouve a sentença

⁷ Entre tantos exemplos, recomendo a leitura da Lira XXI de *Marília de Dirceu*. Dada a extensão da lira, transcrevo apenas a primeira das nove estrofes que a compõem: “Minha Marília/Se tens beleza,/Da natureza/É um favor./Mas se aos vindouros/Teu nome passa,/É só por graça/Do Deus de amor,/Que tanto inflama/A mente, o peito/Do teu Pastor” (GONZAGA, 1997, p. 82)

De Mécio, de teu pai, e também a minha.
Nove anos encerrado esteja o livro;
Porque, enquanto o estiver, podes limá-lo;
Mas público uma vez, não tem emenda:
Voz, que se proferiu, foi-se, e não torna. (HORÁCIO, 2014, p. 103)

Estabelece-se, portanto, uma relação íntima entre a qualidade artística do poema e sua perenidade, qual seja, a de que só com o aperfeiçoamento estético do texto o poema alça sua durabilidade, garantia de sua sobrevivência ao longo dos tempos. Nesse sentido, só o belo torna-se monumento. Recomendações como essas, presentes na Arte poética horaciana, são de todo estranhas à natureza do texto filosófico, cuja qualidade está condicionada à validade de sua tese, ao significado de suas proposições, portanto, e não especialmente ao significante. É esse o sentido atribuído ao termo “documental” que Cícero aplicou ao texto filosófico: um texto que se legitima pela tese que veicula e não pelo modo como é enunciada.

Se, modernamente, após sucessivas arremetidas contra os fundamentos da tradição clássica, noções como beleza e perenidade deixaram de gozar do prestígio ou da validade de que foram imbuídas durante séculos⁸, o mesmo não se pode dizer

⁸ Imitado à exaustão por poetas de seu próprio tempo (como Ovídio: “Terminei obra que nem a ira de Júpiter/nem o fogo ou o ferro ou a voraz velhice/abolirão [...]” e de épocas posteriores, contemporaneamente é comum observar-se que o poema horaciano vem sendo revisitado em clave paródica tendo como alvo principal a própria mensagem do poema: a imortalidade da palavra poética. Isso aponta para uma curiosa e paradoxal situação que consiste em pôr ao riso a perenidade da poesia se valendo, no século XXI, de um poema do século I a.C.! Cito trechos de dois poemas de autores brasileiros que retomam o poema: “Exegi monumentum” de Nelson Ascher: “Ergui pra mim, mais alto/que o Empire State Building, menos/biodegradável mesmo/que o urânio, um monumento [...]” (ASCHER, 2005, p. 13) e um poema sem título de Paulo Henriques Brito: Tudo se perde, nada se aproveita,/eu sei. Porém a impressão permanece:/alguma (pouca) coisa que foi feita/pode talvez merecer uma

acerca da preponderância que ainda é concedida à concepção de poema como elaboração estética e não como linguagem veiculadora de conteúdos, prova disso é a extensão que alcançou, desde o século XX, a noção jakobsoniana de função poética da linguagem ou, antes disso, a concepção de autonomia estética aplicada à poesia.

Tendo me posicionado a respeito da diferença fundamental entre o texto poético e o filosófico e esposado a ideia de que se trata de duas coisas distintas, sou levado a admitir, conseqüentemente, a impossibilidade de se pensar um texto que pudesse ser, a um só tempo, filosófico e poético. Sempre que tento vislumbrar tal texto, deparo-me com a fatalidade que consistiria em um aspecto, o “documental”, acabar por preponderar sobre o outro, o “monumental”, ou vice-versa, de maneira a resultar, afinal, em algo como uma filosofia versificada ou uma prosa de cunho filosófico temperada com recursos literários. Tal desequilíbrio decorreria da impossibilidade de se ajustar o ideal do “monumento” com o caráter “documental” nas acepções que aqui foram atribuídas a esses termos. Fico com o ponto de vista de Bornheim a esse respeito: “uma poesia filosófica e uma filosofia poética são coisas híbridas que tendem a descaracterizar-se. Melhor é pensar as diferenças para que uma e outra possam ser respeitadas naquilo que verdadeiramente são” (BORNHEIM, 1986, p.7)

Isso não quer dizer, de maneira nenhuma, que entre uma e outra modalidade de expressão verbal não possa haver trânsitos e

espécie/de não exatamente eternidade,/mas mais que o imediato esquecimento. Será ilusão? Será pura vaidade? [...]” (BRITTO, 2012, p. 16)

relações complementares, ou mesmo que a própria intenção de rasurar fronteiras não possa ser proveitosa, por mais paradoxal que isso possa parecer. Explico. Admitir a especificidade de cada domínio e a impossibilidade de um texto hibridamente perfeito (texto hipotético que se definiria por seu caráter a um só tempo filosófico e poético) não é o mesmo que afirmar, por exemplo, que um bom poema não possa atuar como catalisador de indagações filosóficas ou deflagrador de uma atitude filosofante no leitor, ou que um texto competentemente filosófico não possa se valer de recursos poéticos, outra compreensão recorrente ao longo da história..

Todas estas considerações, que agora encaminho para um arremate, dirigem-se diretamente ao texto poético e ao texto filosófico, de forma que a tese aqui admitida pressupõe de maneira determinante a materialidade de ambos os textos. Do lado do texto poético, a ênfase recai sobre a sua própria materialidade onde encontra sua razão mesma de ser. Da parte do texto filosófico, sua importância e seu êxito só podem ser constatados mediante a aferição do valor de suas proposições, em função disso suas formulações verbais possuem valor secundário. Faço aqui esta última ressalva a fim de evitar um possível mal-entendido que poderia advir da extensão dos argumentos aqui arrolados a casos em que as palavras “poesia” e “filosofia” estiverem empregados em sentido bastante amplo. Dou como exemplo uma afirmação tirada do ensaio de Gerd Bornheim (1986, p. 63)⁹ no qual se diz que todo poeta tem uma filosofia embutida como todo homem afinal o

⁹ “Além disso, pode-se recorrer ao trivial argumento, tão enfatizado por Péguy, de que todo homem tem, implícita ou explicitamente, uma filosofia, de que não se pode existir sem filosofia” (BORNHEIM, 1986, p. 63)

tem (paráfrase minha). Ora, clara está a amplitude da acepção do termo filosofia no caso em questão tomada, assim imagino, como uma espécie de arcabouço de ideias mais ou menos intuitivo alicerçado por uma determinada visão de mundo. Nesse sentido, muitos (todos?) poemas seriam “filosóficos” dado que a poesia é a expressão de homens. “Filosofias”, em potencial, muitos poemas têm, contudo, eles não serão poemas por causa disso, tampouco filosofia (enquanto texto) até que desdobrem o potencial filosófico presente no poema em demonstração filosófica, momento esse em que a poesia se perde.

Por último e, uma vez mais: que estas palavras não sejam entendidas como decreto da incomunicabilidade entre filosofia e poesia ou mesmo da impossibilidade de uma complementaridade mútua. Encerro esta apresentação com um poema de Paulo Henriques Britto que, se na aparência refuta a ideia aqui defendida, parece, no fundo, apontar para a complementaridade como via possível para as relações entre poesia e filosofia:

Fábula

Um pensamento pensado
até a total exaustão
termina por germinar
no mesmo exato lugar
sua exata negação.

Enquanto isso, uma ideia
trauteada numa flauta
faz uma cidade erguer-se –
é claro, sem alicerces,
mas ninguém dá pela falta. (BRITTO, 2012, p. 42)

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *Apoética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASCHER, Nelson. *Parte alguma* (1997-2004). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia e poesia”. Rio de Janeiro: Revista Matranga n. 0, 1986. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matranga/matranga00/matranga0a15.pdf> acessado em 20 de agosto de 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2012.
- COSTA, Alexandre. “Da presença de Xenófanes no poema de Parmênides: um ensaio sobre a construção histórica do pensamento filosófico”. Fênix, Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 2, ano II, n.4, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%202%20-%20ALEXANDRE%20COSTA.pdf>. Acessado em 20 de agosto de 2015
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo, EdUSP, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2013
- HORÁCIO. “Arte poética”. In.: DE SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Do mito das musas à razão das letras*. Textos seminais para os estudos literários (éclo VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.
- HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- KRAUSZ, Luís. *As musas*. Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.
- NUNES, Benedito. “Literatura e filosofia: *Grande sertão veredas*”. In.: LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. “Entre o epos e o logos: Xenófanes de Cólofon”. Coimbra: Revista Humanitas volume LII, 2000. Disponível em : http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas/52/04_Pereira.pdf acessado em 20 de agosto de 2015.
- RAGUSA, Giuliana. *Lira grega*. Antologia de poesia arcaica. 9 poetas e suas canções. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.
- SPINELLI, Miguel. *Filósofos pré-socráticos*: primeiros mestres da Filosofia e da ciência grega. 2ª Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- XENÓFONES DE COLOFÃO. Tradução de Anna L.A. de A. Prado. In.: *Os Pré-Socráticos*. Seleção de textos e supervisão do prof. José Cavalcanti de Souza (Coleção Os Pensadores). São Paulo. Abril Cultural, 1973.

A IMPRENSA E O ROMANCE, INSTRUÇÃO DOS POVOS SOLITÁRIOS: DO DIAGNÓSTICO DE ROUSSEAU À CONSTATAÇÃO DE WALTER BENJAMIN.

Luciano da Silva Façanha

No texto *O Narrador*, em que Walter Benjamin (1983, p. 57-61) faz observações sobre a obra de Nikolai Leskow, o filósofo faz um diagnóstico do fim da arte de narrar, isto “porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando”, contudo, destaca “que este é um processo que vem de longe”, e ressalta que

nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele apenas um 'fenômeno da decadência' – muito menos ainda 'moderno'. Ele é antes uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, ao mesmo tempo em que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia (BENJAMIN, 1983, p. 57-61).

É então que o autor cita o *Romance* e a *Imprensa* como dois fatores responsáveis pelo declínio da *Narrativa*. “O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro”. Paralelamente a isso,

a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue, sobretudo, da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra

vez em experiência dos que ouvem suas histórias. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão (BENJAMIN, 1983, p. 57-61).

Além disso, Benjamin (1983, p. 57-61) percebe, por outro lado, como se dá o surgimento da imprensa, de acordo com o domínio consolidado da burguesia,

forma de comunicação que pertence aos seus instrumentos mais importantes no capitalismo avançado e que – por mais distante que sua origem possa recuar no tempo – nunca antes influenciou a forma épica de modo determinante. Mas agora ela o faz, e evidencia-se que se antepõe à narrativa de um jeito não menos estranho, mas muito mais ameaçador do que o romance – ao qual, de resto, leva, por sua vez, a uma crise. Esta nova forma de comunicação é a informação, [que acaba colocando] a exigência de uma pronta verificabilidade, [dessa maneira], mostra ser incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar [se tornou rara] rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação decisiva.

Ora, essa constatação do Benjamin na contemporaneidade é diagnosticada pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau em pleno Século XVIII. Autor, que ao participar de uma forte cultura da escrita, só alcançaria alguma coerência a partir de sua própria seleção, nem sempre coerente: *Escrever literatura contra a própria literatura*. Um pensamento que se contesta a si mesmo, um escritor que já afirmava, e, já observava na invenção da imprensa a constituição de um flagelo (antecipando alguns autores, nesse sentido, as críticas de Nietzsche¹ aos *filisteus da*

¹ Nietzsche (1976, p. 7-100; 101-206), na primeira seção das *Considerações Intempestivas*, empreende uma crítica feroz à ciência, cujos métodos de estudo se aplicam em tudo conhecer, acabam dessa forma, criando o homem teórico, o “*filisteu da cultura*”, contribuindo assim, para o enfraquecimento da cultura; segundo Nietzsche, o *filisteu da cultura* nada mais é do que um ser empanturrado de mil impressões de segunda mão, sempre disposto a discorrer

cultura e à cultura jornalística, e o próprio Benjamin), ressaltando-se que, nessa invenção, obviamente estão inseridos os jornais, mas também, os livros, e, certamente, entre eles, os romances, transparecendo daí, a *degeneração das paixões*, ou seja, a própria demonstração dolorosa, da “grande dificuldade” da conversão pública, à escrita do Romance por Rousseau.

Sim, pois é no seu próprio romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloisa*, da carta XIV a carta XVII, onde pode se perceber o filósofo tecendo alguns comentários sobre um tipo de escrita que está em grande conta naquele tempo. Essa escrita, segundo Rousseau (1994, p. 211), aparece nas “gazetas”, obviamente que em conjunto com o “romance”, pois, nesse período, vários romances são publicados primeiramente, por essa via. Porém, esses escritos, diz o autor, “não são dissertações nem epigramas, raciocina-se sem argumentar, graceja-se sem jogos de palavras, associam-se com habilidade o espírito e a razão, as máximas e os ditos, a sátira aguda, a sagaz adulação e a moral austera”. Na cultura dessa escrita, “fala-se de tudo para que cada um tenha alguma coisa para dizer, não se aprofundam as questões por medo de entediar, elas são propostas como por acaso, são tratadas com rapidez, a precisão leva à elegância” (ROUSSEAU, 1994, p. 211). Ele então questiona: mas, o que esperar desse tipo de escrita, em que “cada um diz sua opinião e a fundamenta em poucas palavras?”. Rousseau (1994, p. 212) por seu personagem Saint-

sobre absolutamente tudo; aliado a isto, na segunda seção, encontra-se a “*cultura jornalística*”, que vai substituindo aos poucos a verdadeira cultura, segundo o filósofo, ‘o *jornalista* é o “*mestre do instante*”, o “*escravo dos três M: o momento presente, as maneiras de pensar e a moda.*’; além disso, o jornalista passa com pressa e ligeiramente sobre todos assuntos, sem nada aprofundar, sem contar que escreve sobre o gênio e vem tomando o seu lugar.

Preux, responde à sua amada:

Nada de tudo isso, minha Júlia. Aprende-se a advogar com habilidade a causa da mentira, a abalar, à força de filosofia, todos os princípios da virtude, a colorir com sofismas sutis as próprias paixões e os próprios preconceitos e a dar ao erro uma certa feição que está na moda segundo as máximas do dia.

E continua: “assim, nunca alguém diz o que pensa, mas o que lhe convém fazer pensar aos outros e o zelo aparente da verdade nunca é neles senão a máscara do interesse” (ROUSSEAU, 1994, p. 212), pois não há imparcialidade, nem mesmo

espírito próprio; absolutamente; são outras máquinas que não pensam e que se fazem pensar por impulsos. Basta informar-se sobre seus círculos, seus grupos, seus amigos, sobre as mulheres que veem, sobre os autores que conhecem: então, pode-se de antemão estabelecer seus sentimentos futuros sobre um livro prestes a ser publicado e que não leram, sobre uma peça prestes a ser representada e que não viram, sobre tal ou tal autor que não conhecem, sobre tal ou tal sistema de que não tem nenhuma ideia (ROUSSEAU, 1994, p. 212-213).

E se Benjamim (1983) propaga que “o livro é a morte das linguagens autênticas”, uma das figuras mais ilustres das Belas-Letras, realizou um pronunciamento parecido acerca dos livros, que em princípio, seria encarado como uma extrema excentricidade, também, como mais uma bombástica “frase de efeito” provocativa: “Detesto livros; só ensinam a falar do que não se sabe” (BENJAMIM, 1995, p. 200).

Escreveria Rousseau por seu preceptor Jean-Jacques, essa surpreendente confissão, no livro III do *Emílio*, um livro que trata sobre a educação. Mas, o que diriam os leitores, “outros leitores”, e não esses leitores (Benjamim e Rousseau), a respeito dos livros?

Logo os leitores, que são os seres que se apaixonam por esses “arquivos”. Em alguns, só questões fechadas, histórias que se conhece o fim, querelas em que só aparece a clareza das vaidades, e, vês por outra, se encantam com a cadência das frases.

Mas não é só da modernidade que grandes pensadores e escritores têm essa forte repulsa pelos livros, essa preocupação com a escrita, que é a forma como suas ideias serão conduzidas nesse controverso “monumento”. Assim como Sócrates, que nunca escreveu sobre suas ideias, Platão estava também mais empenhado em escrever na alma de seus discípulos. Segundo Watt e Goody (2006) ao esboçar um quadro das consequências do letramento, destaca o receio que Platão tinha de que seus ensinamentos não fossem compreendidos pelas pessoas que não estivessem preparadas para acolhê-los. Ademais, para Platão, seus ensinamentos eram tão simples e tão poucos, que se podia guardá-los na memória, sem precisar de algum texto escrito para que fossem memorizados; pois, acreditava que os pontos mais elevados do seu ensinamento não deviam ser escritos em *algo corruptível como os livros*, mas na alma. Contudo, isso não o impediu de tornar-se um dos escritores mais fecundos de toda a história da filosofia, e, curiosamente, foi o primeiro filósofo do qual se conservou a maior quantidade de uma obra escrita². No

² Embora, quando Platão nasceu, por volta de 427 a.C., já houvesse uma grande difusão do alfabeto no mundo grego e, muitas das instituições características do mundo letrado, já haviam aparecido, Watt e Goody (2006) destacam que, nos escritos gregos de Platão, aparece uma maior consciência da diferença entre **pensamento oral e letrado**, principalmente, sobre a perfeição e intensidade da transmissão oral. Inclusive, a figura dos filósofos sofistas que haviam substituído os intérpretes tradicionais do conhecimento do passado, como as **eupátridas**, que eram famílias, investidas desde cedo do direito de interpretar as leis. Por isso, essas questões são discutidas nos diálogos platônicos, como no

Fedro e na *Sétima Carta*, são as obras de Platão em que se percebe a crítica mais explícita da escrita como meio de transportar pensamentos e valores. De forma alegórica, no *Fedro*, uma das principais preocupações é que com a escrita fosse implantado o esquecimento em suas almas, a memória deixaria de ser exercitada pela própria segurança na escrita, não buscariam mais em si mesmos as coisas para se lembrarem, somente em marcas externas. É oportuno lembrar, a ênfase que o texto dá à memória. Conforme Watt e Goody (2006, p. 49) é o “repositório da tradição cultural em uma sociedade oral”, portanto, é bastante significativo e apropriado que Sócrates “devesse dirigir seu ataque à escrita na forma de mito, uma forma de discurso notadamente oral e não lógico”. Na *Sétima Carta*, uma das mais importantes objeções de Platão à escrita, está no fato de considerá-la *'inerentemente superficial em seus efeitos'*. Watt e Goody (2006, p. 49) observam que isso se deve ao fato de que “ler livros pode dar um sentido

Protágoras, um de seus primeiros diálogos, em que apresenta Sócrates, suspeitando dos novos professores profissionais, por transformarem sabedoria em um artigo de mercado; “artigo que é perigoso, a menos que o comprador já tenha 'compreensão do que é bem e do que é mal'”, ou seja, Platão já alertara sobre o perigo de se conhecer algo que não temos a menor noção do que seja, como enfatizará **Rousseau** no século XVIII (WATT; GOODY, 2006, p. 47-48). Somente com um discípulo de Platão, **Aristóteles**, por ocasião de sua morte, em 322 a. C., que a maioria das categorias no campo da filosofia, da ciência natural, da língua e da literatura tinha sido delineada e a coleção sistemática e classificatória do conhecimento tinha sido compartimentalizada, conforme lembrança de Watt e Goody (2006). Destacando que “com Aristóteles os métodos fundamentais e as distinções no mundo do conhecimento estavam completos e a maior parte permanentemente estabelecida.” Segundo os autores, **Aristóteles** foi o primeiro homem a colecionar **livros** e a ensinar os reis do Egito a montar **bibliotecas**; e embora, de fato, já houvesse anteriormente um colecionador particular de livros, a biblioteca de Aristóteles é a primeira a ser muito conhecida; é de suas coleções que nossa palavra *'museu'* deriva; e, se *'academia'* homenageia a escola de Platão, *licée* nos leva até o **Liceu** de Aristóteles (WATT; GOODY, 2006, p. 55).

plausível de conhecimento que, na verdade, pode ser atingido apenas por perguntas e respostas orais; e tal conhecimento, em todo caso, só se aprofunda quando é 'escrito na alma do estudante'".

Portanto, é evidente que para Platão a transmissão da tradição cultural mais efetiva seria pela via da oralidade, como a linguagem do mito, pelo menos no que se pode observar quanto “a iniciação do indivíduo no mundo dos '*valores essenciais*'”; algo que se constata na contemporaneidade e que é transmitida por uma cultura da escrita, ou seja, do livro; porém, “por maior que fosse o desânimo de Platão em relação a algumas características desse processo” (GOODY; WATT, 2006, p. 50, grifo nosso), em meio aos seus propósitos literários da *República*, com a mudança da consciência pública e histórica para uma cultura letrada, isso, provavelmente deixou Platão “dividido entre seus interesses e sua compreensão dos procedimentos prosaicos, analíticos e críticos do novo modo de pensar letrado e suas nostalgias ocasionais *das leis e costumes não-escritos de nossos antepassados*, a par dos mitos poéticos em que eles foram entesourados” (GOODY; WATT, 2006, p. 51, grifo nosso); contudo, o filósofo não escapou de sua própria contribuição na linguagem escrita, chegando a considerar, de forma irônica, que alguns mitos tradicionais só foram santificados pela autoridade proeminente de Homero, de quem '*todos os homens aprenderam desde o princípio*'. Só por essa “simples ironia”, observa Watt e Goody (2006, p. 51), “estaria errado representar Platão como um devotado protagonista da tradição oral³”.

Longe disso, e partindo, exatamente desse ponto, observa

Rousseau (1978, p. 196, grifo nosso) no *Ensaio sobre a origem das línguas*, “a língua foi se aperfeiçoando cada vez mais”, a *linguagem escrita* foi estabelecendo o seu império no mundo ocidental, pontuando o seguinte: “E desde que a Grécia se encheu de sofistas e de filósofos, não conheceu mais nem *poetas*, nem *músicos* célebres. Cultivando a arte de convencer, perdeu a de comover. O próprio Platão, enciumado de Homero e de Eurípedes, difamou um e não pôde imitar o outro”.

Com isso, Rousseau (1978, p. 185) resolve fazer uma diferenciação entre as línguas modernas (ocidentais), das línguas antigas (orientais), explicando que as línguas modernas “valem mais escritas do que faladas; leem-nos com mais prazer do que nos escutam”; possuindo uma melhor estética ao serem lidas, antes de serem ouvidas; seu surgimento deu-se simultaneamente com a gramática. O resultado disso? A escrita se tornou a fonte que faz jorrar toda a linguagem; portanto, proporcionando o esquecimento de que são as paixões que dão brilho à fala, conseqüentemente, tornado os discursos vazios. Por isso, as línguas modernas são menos eloquentes, possuindo um caráter mais mecanicista, são menos espontâneas e muito menos apaixonadas. Já, as línguas antigas, “quando escritas, perdem sua vida e seu calor” (ROUSSEAU, 1978, p. 185); isso por possuírem mais força ao serem faladas, pois, seu sentido, apenas em parte, está nas palavras, contudo, toda sua força tem seu fundamento nos acentos,

³ Watt e Goody (2006, p. 51) também ressaltam que, nem Platão e nem Sócrates, podem ser considerados de forma taxativa como intransigentes da cultura literária, mesmo Sócrates, que não escreveu seus livros; por isso, destaca a célebre observação de Xenofonte ao se referir ao que Sócrates diria a respeito dos livros: “mudaria de opinião e leria em companhia dos amigos dele [...] os tesouros dos homens sábios do passado, que eles deixaram escrito nos livros”.

dessa forma, são línguas provenientes das paixões.

Ao explicar isso no *Ensaio*, o filósofo não deixa de se sentir acuado, pois, é mais uma denúncia de sua sociedade, da modernidade da língua civilizada que ele escolhe utilizar, mas também, uma reivindicação da linguagem poética. É, de fato, uma peculiaridade de Rousseau, pois há um certo prurido diante de si mesmo indignando-se poeticamente e mostrando a perda da linguagem poética tocada pelo vigor da palavra escrita, pelos livros. Mas, toda essa constatação é observada, igualmente as demais, a partir de um “aparente” e evidente “progresso das línguas”. Rousseau (1978) constata que quanto mais as vogais se tornaram monótonas mais as consoantes se multiplicaram e as inflexões desapareceram; há uma substituição pelas combinações gramaticais, e, como consequência, surgem novas articulações. São os efeitos do progresso sobre a linguagem, trazendo algumas mudanças.

Na medida em que as necessidades crescem, os negócios se complicam, as luzes se expandem, a linguagem muda de caráter. Torna-se mais justa e menos apaixonada, substitui os sentimentos pelas ideias, não fala mais ao coração, senão à razão. Por isso mesmo, o acento se extingue e a articulação progride; a língua fica mais exata, mais clara, porém, mais morosa, mais surda e mais fria (ROUSSEAU, 1978, p. 167).

Mesmo esse progresso parecendo ser algo perfeitamente natural, mas nem por isso, menos comprometedor. Além dessas modificações, Rousseau (1978, p. 167) observa outras, como o aparecimento da escrita e na razão inversa do aprimoramento dessa arte, ou seja, “quanto mais grosseira for uma escrita, mais antiga a língua”, mais autêntica por sua vez. O filósofo destaca três maneiras de escrever, por meio de algumas suposições: a primeira

escrita não consistia em pintar os sons, mas os objetos mesmo, de forma direta ou por figuras alegóricas. “Esse estado corresponde à língua apaixonada e já supõe algo de sociedade e de necessidades suscitadas pelas paixões” (ROUSSEAU, 1978, p. 167); essa pintura dos objetos corresponde aos povos selvagens. A outra maneira de escrever consistia em representar as palavras e as proposições por caracteres convencionais, por se tratar de um dupla convenção, essa forma de escrita só ocorreria quando a língua já estivesse completamente formada e o povo unido por leis comuns, consistindo, literalmente “em pintar os sons e falar aos olhos” (ROUSSEAU, 1978, p. 167), pertencentes aos povos bárbaros. A terceira suposição da escrita é a do ocidente, inventada, provavelmente por comerciantes de diversos países, com objetivo de facilitar uma linguagem comum. Surgida da decomposição da voz falante tanto em partes elementares, como as vogais, quanto partes articuladas, possibilitando formar todas as palavras e todas as sílabas imagináveis. Porém, o autor adverte: “não se trata, precisamente, de escrever a palavra, mas de analisá-la” (ROUSSEAU, 1978, p. 167), pois, esse alfabeto é pertencente aos povos civilizados.

Mas, 'a arte de escrever não é decorrente da arte de falar', afirma Rousseau (1978), nesse ponto concordando com Platão; a sua necessidade advém de outra fonte com circunstâncias completamente independentes da existência dos povos. Exemplifica que se escrevia inicialmente da direita para a esquerda e, somente depois, como se faz até hoje, da esquerda para a direita. Porém, havia uma intermediação, em que a escrita era fraturada, satirizando o fato da imprensa não ter restabelecido esse tipo de

escrita, pelo seu próprio contexto na civilização, quando os manuscritos se multiplicaram, em tudo se falando e em nada se aprofundando.

Dessa forma, o filósofo explica por que a escrita, ao invés de fixar a língua, acaba alterando-a e corrompendo-a, pois, modifica seus sentidos, substituindo as expressões das falas de nossos sentimentos, pela exatidão, ou seja, pelas ideias, ao serem escritas. Na escrita, não há tonalidade das palavras e sim um acolhimento uniforme, exatamente o oposto da fala, que pode variar o tom de acordo com o contexto, variando os sentidos das palavras conforme o desejo. Por isso, a importância da fala está na força (da voz e não violência das coisas, da escrita), já que não há uma preocupação com a clareza; assim, “não é possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escrevem-se as vogais, e não os sons” (ROUSSEAU, 1978, p. 170).

Portanto, na linguagem acentuada fica evidente que os sons, os acentos e as inflexões formam sua energia, tornado uma frase comum ao seu contexto. Porém, o problema é o meio utilizado para fazer essa substituição, “estendem, alongam a língua escrita e passando dos livros para o discurso, enfraquecem a própria palavra. Dizendo-se tudo como se escreve não se faz mais do que ler falando” (ROUSSEAU, 1978, p. 170).

Por isso, Rousseau resolve opinar quanto ao próprio caráter da língua, quando põe em dúvida a escritura de Homero⁴ quanto a

⁴ Rousseau faz uma observação bastante contundente, a respeito de **Homero** e da **Grécia**, instigando ao aprofundamento de vários aspectos no qual se refere à escrita. Os críticos destacam que muitos historiadores evidenciaram as adaptações e omissões ocorridas na transmissão oral da tradição cultural grega, principalmente, no que se refere a **Homero** e **Hesíodo**. “Uma Vez que os poemas

Ilíada e a *Odisséia*, se não tivera sido interpolada por seus copiadorees, pois, “se a *Ilíada* tivesse sido escrita seria muito menos cantada, os rapsodos menos procurados e menos multiplicados” (ROUSSEAU, 1978, p. 170), além da quantidade de dialetos utilizados por Homero, que numa escrita, se misturam e se confundem, se ligando a um modelo comum. Ora, em nações civilizadas, onde, de fato, pouco se lê e se instrui, “mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gíria no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve”; logo, esse poeta cantou e, não escreveu, afirma Rousseau (1978, p. 170-171).

Esses poemas por muito tempo permaneceram inscritos unicamente na memória dos homens; Eram narrativas; foram reunidos por escrito muito mais tarde e com grande dificuldade. Foi quando começaram a abundar na Grécia os *livros e as poesias escritas* que se sentiu, por comparação, todo o encanto da poesia de Homero (ROUSSEAU, 1978, p. 171).⁵

Assim é que a linguagem cantada é linguagem sentida.

de Homero e de Hesíodo, contendo muito das primeiras histórias da religião e da cosmologia dos gregos, tinham sido transcritos e que as gerações que sucederam defrontavam-se com distinções antigas de maneira bruscamente agravadas.” Essas inconsistências eram evidentes, pois percebiam que as crenças e atitudes implicadas não eram semelhantes às presentes. Mas, essas inconsistências provocaram a consciência da diferença entre o passado e o presente. Assim, “a maior parte dos acadêmicos concorda que, na metade ou no fim do século VIII, os gregos adaptaram o sistema puramente consonantal dos fenícios.” Inúmeros escritos desapareceram. Portanto, “os poemas homéricos foram transcritos entre 750 e 650 a. C.; o século VII viu a primeira gravação de versos líricos; e, então, (no fim), a emergência da grande escola jônica de filósofos cientistas”; com o aparecimento de muitos escritores e professores, primeiro na Jônia e, mais tarde na Grécia, tomaram como ponto de partida de que “quase tudo do que **Homero** tinha dito aparentemente era inconsistente e insatisfatório em diversos aspectos.” Contudo, mesmo a expansão da civilização grega sendo um exemplo histórico da transição de uma sociedade realmente letrada; os críticos não deixaram de fazer a seguinte reserva: “qualquer generalização deve ser extremamente claudicante e hipotética”, permanecendo como matéria de debate, as razões da difusão do letramento na Grécia, e não em outras sociedades com sistemas de escrita explicitamente desenvolvidos.

⁵ Nesse sentido, Watt e Goody (2006, p. 58-59) destacam que não deixa de haver

Daí novamente a importância que o filósofo dá à tradição da oralidade e da narrativa, a emissão dos sons da palavra falada, como o acento e a entonação, comentada no início do *Ensaio* e no *Emílio*, pois, a língua acentuada é a língua falada, tanto harmoniosa quanto sonora. A escrita tenta substituir os acentos [o tom] pela acentuação, mas, não é a mesma coisa; quando isso é realizado, a sonoridade, ou seja, o acento, já foi perdido. Por isso, os povos civilizados já não possuem mais acentos, apenas quantidade de vogais ou sinais, não há mais variações dos sons, prova disso é a definição de acento adotada pela língua francesa, que não convém a quaisquer dos seus acentos [onde o tom é um e o acento é outro]. É exatamente por esses contrastes, que a escrita, por meio da necessidade de se tornar clara, em meio ao progresso natural, mudou o seu caráter e perdeu a sua força; ainda mais, com a rápida aceleração do aperfeiçoamento da gramática e da lógica, tornando a língua fria e monótona, como o exemplo da frieza de grandes discursos, proferidos nas academias instaladas em grandes civilizações; precisamente, “quando uma língua é mais clara por sua ortografia do que por sua pronúncia, isso constitui sinal de ser mais escrita do que falada” (ROUSSEAU, 1978, p. 173), explica o filósofo, logo, corrompida.

Mas o autor dos paradoxos, Rousseau (1994, p. 23), parece ter percebido esses paradoxos atentamente, e, como não poderia deixar de sê-lo, pelo menos soube utilizá-los para justificar a *Nova*

uma dívida da sociedade contemporânea com o grego clássico, nem tanto no que se refere ao gênio grego, “mas das diferenças intrínsecas entre sociedades não-letradas (ou proto-letradas) e sociedades letradas”; por isso, a Grécia está consideravelmente mais próxima de ser um modelo para a tradição intelectual mundial do mundo letrado contemporâneo, pois, “a escrita é o símbolo principal da distância”.

Forma literária em sua *Nova Heloísa*, pois, nos revela logo no primeiro parágrafo do prefácio: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances. Vi os costumes de meu tempo e publiquei estas cartas. Ah!, se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo!

Assim, Rousseau (1994, p. 222) começa a demonstrar essa situação, por meio do seu personagem Saint-Preux, quando este começa a frequentar os espetáculos, quando está “inteiro na sociedade”, percebe que até pode existir alguma espécie de atrativo nesse lugar corrompido, porém, “para senti-los é preciso ter o coração vazio e o espírito frívolo; o amor e a razão parecem unir-se para deles desgostar-me: como tudo é apenas vã aparência e como tudo muda a cada instante, não tenho tempo de emocionar-me com alguma coisa, nem o de examinar alguma coisa”. O filósofo percebe que a corrupção que reina na “civilizada” Paris faz com que tudo seja visto a partir de um simulacro.

Assim, Rousseau (1994, p. 248), por intermédio do seu *alter-ego*, não deixa de observar em forma de troça, que até “o Olimpo e o Parnaso, a glória e a fortuna”, estão comprometidas, “os livros não têm seu preço, os autores não têm estima”, a não ser para aquilo que possa agradar: “Poesia, literatura, filosofia, política mesmo, vê-se logo pelo estilo de todos os livros, que são escritos para divertir”, inclusive, a publicação “da Bíblia em forma de histórias galantes”; exatamente por esses motivos é que o autor declara:

Os Romances são talvez a última instrução que resta dar a um povo suficientemente corrompido para que qualquer outra lhe seja inútil; gostaria então que a composição desse tipo de livros somente fosse pintado em seus escritos, a autores que não tivessem acima das fraquezas da humanidade, que não

mostrassem, de golpe, a virtude no Céu fora do alcance dos homens, mas que lhe fizessem amar pintando-a, a princípio, menos austera e depois, partindo do seio do vício, soubessem para lá conduzi-los insensivelmente (ROUSSEAU, 1994, p. 249)

Daí porque, é digno de atenção o que Jean-Jacques objetivava com toda essa oposição, ou mesmo esse suposto paradoxo: “de rejeição ao romance” e “escrever um romance”, ou seja, Rousseau (1994) desejava que sua obra fosse legível pelos povos corrompidos, pelos parisienses, pois, somente dessa forma haveria eficácia no romance que fabricara. Nesse sentido, obviamente, o autor acaba travando um pacto com a corrupção, nas palavras do Starobinski (1994, p. 395), “é preciso, portanto, manter uma convivência secreta com aqueles que vivem na mentira: é preciso continuar, de certa maneira, a falar sua língua”. Mas, Rousseau (1994, p. 220), por seu personagem Saint-Preux, tem a oportunidade, no próprio romance, de explicar um pouco desse pretense paradoxo, quando diz:

Não sou eu mesmo agora um habitante de Paris? Talvez sem o saber já tenha contribuído, por minha parte, para a desordem que aí observo; talvez uma estada demasiado longa corrompesse minha própria vontade, talvez ao final de um ano fosse apenas um burguês se, para ser digno de ti, não conservasse a alma de um homem livre e os costumes de um Cidadão. Deixa-me, pois, pintar-te sem constrangimento coisas às quais me envergonho de assemelhar-me e procurar o puro zelo da verdade através da descrição da lisonja e da mentira.

Ora, isso é mais uma prova de que Rousseau tem o intuito de falar a linguagem do povo parisiense.

Viver em Paris, para o amante da natureza, significava viver em meio da sociedade mais artificial do mundo, mas, naturalmente, isto seria visto como mais um paradoxo, se o próprio Jean-Jacques não questionasse pelo seu personagem Saint-Preux,

sobre que outro lugar poderia viver tão só, senão Paris? E, ao mesmo tempo explicasse:

Entro com um secreto horror neste vasto deserto do mundo. Este caos oferece-me apenas uma solidão horrível onde reina um triste silêncio. Minha alma aflita procura expandir-se nele e por toda a parte sente-se comprimida. Nunca estou menos só do que quando estou só, dizia um antigo; quanto a mim, somente estou só na multidão, onde não posso pertencer nem a ti nem aos outros. Meu coração desejaria falar, sente que não é ouvido; desejaria responder, nada lhe dizem que possa chegar até ele. Não compreendo a língua do país e ninguém aqui compreende a minha (ROUSSEAU, 1994, p. 210).

Dessa forma, Rousseau (1994, p. 23) lança seu romance como um projeto insensato e identifica o público, que parece se diferenciar de um público crítico e universal, pois, afirma que “não é feito para circular na sociedade e convém a pouquíssimos leitores”. Assim, vai conduzindo o texto explicando “desde já que os que escrevem não são franceses, pessoas cultas, acadêmicos, filósofos, mas provincianos, estrangeiros, *solitários* [...] (ROUSSEAU, 1994, p. 31, grifo nosso).

E restringe na “conversa” do prefácio que o romance seria incapaz “de instruir os mundanos, cuja ligação com ‘os vícios da sociedade’ é irreversível”, pois, “em matéria de moral, não há, para mim, nenhuma leitura útil para os *mundanos*” (ROUSSEAU, 1994, p. 31, grifo nosso). Segundo Prado Jr. (2008, p. 227, grifo nosso), “o homem do mundo é assim, *incapaz de ler*, prisioneiro desse olhar que, por sobre seu ombro, vigia seu ato de leitura”. Dessa forma, [conforme Rousseau] o romance “seria endereçado apenas aos ‘solitários’ e ‘provinciais’” (COULET, 1967, p. 402). Há uma comunicação ideal entre os solitários, que não se dá pela fala enérgica, ou seja, pela linguagem aprendida na sociedade, mas por

uma linguagem extraordinária.

Assim, aproveita para questionar sobre os que escrevem romances: “São crianças, pensarão como homens? São estrangeiros, escreverão corretamente? São solitários, conhecerão o mundo e sociedade?” E ratifica: “interessados apenas pelo sentimento que os ocupa, vivem no *delírio* e pensam *filosofar*. Querereis que saibam observar, julgar, refletir? Nada sabem sobre tudo isso, Sabem amar, relacionam tudo à paixão” (COULET, 1967, p. 402, grifo nosso). Mas, é fazendo-se conhecer que fazem-se amar, “dobram-se sobre si mesmos, afastam-se do resto do universo e, criando entre si um pequeno mundo diferente do nosso, formam nele um espetáculo verdadeiramente novo” (COULET, 1967, p. 29-30).

Dessa maneira, observa Prado Jr. (2008, p. 231), compreende-se que “a eficácia moral do romance tenha como limite a situação do leitor”; então, deve haver uma outra possibilidade para que o romance não deixe de existir, e mais, não figure como “ficção de não-ficção”, alude Jean-Jacques, é preciso começar a mostrar a seus leitores, não coisas distantes de sua condição, a imaginação deve continuar, mas é possível apresentar “descrições de coisas que os rodeiam”, coisas ao alcance de serem cumpridas; agindo dessa maneira, os Romances não tornariam loucos os seus leitores, mas, sábios antes de tudo. Conforme Rousseau (1994): é preciso que se fale a própria língua dos povos atingidos:

É preciso que os escritos feitos para os solitários falem a língua dos Solitários: para instruí-los, é preciso que eles lhes agradem, que os interessem, é preciso que os afeiçoem à sua condição tornando-lhe agradável. Deve combater e destruir as máximas

das grandes sociedades, devem mostrá-las falsas e desprezíveis, isto é, tais como são (ROUSSEAU, 1994, p. 34).

Exatamente como constata Benjamim (1983):

Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Ele o é mais do que qualquer outro leitor. (Pois até quem lê um poema está disposto a dar voz às palavras para um ouvinte.) Em sua solidão o leitor de romance se apodera da matéria deste com mais fervor do que qualquer outro. Está pronto a apropriar-se integralmente dele – de certa forma a engoli-lo. Sim: ele aniquila, devora o assunto como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha à corrente de ar que anima a chama e dá vida ao seu jogo na lareira.

A teoria sobre o romance que Jean-Jacques desenvolve no *Segundo Prefácio da Nova Heloísa* tenta exatamente mostrar a forma que o romance escolhe seus leitores, em palavras de Prado Jr. (2008, p. 223), como o romance “dispõe, em volta de si mesmo ou em seu interior, todo um sistema de barreiras, como ele nunca se apresenta na qualidade de um espelho impassível ou de um lugar inocente de encontro com o exterior”; ora, “*A nova Heloísa* só se abre para uma categoria particular de leitor – o solitário”. Entretanto, ainda no prefácio, Rousseau, por seu interlocutor “N.” até entende que o [Um] romance [que] possa ser escrito para ser apreciado pelos solitários como um estilo particular, para que fale a mesma linguagem dos *Solitários*.

Dessa maneira, há de fato um deslocamento do lugar do universal, nessa mudança de Rousseau, pela própria transformação do público, que é a sua proposta; mas, isso não significa dizer que o romance para esse autor se apresenta 'como negatividade universal', bem ao contrário, e nisso constitui sua originalidade, significa dizer, que o romance não é imparcial, ou

seja, não serve a tudo. Por isso, com Rousseau, sabe-se “para quem se escreve”, principalmente, “se quisermos que o ato da escrita”, não seja simplesmente “um jogo fútil ou perigoso”; conforme Prado Jr. (2008, p. 227, grifo nosso), “destruindo a ideia clássica de um público racional, Rousseau recoloca em questão a ética do escritor, que já não é mais o *especialista do universal*, e já sugere que as boas intenções não bastam para uma boa literatura”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

COULET, Henri. **Le Roman jusqu'à la revolution**. Paris: Armand Colin, 1967.

NIETZSCHE, Friedrich. David Strauss crente e escritor; Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: _____. **Considerações intempestivas**. Tradução: Lemos de Azevedo. Portugal/Brasil: Ed.l Presença/Livraria Martins Fontes, 1976.

PRADO JR., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Org. e apresentação: Franklin de Matos. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução: Lourdes Santos Machado; Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado e consultoria de Marilena Chauí. 2. ed. *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Júlia ou A Nova Heloísa**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: HUCITEC, 1994.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WATT, Ian; GOODY, Jack. Platão e os efeitos do letramento. In: _____. **As consequências do letramento**. Tradução: Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Editora Paulistana, 2006. p. 47-56.

Tradução e crítica literária – Walter Benjamin, pensador da tradução e tradutor de Marcel Proust

Luís Inácio Oliveira Costa

I

Os densos escritos do jovem Benjamin sobre linguagem e tradução podem ser lidos como compondo um grande esforço de reflexão sobre a linguagem como tradução e traduzibilidade. Refiro-me aqui, particularmente, a dois importantes escritos da juventude de Benjamin: o escrito esotérico *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* e o ensaio sobre *A tarefa do tradutor*¹. Não ousaremos comentá-los aqui, mas apenas deles recolher e indicar algumas pistas fundamentais para o nosso propósito de assinalar as relações entre tradução e crítica literária em Benjamin, tomando como pano de fundo a sua leitura e tradução da obra do escritor francês do início do século XX, Marcel Proust².

¹ Recorremos aqui às traduções de ambos os ensaios por Susana Kampff Lages recentemente publicadas entre nós na reunião de escritos do jovem Benjamin sob o título *Escritos sobre mito e linguagem*. Cf. BENJAMIN, Walter Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades/34, 2011. p. 49-73 e 101-119.

² O presente artigo nasceu de uma pesquisa em torno das relações entre crítica literária e historiografia no pensamento de Walter Benjamin, tomando como pano de fundo a importância que tiveram para o crítico alemão a leitura da obra do escritor francês Marcel Proust e a experiência de tradutor de alguns dos romances de *Em busca do tempo perdido*. Já que o artigo foi arrancado meio violentamente de um texto maior e de um contexto mais amplo de pesquisa, ele apenas se propõe a indicar as pistas iniciais da relação entre a reflexão de Benjamin sobre a tradução e a sua concepção de crítica. Lamentavelmente não se pôde dar uma atenção maior à leitura benjaminiana de Proust e ao texto proustiano. São os limites de um artigo que teve o propósito mais modesto de introduzir as questões correlatas da tradução e da crítica literária no pensamento de Walter Benjamin.

São escritos de juventude, com forte referencial metafísico, que assinalam bem a apropriação livre de recursos teológicos e o caráter experimental da forma e da prática benjaminiana do ensaio – ensaio (*Versuch*) no duplo sentido de tentativa e de experimento de pensamento e de linguagem, tal como o pensaram os românticos, tão importantes para o jovem Benjamin formular a sua concepção de crítica. O primeiro desses escritos – *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* – Benjamin o escreveu com o propósito de expor para o seu amigo Gershom Scholem uma certa compreensão, poderíamos dizer, *poética* da linguagem; o segundo, ele escreveu originariamente como um prefácio à sua tradução para os *Quadros parisienses* de Baudelaire, mas, na verdade, se trata de uma prefácio do tradutor atípico e mesmo inusitado, já que nele o tradutor Benjamin não trata em momento algum da sua tradução de Baudelaire, mas, longe disso, propõe uma espécie de reflexão igualmente experimental sobre a tradução, mais especialmente sobre o sentido de recriação poética do trabalho do tradutor, sobre o caráter redentor da tradução, mais até, sobre a tradução como uma questão fundamental que diz respeito à linguagem, sobre a própria linguagem como tradução. Nesses escritos de juventude, para elaborar e expor a sua compreensão da linguagem, Benjamin se põe resolutamente à distância da linguística ou das filosofias da linguagem do final do início do século XX, e vai se por em diálogo com uma tradição já esquecida e mesmo desvalorizada, aquela das concepções místico-poéticas da linguagem, seja a da teologia mística judaica, quanto a da mística poética da linguagem dos pré-românticos Hamman e Herder e dos românticos Schlegel e

Novalis. Mas se Benjamin se mantém à margem das pretensões científicas da semiótica e da linguística do século XX, ele não tenciona, contudo, fundar uma nova mística da linguagem. Na verdade, o seu propósito é antes de tudo contrapor-se a uma concepção puramente instrumental da linguagem, concepção que ele designou de “concepção burguesa de linguagem” – a linguagem é reduzida aí a um mero instrumento de comunicação, um instrumento dotado de exterioridade que pode ser utilizado e manipulado com vistas à comunicação de conteúdos que lhe são externos; dessa concepção decorreria necessariamente a tese da arbitrariedade do signo linguístico, pelo menos se esta for entendida no sentido da redução da linguagem a uma operatória de signos baseada na pura convenção e, por isso mesmo, na permutabilidade e na reificação características das relações burguesas de troca.

Como já adverte o título do ensaio – *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* –, a linguagem não se limita aos “domínios de manifestação do espírito humano”³ e da palavra articulada mas se estende a todas as formas de comunicação não verbais e, mais até, a todos os demais seres, já que também eles, por sua própria apresentação sensível no mundo, comportam uma dimensão de expressividade e comunicabilidade e, por isso, participam de algum modo da linguagem. Assim, o mundo guarda como que uma estrutura espiritual-linguística; em sua pura existência sensível, ele é já expressividade, comunicabilidade, ou

³ _____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages. Op. cit. p. 49; *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: **Gesammelte Schriften II-1**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011. p. 140.

seja, linguagem, o que deixar ver a afinidade dessa compreensão da linguagem com as concepções do grande livro do mundo das místicas antigas, da Renascença e dos pré-românticos e românticos. Mas o que distingue a linguagem humana dessa 'linguagem em geral' é o seu caráter de *palavra nomeadora*. O homem é aquele que nomeia e, nesse sentido, aquele que *traduz* a linguagem muda das coisas numa linguagem de nomes. Ao nomear, o ser falante-nomeador como que retira do silêncio o ser nomeado e, pelo mesmo gesto, expressa e dá a conhecer a essência linguística desse ser. Por isso, a nomeação se realiza simultaneamente como conhecimento, desde que por conhecimento não se entenda aqui a relação dualista entre sujeito e objeto, segundo o clássico esquema racionalista da 'apropriação' de um objeto de conhecimento por um sujeito cognoscente, mas, em termos inteiramente opostos, como expressão e comunicação no *medium* da linguagem, como conhecimento linguístico ou languageiro (*sprachlich*), portanto. É toda uma concepção da linguagem como *tradução* que aí se esboça e, numa tal abordagem do problema da linguagem, a atenção incide antes sobre sua função poética (sua potência criadora e nomeadora) que sobre seu papel comunicativo mais trivial e cotidiano.

Trata-se, pois, de uma compreensão alargada da linguagem – a linguagem é concebida como expressão e comunicação imediatas da vida espiritual, “(...) pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” e é mesmo impossível representar algo “(...) que não comunique, através da expressão (*Ausdruck*), sua essência espiritual”⁴, diz-nos o jovem Benjamin. A linguagem não se reduz, pois, a um mero meio (*Mittel*) de

transmissão e recepção de determinados conteúdos, segundo um modelo instrumental de comunicação; ela envolve, antes, um carácter imediatamente expressivo e, por isso mesmo, o que define e configura uma linguagem ou uma língua não diz respeito aos conteúdos de significação que possam ser veiculados *através* dela mas à expressão imediata daquilo que nela pode comunicar-se – nos termos do jovem Benjamin, a comunicação imediata de uma essência espiritual⁵. Cada linguagem ou cada língua é, nesse sentido, uma ambiência espiritual-linguística com densidade própria, um horizonte expressivo e comunicacional ou, ainda, um certo modo de *traduzir* o mundo – portanto, não um simples meio instrumental (*Mittel*) mas uma espécie de meio ambiente espiritual-linguístico (*Medium*) no qual tudo o que ganha existência se encontra como que imerso, um verdadeiro *medium* de expressão e comunicação, a própria matéria e ambiência em que se dá a comunicação. Por isso mesmo, o jovem Benjamin pode afirmar numa formulação decisiva do escrito de 1916 que: “A característica própria do meio (*Medium*), isto é, a imediatricidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatricidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia”⁶.

II

É com a multiplicidade 'pós-babélica' das línguas (ou com a pluralidade histórica das línguas) que se põe o problema da

⁴Id. Ibid. p. 51; Id. Ibid. p. 140-1.

⁵Id. Ibid; Id. Ibid. p. 141.

⁶Id. Ibid. p. 54; Id. Ibid. p. 142-3.

tradução entre línguas concretas e que passa a ser uma exigência a tarefa do tradutor. De uma concepção ampla de tradução (a linguagem, em sua função criadora e nomeadora, é tradução e toda língua é um certo modo de traduzir o mundo) nos deslocamos para a tradução no seu sentido mais estrito de tradução de uma língua histórica para outra (ou tradução interlingual ou tradução propriamente dita, segundo a tipologia criada por R. Jakobson).

É no seu ensaio sobre *A tarefa do tradutor* que Benjamin se propõe a elaborar não propriamente uma teoria geral da tradução mas antes uma reflexão experimental sobre a significação da tradução e, mais ainda, da tradução de obras poéticas. Ora, como já se sabe, o ensaio sobre *A tarefa do tradutor* foi escrito originariamente como um prefácio às traduções de Benjamin para os *Quadros parisienses* de Baudelaire, embora se trate de um prefácio incomum no qual o tradutor em momento algum se refere à obra por ele traduzida. No entanto, justamente o trabalho de traduzir obras poéticas chama a atenção para o fato de que também a tradução, como as obras de arte, diz respeito a uma construção e a um experimento de linguagem que não se resolve na mera transmissão de conteúdos, pois o que nela é essencial não é a comunicação (*Mitteilung*) e o enunciado, mas “aquilo que em geral se reconhece como o inapreensível, o misterioso, o 'poético'”, aquilo que “o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta”⁷.

Não é nossa pretensão (e nem seria possível) discutir longamente as muitas questões que o ensaio sobre *A tarefa do*

⁷ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Op. Cit. p. 102; *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV-1. p. 9.

tradutor pode nos suscitar. Gostaria, então, de citar aqui um trecho muito significativo do ensaio, trecho que, a meu ver, concentra e condensa muitas das questões fundamentais da 'filosofia da tradução' de Benjamin. Antes, aponto apenas que essa 'filosofia benjaminiana da tradução' gira em torno da diferença e da descontinuidade das línguas históricas, já que estrangeiras umas às outras, mas também, paradoxalmente, da afinidade de fundo que as aproxima em suas diferenças e em suas fraturas, pois todas elas são mobilizadas por uma potência criadora e nomeadora – uma potência poética, poderíamos dizer também – a que Benjamim designa como *pura língua*, não uma língua pura, mas uma língua puramente criadora e nomeadora, a função poética que mobiliza toda língua histórica; por isso, a atividade da tradução de obras poéticas se dirige a essa pura língua criadora e nomeadora que atravessa e impulsiona todas as línguas singulares; por isso também, a tarefa da tradução se reveste, para Benjamin, de uma força redentora. Cito Benjamin enfim: “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]. Em nome da pura língua, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da sua própria língua: Lutero, Voss, Hölderlin, George ampliaram as fronteiras do alemão”⁸.

Essa redenção histórico-linguística antecipada pela tradução é descrita como a redenção, na língua para a qual se traduz, da pura língua que se encontrava como que exilada na língua estrangeira. Mas como operação que se realiza a partir de uma obra poética composta numa língua determinada, a tradução é

⁸ Id. Ibid. p. 117; Id. Ibid. p. 19.

também, para Benjamin, liberação da língua do 'cativeiro da obra' pela recriação desta numa outra língua. Benjamin se refere aqui a uma recriação poética ou, como sugere o poeta-tradutor Haroldo de Campos, a uma *transpoetização*⁸ (*Umdichtung*) que se realiza a partir de uma obra singular mas a ultrapassa, a dissolve e a redime a um só tempo e, por isso mesmo, estende os limites expressivos das línguas para além do conhecido. Essa redenção que a tradução toma como sua tarefa se dá, pois, como aquele descentramento-alargamento linguístico por meio do qual não apenas uma obra pode deslocar-se para outra língua mas uma língua pode forçar as suas fronteiras de significação pela experiência de alteridade da língua estrangeira e assim romper as suas “barreiras apodrecidas”.

Cito também aqui uma citação decisiva de Benjamin. Na sua *Tarefa do tradutor* Benjamin cita um trecho da obra *Crise da cultura europeia* do escritor e filósofo Rudolf Pannwitz. Num quase exercício de sua 'teoria da citação', Benjamin apropria-se meio provocativamente do texto de Pannwitz para acolher a compreensão ali expressa de que muitas traduções “querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão” e de que “o erro de quem traduz é conservar o estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira”. A citação de Pannwitz pode mesmo ser lida como uma síntese do ensaio benjaminiano sobre a tradução. Pois também para Benjamin a

⁸ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Para além do principio da saudade*. A teoria benjaminiana da tradução. In: *Haroldo de Campos - Transcriação*. Org. de Marcelo Tápia e Thelma Médici. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 52; Cf. também *A 'língua pura' na teoria da tradução de Walter Benjamin*. Op. cit. p. 168.

tarefa do tradutor – que inclui uma ética da tradução – tem a ver com aquela tentativa, de que fala Pannwitz, de “ampliar e aprofundar sua língua por meio da língua estrangeira”, por meio da aventura pelo estrangeiro¹⁰.

III

As traduções radicais de Hölderlin para as tragédias de Sófocles sempre foram referências para Benjamin dessa aventura pelo estrangeiro. O desafio a que se entregou o tradutor Hölderlin era nada menos que recriar a palavra trágica do original grego na língua alemã moderna e assim forçar a sua língua materna a atender à forma do grego antigo (e também à forma da palavra trágica), grecizar o alemão, reelaborá-lo a partir dessa aproximação ao grego da tragédia antiga. Para Benjamin, justamente nessas traduções de Hölderlin, por seu caráter modelar e extremo, é possível reconhecer aquele “monstruoso perigo originário” que ronda toda operação tradutória – “que se fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio”¹¹.

Essa experiência da tradução como aventura pela estrangeirice de uma obra poética muito singular Benjamin a teve como tradutor de Proust. Em meados dos anos de 1920, Benjamin se envolveu com a audaciosa empreitada de traduzir parte do *Em busca do tempo perdido* para o alemão: em 1925, ele traduziu sozinho o romance *Sodoma e Gomorra* e, a partir de 1926, ele

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Op. Cit. p. 117-118; *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV-1, p. 20.

¹¹ Id. Ibid. p. 119; Id. Ibid. p. 21.

traduziu a quatro mãos com um companheiro de exílio, o escritor e tradutor Franz Hessel, outros dois romances da *Recherche*, *À sombra das moças em flor* e *O caminho de Guermantes*¹².

Não é possível discutir mais longamente aqui todas as questões que a experiência de traduzir Proust despertaram em Benjamin. A sua correspondência da época documenta bem que o trabalho da leitura-tradução se fez então sob a forma do embate e segundo um jogo de aproximação e distanciamento. Podemos considerar que para Benjamin a tradução configura uma forma radical de aproximação interpretativa ou de leitura de uma obra poética e ao mesmo tempo uma transformação significativa na vida histórica da obra por força da recriação que ela opera. Lembremos que, para Benjamin, como, de algum modo, também para os românticos de Iena, a tradução guarda uma afinidade fundamental com o trabalho da crítica, pois ambas, a tradução e a crítica, se realizam como uma experimentação transformadora da obra, como uma intervenção significativa e poderosa em sua vida histórica. A crítica, para Benjamin, como para os românticos, não é

¹² Há no Brasil duas traduções de *À la Recherche de temps perdu*. Ambas as traduções foram obras escritores e poetas. A primeira delas foi publicada ainda nos anos de 1950, num período ainda marcado por uma primeira recepção de Proust no Brasil, e teve entre seus tradutores os poetas Mário Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade e a escritora e crítica literária Lúcia Miguel Pereira. A publicação foi da editora Globo de Porto Alegre e as recentes edições, acompanhadas de estudos críticos, são da editora Globo do Rio de Janeiro, que adquiriu os direitos de publicação dessas traduções. A segunda tradução brasileira integral do romance de Proust, obra do também poeta Fernando Py, foi publicada nos anos de 1990 pela editora Ediouro. Sabemos que o jornalista Mario Sergio Conti se dedica a uma nova tradução integral do romance de Proust e um trecho de *Combray*, a primeira parte do primeiro volume intitulado *Du côté de chez Swann*, chegou a ser publicado na revista *Piauí* nº 76 de janeiro de 2013, assim como o trecho inicial da mesma primeira parte foi publicado no suplemento *Ilustríssima* da Folha de São Paulo no domingo de 3/11/2013.

juízo externo à obra, mas experimentação e metamorfose da obra. Com efeito, o trabalho de tradução de Proust terminará por conduzir Benjamin ao experimento da crítica – depois da tradução, ele planejava escrever um artigo aforístico com o sugestivo título em francês *En traduisant Proust* e este artigo terminou se transformando no ensaio de crítica *Para a imagem de Proust* publicado no fim dos anos de 1920. Vale considerar que este ensaio sobre Proust representa bem o momento de virada política e materialista de sua concepção de crítica quando então se radicalizam uma atenção ao caráter de singular construção histórico-linguística das obras poéticas e o exercício experimental da crítica como um trabalho de constelação histórica com a obra. Essa concepção de crítica terá repercussão sobre a concepção e a prática da historiografia materialista que Benjamin se propôs a construir ao longo dos anos de 1930 e terá seus momentos mais importantes nos ensaios sobre Baudelaire e no trabalho das *Passagens*.

Se na *Tarefa do tradutor* a tradução é enfatizada como uma possibilidade de aproximação entre as línguas e de recriação da obra poética, o trabalho concreto da tradução da *Recherche* permitiu a Benjamin defrontar-se com a distância e a estranheza entre as línguas históricas e a singularidade intraduzível de uma obra poética, o estranhamento-distanciamento que ela pode produzir em seu leitor-tradutor. Nas cartas do período da tradução, Benjamin chama insistentemente atenção para o elemento de 'desistência' que ronda a tarefa (*Aufgabe*, ao mesmo tempo 'tarefa' e 'desistência') de transpor Proust para o alemão. Trata-se de um dilema que toda tradução poética enfrenta, o dilema entre a tarefa e

a desistência, a fecundidade e o fiasco, a força messiânica e o dispêndio absurdo. Esse dilema alude à ambivalência constitutiva da própria linguagem, em seu esforço nomeador e *tradutor*, pois toda língua histórica se lança entre o esforço de dizer-traduzir e o resto insuperável de não dito e de intraduzível. E essa tentativa de dizer-traduzir o que escapa à palavra sobressai, aliás, como um tema proustiano por excelência.

Para Proust, a literatura vive de um esforço de traduzibilidade, um esforço de traduzir o que resiste à tradução. Tradução guarda aqui um sentido amplo e refere-se à concepção proustiana da linguagem como nomeação-tradução poética, com algumas afinidades com as concepções de linguagem do jovem Benjamin. Com efeito, podemos ler a *Recherche* (no francês, *recherche* significa tanto 'busca' quanto 'pesquisa') como um longo exercício de tradução que converge para a vocação de escritor do personagem-narrador e para a escrita como um trabalho de tradução poética. Uma tradução de signos, poderíamos considerar, no sentido mesmo de um aprendizado e um deciframento de signos, como se propôs a ler outro leitor de Proust, Gilles Deleuze.¹³

¹³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 3-51. Para Deleuze, a *Recherche* descreve um “aprendizado de signos”: os signos da experiência sensível, do amor, da vida mundana e, por fim, da arte, que retraduz todos os outros. Vale lembrar que, para Deleuze, signo é tudo aquilo de significativo que se inscreve em nós, à nossa própria revelia, ao longo de nossa existência histórica, e que nos incita a um trabalho de tradução.

DELEUZE: A FERIDA ONTOLÓGICA DA LITERATURA

Wandeilson Silva de Miranda

“A verdadeira diferença não é entre o interior e o exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal.

Deleuze, Lógica do Sentido

A literatura está do lado do informe, do devir. Esta é a primeira constatação que Deleuze faz em seu texto *A Literatura e vida*¹, com isso ele põe em relevância o caráter revolucionário de toda a literatura. Revolucionário, pois ela procura cavar, expor, produzir novos meios pelos quais não é possível reduzir a existência a uma construção de idéias e representações gerais sobre a vida. A segunda constatação sobre a literatura, no mesmo texto, considera-a como um empreendimento de saúde, ou seja, o escritor é um médico, ele levanta o “conjunto de sintomas e doenças” que se confundem com o homem e o com o mundo. Estas duas constatações, de início, tornam claro que a literatura é um empreendimento que deve ser compreendido como um movimento de criação contra as formas e valores que almejam transformar a vida numa enfermidade, e para que isso ocorra, é necessário escrever contra o tempo, é preciso inventar um povo que falta, é preciso criar um novo território a fim de libertar as forças aprisionadas, chegar a um delírio criativo, a uma velocidade: “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é,

¹ Cf., primeiro capítulo do livro *Crítica e Clínica*.

uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... ('por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de')” (DELEUZE, 2006, p. 15). Do mesmo modo como Deleuze opõe uma imagem-rizomática da filosofia contemporânea contra a imagem-árvore da filosofia clássica, ele também opõe uma imagem da literatura que se afasta da crítica comum, que vê nela apenas um meio de celebrar a decadência geral da vida, um meio pelo qual se cria, não a possibilidade da criação autêntica e radical, mas o conformismo diante de um produto midiático², composto a partir de sentimentos baixos e desbotados. Pode-se chamar tal literatura de “romance de jornalista”³, o romance escrito com as próprias lembranças, que não consegue escapar do “Eu”⁴, romance papai-mamãe, romance dos neuróticos e psicóticos, que estão aprisionados num estado que não alça mais às visões e potências que revolvem-se no plano do

² Em *O que é a filosofia?*, aparece a excelente crítica que Deleuze e Guattari, realizam sobre o marketing, permitindo-nos pensar não apenas no domínio da conceituação (a filosofia), mas também no da criação artística, radicalmente atrelada ao mundo da mídia e da informação: “Enfim, o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os *conceituadores*! Somos nós os amigos do conceito, nós os colocamos em computadores.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 19)

³ Cf., Deleuze, *O que é a filosofia?*, especialmente a página 221. Para Deleuze a submissão da arte ao mercado submeteu o gosto ao exercício de infantilismo, da crueldade; tornando-se, por fim, uma arte gemebunda e superficial.

⁴ “(...) que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo do poder de dizer Eu?”. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 73). Na entrevista intitulada, *La peinture enflame l'écriture*, Deleuze afirma que a intensidade da escrita não reside na expressão “eu”, mas quando surge uma impessoalidade, um “ele”: “A emoção não diz 'eu'. (...) A emoção não é da ordem do mim, mas do acontecimento. É bem mais difícil apreender um acontecimento, mas não acredito que essa apreensão implique a primeira pessoa. Seria necessário, antes, recorrer, como Maurice Blanchot, à terceira pessoa, quando ele diz que existe mais intensidade na proposição 'ele sofre' que em 'eu sofro'”. (DELEUZE, 2003b, p.172).

acontecimento. Como escrever senão se remetendo às passagens e aos devires incessantes que operam no pensamento? Como criar algo senão quando se supera os entraves de um “eu” monólito e se abre o pensamento para os devires cósmicos? “Existe um tipo de individuação que não se reporta a um sujeito (Mim), nem mesmo à combinação de uma forma e de uma matéria. Uma paisagem, um acontecimento, uma hora do dia, uma vida ou um fragmento de vida... procedem de outro modo”. (DELEUZE, 2003c, p. 144). No entanto, para que o escritor alcance essa individuação ele deve atravessar a imanência num devir-intenso, num devir-animal, devir-imperceptível, constituindo um plano de consistência, no qual se estabelecem as condições pelas quais variáveis infinitas se impõem ao pensamento, dimensão molecular que se distende em múltiplas linhas. O devir é a relação entre as multiplicidades, é tudo aquilo que põe em jogo a vida, com a “intenção de” mostrar os processos pelos quais o pensamento supera a dualidade corpo e alma, consciência e inconsciente, natureza e história⁵, dimensão molecular de articulações e ritmos vitais, infra-vitais⁶ capaz de atravessar sistemas heterogêneos: “As multiplicidades são a realidade mesma, e não supõe nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e muito menos remetem a um sujeito”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003d, p. 289)

Em *Proust e os signos*, quando Deleuze discorre sobre o aprendizado e a busca da verdade, ele apresenta a idéia de que o pensar não é um ato voluntário, mas um acontecimento que

⁵ Cf., Deleuze e Guattari, *Préface pour l'édition italienne de Mille Plateaux*, p. 289.

⁶ Cf., Deleuze, *Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes*, p. 143.

arrebata o indivíduo, acontecimento este que se dá quando ele é confrontado com signos. Os signos, elementos de nosso encontro com o exterior, comportam-se como algo enigmático, que conduz a um estado de estranheza ou de inquietude que nos instigam a ir além do sentido dos objetos no sentido comum ou da verdade do sujeito⁷. Estar com a verdade ou com a criação artística, nesse contexto, significa que não é uma atividade regida e ordenada pela consciência, pela preocupação voluntária do criador, antes uma certa capacidade de abertura para com o de-Fora. Estar aberto ao encontro, não se configura como um encontro com a luminosidade e a serenidade do ser, mas com a violência, a dor própria desse encontro que obriga o pensamento a procurar sentidos para o arrombamento sofrido. A violência torna possível ao pensamento um encontro com uma poderosa vida não orgânica, o corpo permanece inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico⁸. Criar filosoficamente, artisticamente é estabelecer uma “lógica” da fronteira, dos encontros, dos devires, da diferença pura que empurra o pensamento não para a ordem do humano, mas para o inumano, o inaudito e o invisível. Concebida assim, pode-se considerar que escrever é a arte do encontro:

O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos, ou especulares em Virginia Woolf. A paisagem vê. Em geral, qual grande escritor que não soube criar seres de sensação que

⁷ “Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam, na verdade, um 'começo de arte', eles nos põem 'no caminho da arte'. Nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos dão uma antecipação do tempo redescoberto e nos preparam para a plenitude da idéias estéticas”. (DELEUZE, 2003a, p. 51).

⁸ Cf., Deleuze, *Lógica da Sensação*, p. 52.

conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi ou a de Tchekov)? O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p.219)

A literatura é a possibilidade de ir à fronteira e criar ressonâncias com o inumano do homem, é devir num radicalmente outro. Não se trata de um domínio de onde se pode escrever, de um ponto qualquer, de um feudo, mas de uma relação direta com os planos simultâneos e heterogêneos que compõem a vida. Deleuze e Guattari denominam tal plano de “plano de composição”, que consiste basicamente não num plano formal de relações, mas de devires que colocam em jogo dimensões intensivas que escapam das formas substancializadas ou dos sujeitos determinados⁹. Ele opera com as multiplicidades virtuais que se desprendem dos seres e, por este motivo, está relacionado à ordem dos afectos (pois só pode haver afecto com potências não subjetivadas), onde se lida com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento¹⁰ sendo estas dimensões virtuais presentes num indivíduo e que equivalem à imagem concreta da multiplicidade, aformais e inumeráveis, pura intensidade, transportes demoníacos que se estabelecem pela velocidade e lentidão, pelo movimento e repouso

⁹ Deleuze e Guattari (1990, p. 328) utilizam a escrita de Kleist para exemplificar a construção de um plano de composição: “Kleist multiplica os 'planos de vida', mas é sempre e um só e mesmo plano que compreende seus vazios e seus fracassos, seus saltos, seus tremores de terra e suas pestes. O plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos descolam-se, devires catapultam-se, fazem bloco, como o devir-mulher de Aquiles e o devir-cadela de Pentésiléia”. Deleuze e Guattari lembram ainda, como Goethe e Hegel detestavam essa nova escrita, pois eles compreendiam o plano como um todo harmonioso da “Forma e da formação do Sujeito”, o culto do Estado, a “educação sentimental”, a regência de um centro que organiza as partes numa totalidade, etc. Tudo isso é dissolvido na escrita sibilina kleistiana que mobiliza uma violência de afectos e provoca a confusão dos sentimentos.

¹⁰ Este conceito Deleuze e Guattari trabalham em *Mille Plateaux*.

de acordo com a relação que entra em cada uma de suas partes:

(...) cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuadas. O plano de consistência da Natureza é como uma imensa Máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são agenciamentos ou os indivíduos diversos se agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas. (DELEUZE; GUATTARI, 1990, p. 310)

A literatura é, assim, compreendida como uma zona de intensidade¹¹, de limiar que faz “vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação”. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p.219). O que Deleuze objetiva é fazer da arte uma potência sensível pura. Ou seja, para além dos limites de uma ontologia da obra literária, que a compreende ainda presa a uma idéia de organicidade, Deleuze defende que a arte é um todo não orgânico, fragmentado, heterogêneo, um plano aberto no qual a literatura atravessa os níveis e zonas de intensidade capturando as forças, arrastando em velocidades diferentes todos os fragmentos, no qual cada um deles remete a uma ordem diferente e tendo como único arremate de sua totalidade o estilo¹². A linguagem não é mais da ordem da representação, mas se apresenta enquanto uma criação livre de toda lógica da consciência e dos bons sentimentos. Tal criação exige uma cartografia¹³, uma atividade rizomática que se distende para todos os lados, em todas as direções como a grama, “A grama tem sua linha de fuga, e não de enraizamento.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.53). A escrita, tal como a de Kafka, é um grande rizoma, uma linha de fuga, uma “toca”, entradas

¹¹ Para maiores esclarecimentos ver, Sauvagnargues, *Deleuze et l'arte*, p. 222.

¹² Cf., Deleuze, *Proust e os signos*, p. 108.

¹³ Afirma Deleuze (1998, p. 50): “O devir é geográfico”.

múltiplas que impede unicamente a entrada do inimigo: o “Significante” que objetiva interpretar a obra a partir de uma condicionante, enquanto na verdade nela só cabe a experimentação¹⁴. Acompanhar a escrita de Kafka é acompanhar seus processos maquínicos, sua proliferação rizomática, seus agenciamentos, suas desterritorialização, suas experimentações sem significante, pois um escritor é sempre um devir outro que não o escritor: “Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental (que, deste modo, deixa de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, cão, rato, devir animal, devir inumano, (...)) é através de um estilo que se devém animal, seguramente, à força da sobriedade)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1979, p.15). São os devires de Kafka, são os devires do escritor que atravessam as zonas de intensidade e devém outro ou outros, em acordo com a sua potência¹⁵. Segundo Deleuze, o devir é involutivo e a involução é criadora, pois na involução se formam blocos que correm seguindo linhas, “entre” os termos postos em jogo, e sob relações assinaláveis¹⁶. O devir nunca é uma imitação¹⁷, tampouco a reprodução de um animal, para além de toda imitação o devir é

¹⁴ Cf., Deleuze e Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*, p. 07.

¹⁵ “Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como expressões do significante que as formaliza. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, diferenciam-se apenas por este ou aquele limiar, por estas ou aquelas vibrações, por um determinado caminho subterrâneo no rizoma ou na toca. Por que estes caminhos são intensidades subterrâneas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1979, p.24)

¹⁶ Cf., o debate proposto por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, p. 292.

¹⁷ Cf., *Kafka: pour une littérature mineure*, p. 25.

encontro, agenciamento, fluxo, potência que faz com que o pensamento traceje entre vários graus e ritmos de força e intensidade: “(...) Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um dever, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1990, p. 293-294). Para Deleuze, a literatura e a arte em geral não pertencem mais a uma unidade metafísica, pelo contrário, é enquanto fragmentação e experimentação que elas se estabelecem: “Só se descobre mundos através de uma longa linha quebrada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Para a literatura moderna não há mais nenhum centro para o qual convergem os sentidos, nenhum Significante que enlace todos os outros e os determine a partir de uma hierarquia, característica que Deleuze denomina de desterritorialização. A desterritorialização também pode ser entendida como um descentramento do sentido, uma força centrífuga que lança tudo para fora do centro. Um conto de Kafka, intitulado a *Muralha da China*, o qual Deleuze por várias vezes faz referência¹⁸, serve aqui para compreender o problema acerca da estética dentro do pensamento contemporâneo.

O conto de Kafka narra a construção de uma muralha erguida para proteger o povo contra a possível invasão de um

¹⁸ Citamos parte do conto no segundo capítulo, *Platão e muralha da China*. Deleuze e Guattari (1979, p.131-132) observam com especial atenção, dentro desse conto, a passagem da escrita de Kafka de uma descontinuidade, o que eles denominam de infinito-limitado-descontínuo) atrelada a uma máquina transcendente, abstrata (a lei, o imperador) para uma outra lei, nômade, agenciamento que se faz através do finito-contíguo-contínuo-inacabado. Lei-esquizo que acantona o rei, seus guardas e varre o império com a sua passagem, a imanência do desejo sobre a lei-paranóica transcendente.

exercito bárbaro. A construção da muralha não segue um projeto, pode-se dizer, linear, ordenado; porém, em fragmentos, através de blocos descontínuos, tornando a obra incompleta, uma série longa de blocos descontínuos. Os operários, deste modo, erguem uma muralha vazada que por sua estrutura aberta e incompleta não impediria qualquer tipo de invasão. A idéia que nos deixa o conto é de um contínuo que se estende infinitamente, a construção tende para o infinito, elaborada de um modo e apenas de um único modo, pois “a construção não podia mesmo ser efetuada de maneira diferente do que aconteceu” (KAFKA, 2000, p. 74). Essa narrativa kafkaniana em todos os seus elementos desperta o pensamento para aquilo que mais o aflige, o imponderável, o inaudito, o impensado. A muralha por estender-se desse modo não permite mais a avaliação pessoal deste ou daquele indivíduo, mas foge a toda a tentativa de compreensão e determinação, escapa mesmo ao entendimento dos seus construtores. No entanto, povos nômades que percorrem de um lado ao outro a muralha são, por essa razão, aqueles que mais a se aproximam de uma eventual compreensão de suas partes e de sua proporção. Aqui a perplexidade toma conta do leitor: para que uma muralha que não pode proteger? Por que a sua construção só poderia ser realizada desse modo e não de outro? É bem conhecida a dedicação que Deleuze e Guattari prestam aos contos e romances de Kafka. Essa dedicação não é gratuita, nele eles observam a mais intensa e criativa capacidade de criação e destruição da idéia de escritura e de realidade. Kafka realiza um processo de desmontagem, uma fragmentação, uma “agramaticalidade”¹⁹. Kafka é antes de tudo um experimentador de novas práticas estéticas, novos fluxos e intensidades, a sua escrita

fragmentada tenta possibilitar agenciamentos e linhas de fuga:

O tema dos blocos é constante em Kafka, e parece afetado de uma descontinuidade insuperável. Falou-se da escritura fragmentada de Kafka, de seu modo de expressão por fragmentos. *A Muralha da China* é precisamente a forma de conteúdo que corresponde a esta expressão: apenas terminando um bloco os operários são enviados para bem longe, para fazer outro, deixando brechas por todos os lados, que não serão, talvez, jamais preenchidas. (...) A descontinuidade impõe-se muito mais a Kafka por haver representação de uma máquina transcendente, abstrata e reificada. É nesse sentido que o infinito, o limitado e o descontínuo estão do mesmo lado. (DELEUZE; GUATTARI, 1979, p. 131-132)

Kafka não se interessa pela realidade, não se pode dar aos seus contos e escritos a atribuição de uma escrita que se diz realista, antes o artifício, o ímpeto da estranheza que se apodera do leitor e o retira da sua percepção cotidiana, entregando e revelando novas possibilidades e afetos. A arte do artifício como meio de encontrar outras portas no mundo, o artifício como criação de novas percepções, fazendo explodir os sentidos. A literatura torna-se um meio pelo qual a palavra deixa passar intensidades, pura individuação sem sujeito, acontecimento coletivo que agencia uma pluralidade de acontecimentos e campos de forças. É o que

¹⁹ Segundo Júlia Almeida, são os romances que desmontam através de agenciamentos a máquina social e política, deixando à vista as peças da sua engrenagem interna. Em Kafka a escrita potencializa as zonas de intensidade criando uma verdadeira desorganização no sistema linguístico, no devir cão de Kafka as palavras são levadas a experimentar uma intensidade que perfura o sentido e o significado: “(...) o estilo como linha de agramaticalidade: uma linha sintática convulsiva, guaguejante, afásica, o que quer dizer intensiva, sinuosa de afetos, perfurada por visões e audições, de sensações e devires. O estilo é uma sintaxe em devir, de recursos inesgotáveis, segundo as necessidades de cada imagem, de cada limite que se persegue. O agramatical torna-se assim o devir intenso da língua, pouco importando se os experimentos sejam linguisticamente agramaticais”. (ALMEIDA, 2003, p.156).

Deleuze denomina de função-K, a letra K não é um sujeito²⁰, mas uma função geral que prolifera de modo descontínuo, segmentar, coletivamente; agenciamento que faz desmoronar os modelos impostos do grande Significante, o imperador, que como lei transcendente quer que tudo gire ao seu redor. O escritor inventa agenciamentos a partir dos devires que, em contrapartida, o reinventam. O escritor é trânsito, aliciamento: “Não há sujeito, *só há agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriores, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou forças revolucionárias por construir. (DELEUZE; GUATTARI, 1979, p.33)

Escrever é inventar, é afirmar novos modos de vida, mas não apenas aceitando a vida como algo dado, mas como um dar-se constantemente. Deleuze pode assim ser entendido como um pensador da vida e, como tal, a compreende a partir de várias configurações: filosofia, arte e ciência. O pensamento só surge quando experimentado como arma de contestação, como *démarche*, perfuração no solo petrificado da filosofia tradicional. Assimilar a vida é então, desde sempre, entendê-la como elaboração constante. Essa imagem fluida nos diz muito, pois através dela percebemos que a tarefa proposta por Deleuze é o rompimento, a errância ou a acrobacia por sobre a filosofia dogmática. É aqui que se apresenta o ponto essencial da sua filosofia: talvez pensar o lugar da literatura no pensamento deleuziano exige que se pense a própria poeticidade de sua obra, os

²⁰ Cf., especialmente sobre o tema o capítulo, *Qu'est-ce qu'un agencement*, In: *Kafka: pour une littérature mineure*.

seus agenciamentos, o povo que ele espera libertar, o seu devir-escrita. Para Deleuze, a filosofia trata da vida que se dá agora, no solo, na terra, e por isso, institui, ele, um pensamento rizomático. Cunhando o termo geo-filosofia²¹ ele põe de lado a figura tradicional do filósofo. Para ele, o filósofo não é aquele que interpreta o Espírito da História, mas pensa cada acontecimento singular sem reduzi-lo a um sentido prévio. A vida não é algo a priori. O pensamento é terrestre, nasce do corpo. Assim, Deleuze pode abordar um pensamento da imanência, pensamento ligado a terra; o que está em jogo não é a contemplação de Deus, da coisa em si, da Idéia, trata-se de compreender a terra como devir-atual – sendo sempre desterritorialização. O pensar brota da terra e nela dissemina uma terra por vir, um seu prolongamento. Cada pensamento se constitui como encontro, irrompe e desvanece ali. Toda literatura é uma singularidade em mais alto grau. Não existe um pensamento puro, mas experiências do pensamento, criações, formulações que originam e determinam e se perdem em sua própria fabulação. Não há verdade pura, mas casos de verdades. Deve-se ter em mente o que Blanchot (1987, p. 238) disse:

O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite, esse desvio que Hölderlin menciona, em sua loucura, quando aí vê o espaço infinito do ritmo. Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. E isso deve ser entendido no sentido mais grave: o artista não pertence à verdade, porque a própria obra é o que escapa ao movimento do verdadeiro, que sempre, por qualquer lado, ela revoga, esquiva-se ao seu significado, designando essa região onde nada reside, onde o que ocorreu, porém, não ocorreu, onde o que recomeça nunca

²¹ Cf., *O que é a filosofia?*, especialmente as páginas 113-146.

começou ainda, lugar da indecisão mais perigosa, da confusão donde nada surge e que, exterior eterno, é muito bem evocado pela imagem das trevas exteriores nas quais o homem posto à prova daquilo que o verdadeiro deve negar para converter-se na possibilidade e no caminho.

Para Deleuze, a diferença é o que reside na raiz de tudo. Nada é idêntico, tudo o que se dá no jogo do mundo são significações provisórias, deslizantes. A imanência, a terra é o que se constitui como um campo de diferenças e, por isso, tudo se torna exterior a tudo. A pura exterioridade, o de-Fora, constitui para Deleuze uma filosofia, um pensamento de forças, forças que não se inscrevem através de normas ou regras a priori. O pensamento não é uma interioridade que acolhe as forças dessa pura exterioridade sensível: antes, ele próprio é um produto dela. Não que pensemos determinados por um estado de coisas, pois só há pensamento a partir do sensível e com ele. O pensamento tem uma gênese num encontro que o força a pensar. O pensar está relacionado diretamente com a diferença, do mesmo modo a escrita, por isso ela não pode nunca ocupar um lugar ao lado da doxa:

A literatura, enquanto criação, inventa estilos de vida estéticos que estão para além de toda moral, da doxa e dos poderes estabelecidos. Nesse sentido, a experiência literária é combativa, resistente, uma vez que se coloca na contramão do que está estigmatizado enquanto verdade, da moral vigente em cada época. (LEVY, 2003, p. 120).

O que se apresenta para fazer pensar, segundo Deleuze, é sempre uma força exterior que se impõe para então o pensar se insurgir. É um acontecimento e um acontecimento é sempre um encontro com a diferença. E esta é sempre intensiva, exercendo sobre o pensar uma violência, uma imposição, quebrando a relação

causa-efeito. Pensar é estar aberto e principiado pela violência. Por essa via, o pensamento se irrompe através de uma fissura, ferida ou rasgão que apresenta uma visão terrível e indomesticável da vida:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não tem mais outro objeto, nem sujeito senão eles mesmos. Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazer um combate incerto²². (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 222)

“O fundo vibra”, fende, racha e a arte só teria validade quando apresentada como algo que rompe com a idéia de escola, de sistema, de época; quando ela é inscrita pela marca da necessidade. Somente quando se torna incontornável, somente quando para o escritor, para o artista se torna não mais uma questão de escolha, mas sim de caminho sem volta, sem domínio, entrega livre, linha de fuga, horizonte de corte sobre o nada do ser, somente aí se marca a decisão criativa. Toda criação é um rompimento e uma continuidade. A linguagem só pode ser entendida como contestação do homem.

²² Deleuze retorna a esse argumento em *Crítica e Clínica*, (2006, p. 14): “Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (...) Compete à função fabuladora inventar um povo”.

O artista deve ouvir, ver, escrever e somente pode desafiar essa violência imposta ao pensar quem leva a língua ao delírio, a febre criativa e rasga os pressupostos da própria língua como se a reconstruísse. Para Deleuze, a literatura só pode ser entendida como uma atividade afirmativa, como um procedimento médico que almeja a saúde, a grande saúde e permite descrever o que de grande ou o que de terrível foi presenciado. A literatura é o meio pelo qual se cria as chaves de uma nova perspectiva para a existência, agenciar é combater o modelo, produzir embaralhamentos nos códigos, saltar por sobre as opiniões e conquistar um outro horizonte. Por isso, não há possibilidade para literatura que não esteja imediatamente ligada com a contestação, a quebra, a ruptura. A literatura é a máquina revolucionária por vir, ela “é assunto do povo”²³:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade ativa apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1979, p. 31-32)

Como, podemos perguntar, ocorre essa transposição de uma ordem para um caos, de um controle dos afetos para um delírio de todas as forças, um êxtase criador que se propõe a enfrentar a própria razão para lançar e deixar à mostra o que não pode ser domesticado pela própria razão? O que seria mais fatal que tentar dominar aquilo que não pode ser controlado, contido, apreendido? Ou, como se perguntam Deleuze e Guattari (2005,

²³ Deleuze cita aqui uma frase de Kafka, cf., *Kafka: pour une littérature menue*, p. 32.

p.223): “Como fazer um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?”. Eles respondem através de Virginia Woolf: “Saturar cada átomo”. Afastar os borrões da percepção, afastar o que é resto, morte e supérfluo, tudo que “alimenta o romancista medíocre”. Por tudo à mostra e, no entanto, “saturar”. O esgotar e o esgotamento, o tencionamento do possível para se poder obter o impossível, retirar do silêncio o que é audível, o visível do invisível, como afirmava Paul Klee. Traçar linhas de fuga, segmentariedades donde irrompem novos mundos. “O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.19). Escrever é um devir, não um tornar-se escritor, mas outra coisa, um devir-animal, devir-pedra, devir-vegetal, devir-molécula, devir-mulher, é ser outro que não se deixa capturar, que no seu tracejar esconde, omite, trai, altera; mas sempre almeja o encontro, o “curto-circuito”, uma “captura de códigos”, onde cada um se desterritorializa. Escrever é uma odisséia marítima, como a de Moby Dick, movimento de fuga diante do horizonte, força anômala sempre fronteira às forças devoradoras do caos; escrever é estar próximo demais do precipício²⁴. Esse mesmo precipício persiste sempre como o perigo mais singular da escrita: o afundar, a demolição “óbvia” da vida²⁵. Construir uma “(...) linha de fuga em ziguezague, quebrada, ela eleva o tempo ao infinito, extrai um devir que já não tem termo,

²⁴ “É nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto do sonho e do juízo.” (DELEUZE, 2006, p.147)

²⁵ Cf., Deleuze, *Lógica do sentido*, a vigésima segunda série (Porcelana e o vulcão), onde ele faz a análise da frase de Fitzgerald, “Toda a vida é, obviamente, um processo de demolição”.

porque cada termo é uma parada que é preciso saltar”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.87). Tal como na escrita de Kafka que estabelece uma função-K maquínica, que produz territorializações e desterritorialização; agenciamentos inéditos que quebram o modelo imposto e produzem uma poderosa máquina de guerra, e que se deverá criar uma sintaxe que introduza nas palavras as sensações²⁶. Segundo Deleuze, escrever é inventar uma arma, é criar uma máquina de guerra que embaralha os códigos. Todo criador está envolvido por essa possibilidade nômade, guerreira, pois a filosofia e a literatura nunca estão assentadas sobre si mesmas, elas sempre nascem de uma outra coisa²⁷. Do mesmo modo, os artistas atravessam as linhas, fazem ressoar as forças e as intensidades que lhes são próprias: “Tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.88)²⁸.

Criar é trair, trair sua classe, seu sexo, seu tempo, sua história, é não ter mais um rosto, tornar-se desconhecido, sem passado. Criar é constituir uma obra a partir da traição das

²⁶ Cf., Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia*, p. 228.

²⁷ “Não há necessidade alguma de filosofia: ela é inevitavelmente produzida lá onde cada atividade faz brotar sua linha de desterritorialização. Sair da filosofia, fazer qualquer coisa para poder produzi-la de fora. Os filósofos sempre foram outras coisas, nasceram de outra coisa.”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.88).

²⁸ No texto, *La peinture inflame l'écriture*, Deleuze afirma a mesma coisa: “Aquilo que se chama em literatura de estilo existe também na pintura: trata-se de um conjunto de linhas e de cores. E se reconhece um escritor por sua maneira de envolver, de desenrolar ou de quebrar uma linha em 'sua' frase. O segredo da grande literatura está em ir em direção a uma sobriedade cada vez maior. Para citar um autor que eu adoro, uma frase de Kerouac termina por uma linha de desenho japonês, ela mal se apóia sobre o papel. Um poema de Ginsberg é como uma linha expressionista quebrada. Pode-se, assim, imaginar um mundo comum ou comparável entre pintores e escritores. É essa precisamente a jogada da caligrafia.” (DELEUZE, 2003b, p.168)

potências fixas que “querem reter”, das potências estabelecidas na terra. Há, de certo modo, um quê de demoníaco nessa expressão de Deleuze, pois diferente do que se pensa, e como foi outorgado pela filosofia tradicional, não são os deuses o modelo ideal que se deve buscar, mas o demoníaco; pois somente este divide, afasta, cria linhas de fuga, não possui atributos fixos, territórios e códigos: “é próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.53). Traçar linhas de fuga é sempre trair essas potências celestiais. Tal reflexão já fora elaborada por Hölderlin, porém é utilizada num outro sentido por Deleuze. Este define a traição como um duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que por sua vez desvia seu rosto do homem. Nessa dupla traição se instaura a possibilidade de se pensar a escrita como a que pode desviar nossas representações das significações dominantes, dos cânones e da ordem estabelecida. Esse traçar das linhas de fuga circunscreve a desterritorialização do homem. Ser um traidor é em última instância trair a si mesmo²⁹. É, não somente, desviar o rosto, mas perder seu próprio rosto, esquecê-lo, é deslizar, rolar para o lado, fugir de todo e qualquer significado que se afirme: “verdade!”. Para além de um devir-animal, devir-mulher, devir-gay, há o devir-imperceptível, a clandestinidade, nisso consiste a finalidade maior da escrita: “O imperceptível, caráter comum da maior velocidade e da maior lentidão. Perder o rosto, ultrapassar ou furar o muro, limá-lo pacientemente, escrever não tem outro fim”. (DELEUZE;

²⁹ Para melhor exemplificar o que queremos dizer: “Um traidor é aquele que em devir, devém sempre outro. Um traidor, pois, é o que é lançado pelo jogo de dados e resulta indefinidamente penhor de um desejo novo que dele se apodera e que a ele fornece um novo impulso”. (CASTELO BRANCO, 1997, p. 25).

PARNET, 1998, p.58). Assim, a arte é mais ensinamento e menos obra, pois o que interessa é transpor os limites do que fica no âmbito do silêncio e do cansaço, é esgotar as possibilidades do possível, constituir uma arte da combinatória, um “espinosismo obstinado”. Escrever está atrelado imediatamente com essa questão, ou seja, levar o possível ao seu extremo, testar todas as condições pelos quais se pode instaurar, libertar outros modos de vida, de potências vitais: “A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusivas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, uma vez que ele renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação”. (DELEUZE, 1992, p.61). Tal como o poeta sem pálpebras de Hofmannsthal, o criador em Deleuze é o insone, aquele que permanece atento, “o esgotado é o arregalado”³⁰, é a maneira pela qual se chega a uma embriaguez dionisíaca que escapa do juízo³¹.

Só se pensa e escreve por um encontro, uma violência, quando se é apossado por forças altíssimas que arrebatam o pensador-criador, é quando o de-Fora invade a escrita como a marca do que sempre se apresenta, se mostra e permanece sobre o punho do artista. A literatura serve, assim, para estabelecer uma cartografia, todo um mapeamento nunca imaginado, uma estranha viagem sem sair do lugar, sem destino e sempre por fazer: um devir-escrita, um devir-pensar, um devir-doença e um devir-saúde. Somente intercalando e suturando esses processos pode-se entender o alcance da proposta de Deleuze, bem como a dificuldade da sua compreensão. A questão do pensar e do ser, do

³⁰ Cf., Deleuze, *L'épuise*, p. 100.

³¹ Cf., Deleuze, *Crítica e clínica*, p. 148.

criar e do devir, bem como o lugar da arte não apenas como pontos de sua reflexão e intuições, mas o fulcro mesmo de seu sistema.

A estética, aparentemente, dentro do pensamento deleuziano, parece assumir um papel bizarro frente à razão, pois interpõe a ela novos modos de concepção, nunca exatos, determinados ou fechados. Advém daí, talvez, a apreciação de Deleuze pela literatura anglo-americana, pois ela estaria sempre na posição do “meio”, *intermezzo*, nunca fim ou começo, sempre inscrita na identidade de uma não-identidade, de uma contínua ruptura. Sempre atravessada por um processo de demolição que arrasta consigo o escritor. Uma literatura que se coloca como tentando deixar o ser de sua palavra em movimento, sem a busca que, segundo Deleuze, prescreve todo o itinerário da literatura francesa: a busca por um “ponto de origem”. Escrever, segundo ele, não é instaurar um começo, nem uma finalidade, mas se dá apenas como aprendizagem, uma experimentação que contorna os reinos, o mundo vivo, entregando-se a ele com toda a sua vontade, sem juízos, sem a mania do julgamento que pretende dar conta da vida em todos os seus planos. A literatura é uma aprendizagem do meio. Por isso, ela pode ser entendida como um meio pelo qual se entende a ética desenvolvida por Deleuze que se afasta de toda moral pequena, de todos os sentimentos vis, e se coloca longe de toda teologia da salvação. O que Deleuze quer pensar é um modo pelo qual o homem possa estar à altura do acontecimento: “(...) ensinar a alma a viver sua vida, não a salvá-la”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 76)

A literatura pode ser entendida como um modo pelo qual se estabelece as condições existenciais e, desta maneira, teria

também um valor ético, teria um valor de afirmação e confirmação para se poder pensar a existência humana, para além da hominização. A quebra de referenciais estéticos descamba, em última instância, em quebras representacionais, na quebra de referências que se firmaram sobre e sob nosso procedimento teórico e interpretativo do mundo. Todo o empreendimento deleuziano é uma forma de constituir uma “ontologia menor”, que escapa ou se esquivava de toda a tradição, e em seu lugar, propõe outros meios de pensar e sentir. A experiência, entendida em sua maior amplitude, é a própria experiência do pensamento, no que se pode compreender a sua afirmação que diz: “se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é criador. Um criador é alguém que cria suas impossibilidades e, ao mesmo tempo, cria um possível”. (DELEUZE, 1990, p. 182).

Experimentar é saber-se dominado intransitivamente pela vontade de libertar as formas que a vida aprisiona ou que estão presas no homem. Experimentar e não interpretar, produzir linhas de fuga que só podem ter como relação a “experimentação-vida”³². Para Deleuze, a literatura deve distar de todo modelo arborescente, longe de toda preocupação entre começo e fim, e no lugar do saber-árvore, da escrita dos “segredinhos sujos”, Deleuze propõe para o pensamento a experimentação da multiplicidade, estabelecimento de novas relações³³. Por isso, seu livro *Lógica do Sentido* se coloca

³² Cf., Deleuze; Parnet, *Diálogos*, p. 61.

³³ Umberto Eco defende que a arte contemporânea chegou a essa posição de maturidade, onde a obra tornou-se movimento, obra aberta, propondo novas reconstruções, variáveis, probabilísticas, possibilitando o surgimento de escolhas sempre diferentes: “Já se tornou lugar comum da crítica espaço-temporal para explicar a estrutura do universo de Joyce; e não é por acaso que Pousseur, para definir a natureza de sua composição, fala de 'campo de

como uma lógica dos acontecimentos múltiplos, como um pensar que pensa sem a necessidade de um fundo comum, mas pensa a multiplicidade na sua luz singularíssima. Aqui, Deleuze está na vizinhança de Nietzsche, quando este afirma que a superioridade da criação está em libertar, desatrelar, descarregar o que vive³⁴.

A arte configuraria deste modo não apenas um método, um meio, mas a própria condição de se pensar a vida. Ela se apresentaria como a que exige um risco, como a que exige a coragem férrea, o desejo do desafio, a aventura maior da liberdade, a incrível ou mesmo a desmedida habilidade para jogar e jogar-se no Acontecimento. O risco, como diz Blanchot (1987, p.239): “O poema, não é só o indivíduo que se arrisca, tal razão que se expõe ao golpe e a queimadura tenebrosos. O risco é mais essencial; é o perigo dos perigos, pelo qual, de cada vez, é radicalmente questionada de novo a essência da linguagem”. Talvez possamos compreender, neste ponto, que não há arte, não há possibilidade de uma obra sem que se insurja contra ela a necessidade de dizer de algo e que esse algo sempre coloca em jogo a possibilidade da verdade, a essência do que se diz, do que se afirma na própria linguagem. Para Deleuze, se efetiva a necessidade de experimentação³⁵ como contraproposta a toda literatura, a toda

possibilidades'. Assim procedendo, ele usa dois conceitos tomados de empréstimo à cultura contemporânea e extremamente reveladores: a noção de campo lhe provém da física e subtende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores.” (ECO, 2003, p.56)

³⁴ Cf., Deleuze, *Crítica e Clínica*, p.115.

obra que se fecha em seus “segredinhos sujos”, que encurta o horizonte e a chance de se pensar a obra, não como algo constituído para o apaziguamento, o desânimo ou remédio para o tédio, mas como o risco maior, um empreendimento da saúde, que se ampara na própria necessidade de dizer do que de terrível e violento se levanta contra as retinas do artista. A arte não seria, assim, um exercício da inteligência. A inteligência originaria bons romances, é capaz de empreender um bom exercício de linguagem, um domínio das palavras³⁶. Se fosse somente um caso de empreendimento da inteligência, estaríamos apenas abarrotados de bons romances. A gênese, ou pelo menos a originalidade de uma obra está naquilo que se institui como a capacidade de destruir, fazer gaguejar uma língua, desterritorializar a língua, furar os significados, torna-se agenciamento coletivo, rizoma, devir imediatamente revolucionário e político, explodir a sintaxe. Criar como quem não tem mais escolhas, como uma necessidade violenta, como aquilo que o artista não pode voltar os olhos ou

³⁵ Como experimentação a literatura não pode mais ser considerada como metáfora, como representação do real, mas como produção maquínica, máquina abstrata, máquinas de virtualidades. Cf., a análise de Paulo Albuquerque, *Literatura e Intensidade ou o que (se) passa entre Kafka e Nietzsche*.

³⁶ Deleuze em Proust e os signos (2003a, p.29) afirma de modo enfático: Uma obra de arte vale mais do que uma obra filosófica, porque o que está envolvido no signo é mais profundo que todas as significações explícitas; o que nos violenta é mais rico do que todos os frutos de nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado”. Sua afirmação parte da observação várias vezes alertada por ele: que a criação não pode ser fruto de uma boa vontade, mas de um encontro violento, de um arrombamento. A escrita este permeada pela pura exterioridade, toda escrita deve ser intensiva, pois é através dessa potência se alcança outras intensidades, assim como um agenciamento promove outros agenciamentos. Fica, assim, mais claro a importância que Deleuze dá ao aforismo nietzscheano, pois esse se estabelece não se faz pela objetividade, mas enquanto fragmentos de vida. Cf., Barrenechea, “Pensamento Nômade”: A leitura deleuziana do aforismo de Nietzsche, p.108.

fugir de sua presença. Assim, é na destruição da sintaxe, da linguagem comum que surge uma literatura mais profunda: “Um trabalho empreendido pelo esforço da vontade não é nada; em literatura ele só nos pode levar a essas verdades da inteligência, às quais falta a marca da necessidade, e das quais se tem sempre a impressão de que elas 'teriam podido' ser outras e ditas de forma diferente.” (DELEUZE, 2003a, p.20).

Percebemos por essa citação que para Deleuze a arte não ocupa uma posição à margem da filosofia, mas é fundamental que se passe a pesá-la como um ponto decisivo para se entender a própria filosofia, pois na arte se possibilita, também, a manifestação da “diferença absoluta”. Não que se esteja dizendo que Deleuze pretenda fazer da filosofia um terreno para a poesia, ou da literatura um terreno para a filosofia, antes ele assinala a área de vizinhança desses diferentes saberes, ressonâncias agudas que se trespassam e fogem como linhas infinitamente próximas, mas também infinitamente distantes; e, todas elas em último caso, absorvidas na linguagem e, por fim, como modos de compreensão e significação do mundo:

O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ele ter ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. (DELEUZE, 2006, p. 14)

Podemos perguntar o que se ouviu e o que se viu? O que de tão demasiadamente grande impõe ao escritor a necessidade de

dizer do que ouviu e viu? Estaríamos aqui distante daquela experiência trágica-dionisiaca que se irrompe contra o homem, mostrando a ele que apenas “dorme sobre um dorso de um tigre” como disse certa vez Nietzsche? É, deste modo, que a condição poética de um escritor, que a condição da escrita se apresenta em relação absoluta com o de-Fora. A teoria da criação da obra de arte de Deleuze está radicalmente entrelaçada com sua teoria ontológica, pois o de-Fora é a referência para o qual se dirige o olhar e o ouvido do artista, essa univocidade que o atravessa. Para ele, porém, não estamos imersos numa condição voluntarista quando dessa entrega ao devir do ser, mas antes há uma escolha que não parte de nós, mas daquilo que não podemos abandonar. Nós somos escolhidos e se pode considerar mais pura uma escolha quanto menos está em nossas mãos a possibilidade de deliberar sobre ela. Alerta Badiou: “Disso resulta que a escolha é tanto mais 'pura' quanto mais for automática, que na realidade somos nós que somos escolhidos, e não, de modo algum, como pretende a filosofia da representação, que somos centro, ou sede, de uma decisão.” (BADIOU, 1997, p. 20). Ao contrário nós somos arrastados pelas malhas tencionais que se apossam do pensar, possuídos e arrastado pelo turbilhão violento dessas forças. O ideal subjetivo, assim entendido, é a deposição de toda a subjetividade. O de-Fora como instância da força ativa e incontornável, que se apodera do corpo, impondo-lhe não-escolha. O corpo não é apenas o corpo, assim, como o pensamento não é apenas a consciência. Por entre eles o de-Fora advém, rasgando a carne e os sentidos.

Há uma ferida, uma fissura ou rachadura, uma fratura metafísica em oposição ao corpo e em relação com ele: “A ferida é

algo que recebo em meu corpo, em tal lugar, em tal momento, mas há também uma verdade eterna da ferida como acontecimento impassível, incorporal” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.79). “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la”³⁷, afirma Deleuze, citando Joe Bousquet, para designar esta não-escolha e o perigo, os gemidos do corpo sempre prestes a encontrar a morte. Escrever como um ato de experimentação traz consigo o risco do desabamento, pois a vida aproxima-se daquele processo “óbvio” de demolição. Por que Deleuze acaba por escolher autores que descambaram no mutismo, no soçobramento: Kafka, Fitzgerald, Kleist, Melville, Virginia Woolf etc., todos estes “anti-Goethes”? Ao que parece o pensamento de Deleuze prescreve um “instinto de morte”, porém ele coloca nesse ínterim vida-morte não uma passividade, não uma negação da vida. A linha de fuga não pode ser entendida como um fugir da vida para um imaginário; mas, ao contrário, é produzir algo real, é “encontrar uma arma”, toda linha de fuga é uma ação: “A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.14). Torna-se deserto, cada vez mais sóbrio e simples, e assim, mais povoado³⁸. A constituição do Caosmo de Deleuze se instaura graças a sua síntese disjuntiva. Essa disjunção coerente em seu pensamento afirmará que em relação ao Ser, enquanto univocidade, exige de forma definitiva que todas as suas atualizações imanentes estejam em posição de não-relação uma com as outras. Assim, podemos não ver aquilo de que se fala, e não

³⁷ Cf., Deleuze e Parnet, Diálogos, p. 79.

³⁸ Cf., para maiores esclarecimentos Deleuze e Parnet, Diálogos, especialmente as páginas 39-62.

se falar daquilo que se vê. Deleuze concebe assim o conhecimento como irredutivelmente duplo.³⁹ A arte tem como exercício espasmódico colocar de forma viva essa duplicidade do experimentar a diferença, favorecendo novas experiências do pensamento. Mas, somente através da fissura se pode pensar o o Ser. Toda a radical literatura é uma contra-efetuação. Tal contra-efetuação exige toda a disposição, o esgotamento. Criar é encarnar no corpo a ferida anterior ao próprio homem. Querer o acontecimento, estar à altura do acontecimento, significa, querer dele a sua verdade eterna, consumir-se no fogo que marca de cicatrizes o corpo. Alçar ao brilho intenso do acontecimento é alçar a própria obra:

É verdade que a fissura não é nada se não compromete o corpo, mas ela não cessa de ser e de valer quando confunde sua linha com a outra linha, no interior do corpo. Não se pode dizê-lo de antemão, é preciso arriscar permanecendo o mais tempo possível, não perder de vista a grande saúde. Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez menos devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura. É preciso acompanhar-se a si mesmo, primeiro para sobreviver, mas inclusive quando morremos. A contra-efetuação não é nada, é a do bufão quando ela opera só, e pretende valer para o que *teria podido acontecer*. Mas ser o mímico *do que acontece efetivamente*, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebra de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. (DELEUZE, 2000, p.164).

Há uma linha de aniquilamento⁴⁰, uma passagem fugaz que

³⁹ Cf. Badiou. *O clamor do ser*, p. 31.

⁴⁰ Cf., Gomes, *Deleuze, literatura e afirmação ontológica*, p. 145.

equilibra o pensamento, porém, não há como saber até que ponto ir, o quanto se deve suportar, que limiar é suficiente para se poder retornar. A fissura é apenas uma palavra enquanto ela não comprometer o “fígado” e o “cérebro”; porém, é por ela que tudo o que é grande entra e sai, por isso, é necessário permanecer nela, o tempo maior possível: deixar que o acontecimento se inscreva na carne, ao mesmo tempo tentar limitá-la, representá-la, transfigurá-la, sem perder de vista a grande saúde⁴¹, é o que ao criador é exigido. A potência do corpo pode ser medida pelos sofrimentos, pela ferida que ele carrega, por tudo aquilo que ele pode suportar, é no limiar da existência e da intensidade absoluta que o corpo acede às forças caósmicas, mas também, somente no limiar se encontra o clarão da do acontecimento como *eventum tantum*, como liberdade severamente conquistada: “Só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só violência, todos os acontecimentos mortais em *um só Acontecimento*”. (DELEUZE, 2000, p. 155). A obra literária captura essa ferida e a mantém acesa num vermelho vivo que queima quem dela se aproxima, toda grande obra possui em suas linhas a marca desse terrível encontro, desse Acontecimento.

“Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom”. (DELEUZE, 2003a, p.25). Assim como cada uma tem os sentimentos que merecem, também cada um só pode escrever o que merece. Deleuze contra-efetua, pois, a sua lógica dispõe pensar a filosofia, bem como a literatura, ao lado da vida, e estende às duas o uso medicinal contra todas as formas de pensamentos afetados pelo niilismo: “Estão fabricando um espaço literário, assim como um espaço judiciário, econômico,

⁴¹ Cf., Deleuze, *Lógica do sentido*, p. 164.

político, completamente reacionário, pré-fabricado e massacrantes”. (DELEUZE, 1990, p.41). É contra o regime dos *best-sellers*, dos livreiros que tendem a imitar as lojas de discos que Deleuze deflagra sua maquinaria conceitual. Contra a escravidão, a vergonha, a entrega das armas, contra toda a servidão e esvaziamento do pensamento é que Deleuze procura um outro meio pelo qual a arte se torne um gesto de resistência contra a barbárie moderna.

Alcançar uma *afecto* é alcançar um devir, por isso, escrever é um ato de puro devir desterritorializante, não um movimento sedentário que permanece no âmbito estriado da representação, que sempre procura assentar-se sobre qualquer modelo, qualquer verdade. A filosofia só existe se ela agredir, a literatura do mesmo modo deve ser compreendida: escrever é um ato de agressão. Mas agredir é libertar, é produzir novas rotas, agenciamentos inéditos que possibilitam a existência em toda a sua grandeza. Agredir é espantar o monstro acorado sobre a imagem de um pensamento da diferença. Pensamento leve, que, por ser afirmativo, não leva consigo a sombra sinistra de um juízo negativo, não leva consigo nenhum imperativo que desvalorize a vida. A literatura tem como função principal o combate, seguindo o pensamento de Deleuze sobre Kafka, um combate que se estabelece contra o castelo, contra o juízo, contra o pai, onde todo gesto é um movimento de guerra, de criação, demolição e contra-efetuação. À literatura cabe criar um povo, talvez utópico, mas que está na ordem do possível. Para que isso ocorra, antes é preciso que o escritor esteja à altura do acontecimento, como diz Peter Slorterdijk (2004, p.67): “O sujeito existente tem que merecer seu júbilo...”, isto quer dizer: o escritor e a escrita têm que estar à altura da sua ferida, da sua demolição... do acontecimento.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Kafka. Pour une littérature mineure**. Paris: Les Éditions Minuit, 1979.

_____. ; _____. **Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: P.U.F., 1990.

_____. **L'épuisé**. In.: Samuel BECKETT, Samuel. Quad et autre pièces pour la television. Paris: Les Éditions Minuit, 1992.

_____. ; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Proust e os Signos**. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003a.

_____. **La peinture enflame l'écriture**. In.: Deux Regime de Fous. Paris: Minuit, 2003b.

_____. **Rendre audibles des Forces non-audibles par elles-mêmes**. In.: Deux Regime de Fous. Paris: Minuit, 2003c.

_____. ; GUATTARI, Félix. **Préface pour l'édition italienne de Mille Plateaux**. In.: Deux Regime de Fous. Paris: Minuit, 2003d.

_____. ; _____. **O que é a filosofia ?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado, Aurélio Guerra Neto *et alii*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano B. de. **Literatura e intensidade ou o que (se) passa entre Kafka e Nietzsche**. In.: Nietzsche e

Deleuze. LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa G; VERAS, Alexandre (Orgs). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzianos da linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BADIOU, Alain. **Deleuze, o clamor do Ser**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BARRENECHEA, Miguel A. “*Pensamento nômade*”: **A leitura deleuziana do aforismo de Nietzsche**. In.: Nietzsche e Deleuze. LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa G; VERAS, Alexandre (Orgs). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTELO BRANCO, Guilherme. **Foucault com Deleuze: normalização, alternativa, diferenciação**. In.: Gilles Deleuze: Imagens de um filósofo da imanência. VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (Orgs). Londrina: Editora UEL, 1997.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOMES, Orlando. **Deleuze, literatura e afirmação ontológica**. In.: Nietzsche e Deleuze. LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa G; VERAS, Alexandre (Orgs). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
KAFKA, Franz. **Narrativas do Espólio**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora, Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'arte**. Paris: PUF, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. **O quinto “evangelho” de Nietzsche**. Tradução de Flávio Beno Siebeweichler. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2004.

APRESENTAÇÃO HETERODOXA DE UM PONTO CEGO DE HEIDEGGER VISTO POR SLOTERDIJK

Juliano Garcia Pessanha

Declínio da arte e apresentação de figuras extremas

Quem hoje habita o espaço literário já necessariamente se move no fracasso. E a razão para isso é a seguinte: quando o mundo e a experiência guardam ainda alguma opacidade, o escritor tem amplas zonas por onde mover o seu dizer. Quando o processo de objetivação e de explicação submete e domina cada vez mais regiões da experiência, mais o dizer migra para o especialista e mais diminui o espaço da província literária.

Nos últimos cem anos, não só novas realidades saíram da clausura e da latência para entrar no mundo (os átomos, os quarks, o DNA, os genes, o sistema imunológico) como realidades que se encontravam fora do regime explicativo foram objetivadas e colonizadas pelo saber explicitante: a sexualidade por Freud, os sonhos também pela psicanálise (Jung e Freud), a relação de dependência mãe-bebê por Winnicott, o mundo do outro, da outra cultura, por Lévi-Strauss e outros antropólogos, o mundo do trabalho por Marx, a moralidade por Nietzsche e Freud etc. Quando uma coisa, qualquer coisa, sai da latência e adentra no regime moderno de coisa explicada, muda completamente a nossa relação com essa coisa.

Um dos resultados desse desenvolvimento é que o dizer de uma certa realidade fica colonizado pelo saber que a explicou e a conduziu à luz. Chancelado pela rubrica da verdade e da

operatividade, pois a realidade, uma vez explicitada, é passível de controle e intervenção (pense, por exemplo, no ombro e no joelho fraturados antes e depois da ressonância magnética ou numa intervenção clínica para tirar uma criança do autismo após Winnicott), todo o dizer vai sendo arregimentado e calibrado pela linguagem que doravante abre o acesso mesmo àquele determinado setor da experiência. Esse processo, que constitui o próprio cerne da modernização do mundo e que foi magistralmente descrito por Peter Sloterdijk no último volume da trilogia *Esferas*, deixa o escritor cada vez mais acuado e sem ter o que dizer! O próprio narrar e a leitura, como atividades de reconhecimento e de reconfiguração da experiência, cedem lugar e são transferidos em grande parte ao campo de outras disciplinas das chamadas humanidades. Simultaneamente a isso, alguns psicanalistas, etnólogos e filósofos começam a narrar coisas mais interessantes que os escritores e de maneira melhor. Penso aqui no psicanalista paquistanês Masud R. Khan e nos relatos clínicos que compõem seu livro *Quando a primavera chegar*, bem como no citado romance filosófico de Sloterdijk, *Esferas*, mais de 2.300 páginas luminosas de uma história cujo protagonista é o espaço¹. No caso do campo “psi”, é bastante claro que ele toma grande parte do terreno outrora da literatura: é nos consultórios que muitas histórias são hoje contadas e recontadas cotidianamente e é também lá (junto a um especialista!) que a dor e a pergunta buscam um lugar mais “acompanhado” que o diário, a escrita e a leitura.

¹ Exemplos mais conhecidos do grande público são os livros do neurologista Oliver Sacks, nos quais relata casos clínicos, como é o caso de *A mulher que confundiu seu marido com um chapéu*, e de físicos como Stephen Hawking.

O interessante é que nessas condições de perda de terreno para os especialistas, o escritor tentou imitá-los e se converteu ele próprio em um especialista e profissional da literatura. Essa reação contrafóbica ao fracasso levou a um fracasso cada vez maior da literatura. Ao invés de ruminar o fracasso, deter-se na dificuldade cada vez maior de dizer algo ou mesmo de, num grito, indignar-se com a situação na qual nos encontramos (situação na qual o homem já não consegue acessar a si mesmo a não ser pela mediação dos saberes e o dizer dos especialistas. Dito filosoficamente com Heidegger: situação na qual o processo de objetivação já englobou e já engoliu o objetivante, o sujeito, e o objetivado; ambos estão nivelados e igualizados, o que pode ser visto no belo livro *Heidegger e a essência do homem*, de Michel Haar). Uma indignação à altura de quem sabe que perdeu o orvalho e sofre com isso. Ao invés de ruminar esse acontecimento e adensar o silêncio e uma outra relação com a linguagem, o escritor atual tentou imitar o vigor do dizer dos especialistas e saiu por aí, doido, atrás de ideias e de ter o que dizer. Como um Harrison Ford atrás da arca perdida, procurando assunto. O escritor atual tornou-se o “camaradinho criativo” atrás de ideias, de histórias, um caçador de vivências e de gírias. Ele, na sua fuga contra o fracasso, parece ter se esquecido de que quem tem milhares de ideias e de projetos é o publicitário; o escritor real tem, muitas vezes, apenas uma ferida cujo nome ele desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra gaga e balbuciante.

A palavra da arte é coisa de recém-nascido ou de moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas muito mais tocado pela sua emergência e pela sua desapareção do

que envolvido na sua estabilidade. Tanto aquele que acaba de nascer quanto aquele que está para morrer sabem que a linguagem acontece em nossa boca quando, desabados dela e desintoxicados dela, estamos tensos no surto-susto do mundo. Sabem que “Antes que a palavra/ Invada a face/ O olho arde”,² o corpo treme. Já o escritor de meia-idade, estabilizado no mundo, vive na precedência da palavra e das referências culturais: ele é um produto cultural e um malabarista. Daí sua falta de vigor. Seus livros não *nascem*, mas são produzidos e já chegam com crítica e editora. A exemplo do colega acadêmico que explica tim-tim por tim-tim o que fará ao papai Lattes, o escritor profissional também ajusta o seu dizer ao âmbito da compreensão de seu financiador e do mercado e, nesta calibragem mútua, garante-se a tautologia, a duplicação do mesmo, a agonia do “totalmente já pensado – totalmente já sabido”, nas palavras de Gilberto Safra.

É óbvio que há também escritores de meia-idade, diferentemente dos nascidos há pouco e dos moribundos, que não são mera dublagem do mesmo e cujo dizer está marcado por experiências reais... Mas o acontecimento hoje hegemônico é que a literatura e a palavra literária, que supostamente constituíam a última zona de imunidade contra a invasão do dizer objetivante dos especialistas, tornaram-se elas próprias uma zona objetivada e colonizada por especialistas e competentes... Catadores de discurso e caçadores de vivências têm hoje à disposição de sua produção retórico-estética muito mais assunto. O cardápio estendeu-se muito, pois a própria zona do recém-nascido e do moribundo, esquadrinhada e esclarecida pela filosofia do século

² Versos de Márcia Chieppe em *Lume do dia* (2009).

XX, tornou-se assunto para mais saques discursivos...

Não há como negar que a filosofia e a psicanálise esclareceram topologicamente tanto o escritor de meia-idade quanto o segredo do escritor recém-nascido. Mesmo este último, embora se sinta abrigado no mistério, já não constitui mistério algum para uma antropologia filosófica renovada e radicalizada. Ela está em condições de mostrar que o dizer da inauguralidade é um presente da inospitalidade e da fronteira, enquanto o dizer estabilizado é um presente da hospitalidade e do adentramento no mundo. Adentrar o mundo é ter preenchimento, é abandonar a zona oca do recém-nascido para receber a companhia e a visita de hóspedes duradouros. Há preenchimento quando há identificação com o mundo e introjeção do mundo. Nas palavras de Sloterdijk em *Esferas I*, “quando um bebê aporta neste mundo ele se convence do conveniente de ter nascido, da vantagem de ter nascido porque encontra hospitalidade”. Leia-se: “Ele encontra mamilos felizes, eudaimônicos, espíritos-caramelo benignos, ampolinhas conjuradas, fadas bebíveis que velam discretamente em seu berço para irromper de vez em quando tranquilizadamente no seu interior. Não se escava no indivíduo, por uma soma de invasões proveitosas, uma gruta de amor na qual haverá um aposento comum para a vida toda, a vida inteira?”³

Quando esses visitantes chegam aconchegadamente, acabamos nos arredondando e nos envelopando com eles numa festa um tanto egoísta aos olhos do escritor recém-nascido e do moribundo. Ficar com os próprios “objetos” não é despachar o susto, a perplexidade e a morte? E quem cuida do oco, quem ama o

³ Citação ligeiramente modificada de *Esferas I* (2003, pp. 96-97).

desaparecido? O escritor moribundo é aquele que tendo ficado oco e vazio não se tornou um assassino nem um psicótico, mas uma flauta ou uma concha ressoante.

O homem preenchido e acompanhado é como um ovo com dois furinhos nas laterais. Esses furinhos garantem que ele possa chorar num filme, se apaixonar em um cruzeiro ou mesmo se comover com o mendigo que geme de frio. Já o homem da solidão não visitada equivale a um ovo cortado ao meio. Ele é mais miserável que o mendigo, vive em estado de paixão permanente e não precisa ir ao cinema. O rasgado canta porque vive na espera do acontecimento que não aconteceu.⁴

Dizer é uma fome de tocar. Tocar para que a visita do outro aconteça. Tocar para perfurar novamente o umbigo esquecido. Se você está no meio de ovos com furos diminutos ou com bandagem sobre eles, você canta e grita com mais intensidade. Você canta loucamente! Comigo aconteceu isso, aconteceu algo muito estranho. Por alguma razão misteriosa, tornei-me tudo o que eles se esqueceram. O ovo que sou tem apenas a base. Não encontrei clipe, cola, zíper e muito menos a parte faltante. Tornei-me então todo olhar de atenção. Escutava qualquer respiração e qualquer salivar. Tornei-me um sismógrafo amoroso, um amistômetro. Quem-eu? Que-eu? Ah, o amistômetro, o ledor de aberturas. Eu estava então na antítese do ovo blindado. Minha paixão era brincar de ser táxi pelas madrugadas. Pegar as pessoas pelos pontos de

⁴ Esses personagens conceituais de minha topologia dialogam com a tipologia cunhada pelo pensador esferológico e psicanalista pós-winnicottiano Gilberto Safra em seu livro *Hermenêutica na situação clínica: o desvelar da singularidade pelo idioma pessoal*. Nesta obra ele propõe que existem três grandes diferentes modos de ser do homem na atualidade: bidimensionais, tridimensionais e abismais.

ônibus e levá-las para casa. Conduzi-las ao endereço próprio. Um homem sem endereço leva os outros ao destino. Que paixão imensa pelos desconhecidos que entravam. A palavra arrebatada surgia nos discursos para convidar as pessoas a entrarem no táxi. Eu era um funcionário clandestino no tempo do prefeito Jânio Quadros, enviado para a melhoria da locomobilidade na cidade de São Paulo. Trabalhava em uma zona de a-legalidade onde o transporte era gratuito e as discussões sobre o sentido da vida estendiam-se até Cotia, Carapicuíba, Vargem Grande e Taboão da Serra. A palavra arrebatada seguia até o momento de deixar o passageiro em casa. No instante derradeiro, o passageiro escutava: “eu, chofer infinito e buraco despovoado ousou agora te narrar, porque é interessante o que vi e pressenti de ti”.

Mas essa palavra descosturada e desarticulada, esse dizer que torcia o pescoço das palavras, dito sempre no susto de um começo e no rasgo da cratera, ele ia me afastando tanto do dizer dos colegas advogados quanto dos colegas filósofos. Em pouco tempo sem nada concluir e sem conseguir me colocar no mundo, fui passando de caso psiquiátrico a caso policial. Eu não tinha nenhuma competência mundana. Queria saber qual era o bilhete de entrada, qual era a senha para abrir a porta do mundo. Eu não sabia que o mundo é um presente da hospitalidade. Quando um ser humano aporta neste mundo e encontra os tais mamilos felizes e as fadas bebíveis, ele toma o leite e se deixa tomar por ele. Toma e é tomado! Ele se faz no ente. Identifica-se com aquilo que canibaliza e mergulha. Quando há sossego e aconchego, mergulhamos... Nesse adentramento, vai-se progressivamente apagando o oco e tomando o rosto e a palavra do mundo. Ser capaz de uma palavra

do mundo, de uma palavra mundiforme, esse era o meu sonho. Tentava imitar e simular a língua mundiforme e a palavra normalizada, mas a cratera logo aparecia e eu era desmentido. Durante muito tempo vivi suspenso na perplexidade. Minha boca ficou muda e as palavras desabaram. Para falar qualquer coisa, eu fazia ginásticas incríveis e imitava e roubava os relatos alheios. Eu acompanhava e assistia a cada produção linguística com a angústia de saber-me fraudulento. Via os falantes normais e os invejava. Eu tive de ler inúmeros tomos de filosofias heterodoxas, principalmente Martin Heidegger e Maurice Blanchot, para convencer-me de que eram eles, os falantes do mundo, que estavam enganados. Ao passar a intimidar-me com a família dos frágeis e dos estranhos moribundos, inverti o jogo: eram eles, os de dentro do mundo, os normalizados, os que viviam no grande engano da aderência, pois a linguagem só acontece quando estamos fora dela, suspensos no susto de haver mundo. A palavra é então a continuação do arrepio neste hóspede ligeiro que somos, é a continuação de um canto de assombro e de agradecimento.

Mas agora que se esclareceu para mim, e se esclareceu completamente no interior deste trânsito topológico, o segredo de minha origem – o segredo de ter nascido para fora – e que uma casa viva e silente na proximidade do mar começa a encantar e a penetrar o meu corpo, me pergunto se ainda há algum motivo para escrever. Escreve-se quando se esclareceu acerca daquilo que obrigava a escrever e quando a perplexidade deu lugar ao encantamento? Ou ainda: pode a literatura hibridizar-se com a filosofia, levando-a a uma expressão mais radical?

Nascer para dentro

Resta ainda esclarecer mais alguma coisa sobre a questão fundamental: o que é nascer para dentro, e o que é nascer para fora? Quais são, afinal, as vantagens e as desvantagens de se nascer para fora ou para dentro? O segredo do adentramento no mundo é o bilhete de entrada. Esse bilhete consiste em encontrar o mundo como pequena zona de hospitalidade. Nessa zona aquilo que é encontrado por mim não é um puro exterior ou uma parede indiferente e opaca, mas algo que parece ter sido criado por mim mesmo! Quando nascemos para dentro há para nós um receptáculo imunológico, uma esfera onde nos aguarda um aliado sustentador e animador. Se o aliado é devotado e ele se encontra em sintonia física e ressonância com o nosso corpo, até mesmo a existência dele parece que emergiu de nós mesmos. Constitui-se assim uma espécie de ovo, um envoltório protetivo contra a invasão do exterior, e aquilo que vem ao encontro adquire aí uma feição familiar e uma digital humana. Um exemplo: já há algum tempo vi um bebê entrando na água do mar com sua mãe. Ele ficava muito assustado quando a água da onda respingava em seu rosto. Então ela sorria, o ajeitava melhor no colo e colocava com suas próprias mãos a água da onda no rosto da criança e sorria novamente. A face da mãe sorrindo e dizendo “onda” acolchoava e domesticava a força do real. A mãe fazia assim um “bilu-bilu” na aletheia.

É necessário pensar essa bifurcação entre o choque agudo do real e a proteção, o escudo esférico. Se não pensarmos estrabicamente, com um olho no exterior e o outro na necessidade humana de proteção imunológica (as culturas), então perdemos

alguma fatia da experiência humana. E não há como negar que boa parte das ontologias contemporâneas, na medida em que são xenofílicas e devotas do exterior, recalcam o pensar do espaço interior e o fato de que o ser humano só floresce na intimidade. Pensar na bifurcação é não esquecer o registro alético, a perplexidade diante da emergência das coisas, mas também a proteção esferológica, a transfiguração das coisas mediante o “agendamento” cultural que lhes imprime um traço humano. O exemplo do menino entrando na água do mar diz de qualquer criança chegando ao mundo. Sem o “bilu-bilu” protetor de um anfitrião aliado, sem a presença de um outro que apresente homeopaticamente o mundo, não haveria enraizamento familiarizador algum. Os olhos do recém-chegado arderiam vermelhos de pergunta e ele poderia enlouquecer ou, na melhor das hipóteses, tornar-se um pensador da extimidade ou um poeta da fronteira (em ambos os casos, um escritor recém-nascido-moribundo). Em linguagem filosófica, o que está sendo dito é que não há queda no mundo (Heidegger) sem um processo de intimização familiarizadora. A queda heideggeriana depende da mediação de um outro (função materna) que seja o segundo membro de uma célula de intimidade e funcione como uma membrana que controla inclusive o quantum, o volume de mundo que pode entrar. Uma invasão maciça, uma avalanche prematura do exterior seria desastrosa e enlouquecedora: “Muitos casos de autismo infantil precoce (dos quais tratam os clássicos trabalhos de René Spitz e Bruno Bettelheim) podem ser interpretados como marcas de invasão de uma má infinitude no espaço íntimo precoce. As fortalezas vazias do autismo são instalações defensivas que

protegem o sujeito frente ao pânico diante do espaço e frente à morte por abandono” (SLOTTERDIJK, ²⁰⁰³, p. ³⁹⁹).

Dizer da bifurcação equivale a experimentar que o umbigo é simultaneamente marca de uma orfandade radical e da sustentação de um outro. O umbigo é ambíguo. A orfandade requer a sustentação, assim como o ser ejetado e jogado no mundo pede um receptáculo imunológico de proteção e hospitalidade. O ser humano precisa ser dois dentro de um receptáculo imunológico para tornar-se um depois. Se ele não participa desse dueto ressoante em um espaço interior, não emerge como um si mesmo. O espaço interior sustentado é a província onde acontece o belo salto em que crio e sou criado por aquilo que encontro. Já a vantagem de não vir a si (não ter sido acompanhado nem visitado), mas de permanecer como identidade negativa ou como ovo cortado ao meio, é guardar a memória viva da duplicidade, memória daquilo que pulsa permanentemente diferindo da domesticação esferológica.

Primeira introdução à extimidade: Heidegger e a baleia

Eu caminhava por uma cidadezinha do litoral uruguaio quando, de repente, deparei-me com um jardim perfumado e em seu centro havia um enorme esqueleto de baleia. O impacto foi tamanho que minha respiração se quebrou! A brancura do esqueleto reluzia na noite azul-marinho. O ar estava puro e fresco, pois ali, na extremidade do continente, apenas um farol vigiava os mares. Fiquei durante muito tempo respirando perto do esqueleto. Como podia aquele animal gigantesco, das profundezas do

oceano, estar ali diante de mim numa brancura intacta? Como é que uma tal maravilha podia acontecer e como é que junto desse animal enorme havia ainda um outro, um animal retirado, animal de coração exposto, capaz de acolher a beleza, desgrudá-la e soprá-la aos quatro ventos com palavras?

Foi esse pequeno evento que narrei a alguém que me pediu um esclarecimento sobre o pensamento de Heidegger. Eu disse que, se estivesse comigo em La Paloma, ele poderia simplesmente contemplar a baleia e o jardim como paisagem e seguir indiferente, pensando talvez em alguma inovação decorativa para o seu próprio jardim, ou caso o seu QI ôntico fosse menos estético e ainda mais elevado, poderia medir os treze, catorze metros da baleia e calcular a quantidade de gordura e quantos ienes os japoneses deixariam de ganhar, ou ainda considerar que aquele ente majestático era na verdade um mamífero superior...

Em todos esses casos, disse a ele, “você estaria hipnotizado pela entidade do ente e teria esquecido o rasgo da diferença que há entre o ente e o mistério da sua manifestação. Em todos esses casos você seguiria sua caminhada soberba e estaria apenas fazendo coro com o predomínio do esquecimento do ser. Mas, se no azul profundo daquele anoitecer, a 'veemência do real mais belo que o imaginado'⁵ te tocasse cortando tua respiração, eu teria condições de começar a desmedir o teu QI ontológico. Isso porque a questão não é esquadriñar e delinear o ente – coisa que o ocidente, hoje mundial, está em vias de realizar por completo – mas permanecer atento ao acontecimento maravilhoso de que o ente é! Assim, a baleia não é apenas a sua forma e a sua constituição elementar, o

⁵ Palavras da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen (2001, p. 179).

que constitui a refeição e a superficialidade dos estetas, mas ela é algo que indica a sua aparição, ela aponta para o evento dela ser, para a doação indizível dela mesma. Se o esteta contempla a coisa e se deleita em sua poltrona, o heideggeriano, suspenso, sente perplexidade diante do seu surgimento. Talvez agora eu possa começar a te dizer que quem mora no rasgo dessa diferença efetua em si mesmo o sentido e a vocação dos textos de Heidegger, quer esta pessoa tenha ou não lido o pensador alemão.

Heidegger tomado como atividade cultural ou como assunto acadêmico de 'exegese competente' constitui um triste mal-entendido. Ler Heidegger é desdobrar em si mesmo a experiência da negatividade e aceitar o convite de migração para fora da experiência do ser como presentidade. Lido a partir do QI ontológico, Heidegger é uma chave ou uma senha para abrir a porta para o precipício. Na medida em que me deixo conduzir pelo caminho do seu pensar, termino por encontrar acolhimento no precipício e, aninhado no precipício – o que constitui uma posição paradoxal e rara –, experimento o sentido do ser, não mais metafisicamente como presença, mas como vinda e emergência. Eu ousaria te dizer então que é um heideggeriano aquele que carrega no corpo a memória do ser como um salto. Essa espécie de homem-orvalho guarda também em sua dor o saber de nosso exílio, pois no mundo da produção e autoprodução infinitas as coisas secam e perdem o orvalho, pois são instaladas prontas e, por meio desse 'acontecimento', destituídas de qualquer nascedouro e movimentação. Se lido a partir do QI ôntico e da vontade de saber, Heidegger gera apenas uma obesidade conceitual e um tagarelar infinito e sem e daí...?, lido a partir do QI ontológico, ele nos

conduz a um 'the end', a um espaço de retração e descolamento de onde experimento as coisas como advento e chegada. Equivale a dizer que a posição inicial do Dasein como salto sem apoio e trânsito contínuo entre a fenda e a tentação da colagem no ente se radicalizasse se espalhando para tudo.

Se doravante digo as coisas guardando o movimento dessa eclosão a partir do oculto, então é a linguagem que fala em mim. Meu dizer já não é mais metafísico, não é nem etiquetagem representacional da mera presença de algo nem expressão de alguma vivência interior. É um dizer silente e calado, pois ele não esquece a autorretração e o autoesquecimento do ser: 'vazio e sem acontecimentos'⁶, como um recém-chegado ou um recém-nascido, volto para casa. Estou curado da errância metafísica! Eu, janela sem ninguém, tornei-me agora 'um ser impessoal, sou simplesmente um espelho fiel do mundo'⁷. Minha casa é a casa da intimidade, uma casa para os íntimos do estranho! Uma casa erguida na distância, pois o excessivo adentramento, o apoio no ente, rouba o lugar da visão real! Uma casa longe da casa dos homens, para os recuados que têm por missão dizer e guardar o que os adentrados não enxergam. A casa heideggeriana é uma casa rara, uma casa fronteira para moradores com identidade negativa⁸.

Esses seres não identificados com o mundo, mas

⁶ Palavras da poeta Marina Tsvetáieva (2008, p. 294). A passagem completa é: "Amigo, se a tudo isso você for indiferente, você estará vazio como eu estou. Vazio como a Música. Você, sem acontecimentos. Você, sem paredes. Você – fora de você – [...]. Para você será fácil morrer".

⁷ Palavras tomadas de Tsvetáieva (Idem, p. 143).

⁸ A apologia de Hannah Arendt a Heidegger no famoso texto comemorativo do aniversário de oitenta anos do filósofo chega a uma conclusão semelhante. Para ela, há um poder de se espantar diante do simples, mas coisa diferente disso é "aceitar esse espanto como morada" (1987, p. 231).

sintonizados com o invisível da sua doação, existiram clandestinamente em várias épocas. Pós-metafísicos e não metafísicos existiram e fizeram aparição minoritária tanto no interior da história da metafísica quanto fora dela. Monges taoístas e pessoas como Chuang Zu existiram fora da história do ser enquanto alguns místicos cristãos e mais proximamente pintores como Cézanne ou poetas como Marina Tsvetáieva viveram constantemente essa outra relação com o mundo, relação de deixar ser e do agradecer. Isso não significa que haverá um dia uma época a-lética, um novo (outro) começo no qual o estremecer do Dasein abriria uma nova clareira epocal, algo como se toda cidade do litoral uruguaio recebesse a medida não mais da dimensão produtiva ou das (várias) economias libidinais, mas da retração que concede a brancura do esqueleto reluzindo na noite azul-marinho. Uma tal revolução do ser comparável ao advento do “paradiso terrestre” acontecia apenas na cabeça do revolucionário Martin Heidegger. Como diz sensatamente Sloterdijk, o pensar heideggeriano é ótimo para uma “época pós-missionária, pós-científica, pós-universalista e pós-voluntarista. Mas uma época assim não existe” (SLOTERDIJK, 2011, p. 38). Vale dizer que não há superação da metafísica e uma questão mais legítima é saber como conseguem viver ou obter alguma proteção os pastores do ser que vivem no interior do construtivismo agressivo da modernidade.

O relato do evento-baleia é topologicamente útil para clarificar a posição heideggeriana. Ele mostra, contrariando a afirmação propalada em manuais, teses e artigos, que Heidegger não é um pensador do ser-no-mundo. Ele, inclusive, nutria uma

certa antipatia pelos mundanos e pelos esquecidos. Toda sua incitação filosófica aponta para o ser-na-fronteira e para a experiência do acontecer original do mundo. Quer se tome o Ser e tempo ou o pequeno opúsculo *Que é metafísica?* ou ainda outro texto, sempre leremos que é apenas quando a familiaridade escorre para o ralo e o ente emerge na estranheza que se pode apreender a situação originária e o quem do Dasein. “[...] ser aí quer dizer: estar suspenso dentro do nada!” (HEIDEGGER, 1979, p. 41). Estar suspenso dentro do nada ou “estar entre (Das Zwischen) o essencializar-se do ser e a entidade do ente” (Idem, 2003a, p. 29). Nada disso diz do estar dentro do mundo. Para o pensador de Freiburg, o estar caído e apoiado no ente equivale a um estar-em-pecado e o homem que coincide com a sua determinação mundana é para Heidegger sempre alguém suspeito de não ter percebido que se encontra sequestrado. É apenas quando ele descoincide da determinação mundana que ele pode ganhar-se novamente. Daí o privilégio concedido aos moribundos no pensamento heideggeriano: “A proposição apropriada no que diz respeito ao Dasein no seu ser deveria ser *sum moribundus* [eu sou morrendo], *moribundus*, não como alguém gravemente doente ou ferido, mas que enquanto eu sou, eu sou *moribundus*. O *moribundus* dá primeiro ao *sum* o seu sentido” (Idem, 1992, p. 317). A diferença entre estar no mundo e já não mais estar nele – a primeira diferença explorada por Heidegger nos anos 1920 – assegura ao Dasein a constância da iniciação, o salto angustiado a partir do sem-apoio (Ab-Grund).

A acuidade heideggeriana para olhar o moribundo converte-se em quase cegueira quando se trata de olhar para o bebê

humano e para o homem estabilizado de meia-idade. O autor de *Ser e tempo* tem consciência desta escassez e a prova disso é a famosa passagem do parágrafo 72: “A morte é, no entanto, apenas o 'fim' do Dasein e, em sentido formal, apenas um dos fins que abrangem a totalidade do Dasein. O outro 'fim' é o 'começo', o 'nascimento'. Só o ente 'entre' nascimento e morte apresenta o todo que se procura. Desta forma, ficou 'unilateral' a orientação dada até aqui à analítica, apesar de tender para o ser-todo existente e de explicar, genuinamente, o ser-para-a-morte próprio e impróprio. O Dasein só se fez tema existindo, por assim dizer, 'para frente', deixando, com isso, 'para trás' de si todo o ter sido. Não apenas se desconsiderou o ser-para-o-começo, mas sobretudo, a extensão do Dasein entre nascimento e morte. Na análise do ser-todo, passou-se por cima do 'nexo da vida' em que o Dasein, constantemente e de algum modo, se mantém” (Idem, 2006, p. 464).⁹ Entretanto, ao longo de sua obra, Heidegger não corrigiu esse déficit e o elogio do mortal hipertrofiou-se.¹⁰ Se as poucas passagens sobre recém-nascidos são muito pobres (é o caso de *Introdução à filosofia*), já não há mais palavras para dizer daquele que coincide positivamente com a determinação mundana. Se o moribundo habita sempre o rasgo de um começo e de um clarão, o que dizer do já começado que continua e que não desmorona de si a todo momento? Será que esse “esquecido” está excluído de toda propriedade e consistência? Como soletrar a dignidade desse outro sentido de propriedade não oriunda do ser para a morte? Não há

⁹ Tradução modificada a partir da edição citada.

¹⁰ Hipertrofiou-se a ponto de ele encarnar a única esperança de um futuro outro e a única chance de historicidade para além das notícias historiológicas do homem normalizado do *Gestell*. Esse último apenas o equivalente a uma nuvem de gafanhotos.

realmente algo estranho no fato de Heidegger enxergar tão bem o moribundo e a impessoalidade, mas quase não acessar a pessoalidade? De onde vem uma limitação tão gritante?

Para pensar a determinação mundana não como um sequestro ou como algo que desaba prontamente sobre nós, é preciso pensar a emergência do si mesmo a partir das relações fortes e o fenômeno da criação de mundo (fenômeno onde eu crio e sou criado por aquilo que encontro). Em Ser e tempo não há irmãos juramentados, casais apaixonados e muito menos bebês mordendo o peito de mães. Heidegger não pensou o espaço das relações íntimas nem explicitou fenomenologicamente aquilo que (efetivamente) acontece entre seres humanos. É certo que devemos a ele a desconstrução do entulho metafísico no qual se assenta inclusive a teoria psicanalítica, mas a desconstrução da relação sujeito/objeto não garante a descrição precisa daquilo que acontece no registro inter-humano. Devemos isso a Peter Sloterdijk: sua descrição dos aliados e dos receptáculos imunológicos revela o núcleo e o caroço da experiência do si mesmo e do ser no mundo. A esferologia sloterdijkiana esclarece definitivamente a posição de Heidegger.

Para retomar os personagens conceituais, os tipos ovóides do início deste ensaio, pode-se dizer que Martin Heidegger é um pensador do ovo-cuia (o ovo cortado sem a parte superior) e do ovo blindado e duro. Sua obra é um hino de louvor ao primeiro e uma tática militante para tentar furar e quebrar o segundo. Há, entretanto, uma limitação do pensador do originário para acessar a experiência e o locus do ovo inteiriço com furinhos. Nomear e compreender essa possibilidade de ser humano é o que logra Peter

Sloterdijk. Sua analítica do estar-acompanhado, fundante da interioridade e da pessoalidade, esclarece a posição solitária de Heidegger. À luz de Sloterdijk, Heidegger é um gênio da solidão.

A posição abismal (ovo-cuia) e a tridimensional (ovo inteiro com furos)

Em um texto intitulado “Passageiro”, Kafka escreve:

“Estou em pé na plataforma do bonde elétrico e totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família. Nem de passagem eu seria capaz de apontar as reivindicações que poderia fazer, com direito, na direção que fosse. Não posso de modo algum sustentar que estou nesta plataforma, que me seguro nesta alça, que me deixo transportar por este bonde, que as pessoas se desviam dele ou andam calmamente ou param diante das vitrines. É claro que ninguém exige isso de mim, mas dá no mesmo.

O bonde se aproxima de uma parada, uma jovem se coloca perto dos degraus pronta para descer. Aparece tão nítida para mim que é como se eu a tivesse apalpado. Está vestida de preto, as pregas da saia quase não se movem, a blusa é justa e tem uma gola de renda branca fina, ela mantém a mão esquerda espalmada na parede do bonde e a sombrinha da mão direita se apoia no penúltimo degrau mais alto. Seu rosto é moreno, o nariz levemente amassado dos lados termina redondo e largo. Ela tem cabelos castanhos fartos e pelinhos esvoaçando na têmpora direita. Sua orelha pequena é bem ajustada, mas por estar próximo eu vejo toda a parte de trás da concha direita e a sombra da base.

Naquela ocasião eu me perguntei: como é que ela não está espantada consigo mesma, conserva a boca fechada e não diz coisas desse tipo?” (KAFKA, 1991, pp. 37-38)

Esse fragmento é interessante pois nele há dois seres que estão no mesmo trem, mas de modos diferentes. Aquele que existe na posição instável interroga aquela que desce do trem e existe na posição relativamente estável e subjetiva. Dessa forma, o contra-aforismo da moça poderia soar assim:

“Venho dentro de um bonde elétrico e estou ruminando a última conversa com meu noivo e algumas situações recentes do trabalho. É óbvio que eu teria algumas reivindicações a fazer no que tange à minha pouca remuneração e gostaria muito de discutir com minha mãe sobre o meu vestido de casamento. Em geral eu não reparo muito nas pessoas, pois sempre fico entretida e, razoavelmente gravitada, repassando a temática bastante onipresente do meu próprio mundo. Minha interioridade me nutre bastante e as minhas perguntas não saberiam se formular sem a plataforma constante dessa interioridade. Hoje, excepcionalmente, ao descer do bonde, reparei em um jovem que olhava para mim. Eu nunca me senti tão vista e cheguei a me desarrumar um pouco. Ele era magro, de orelhas pontudas e sobrancelhas grossas e escuras como seu cabelo. Tinha o olhar um pouco assustado e me fez lembrar uma frigideira estalando num fogo já extinto.

Naquela ocasião, me perguntei: como é que ele não está sossegado como eu? Por que é que fica assim espantado e com a janela escancarada?”

Lidos simultaneamente, esses dois fragmentos guardam as extremidades de uma topologia que abarca desde a posição desassossegada daquele que não dispõe de um eu, nem de familiaridade com o mundo, até aquele que se encontra na relativa estabilidade da posição subjetiva e do amparo no mundo. Se, ao escrever estas linhas, o sentido das palavras fosse desaparecendo e a materialidade delas crescesse com a brancura do papel até me engolir e eu já não soubesse mais situar-me em relação à tarefa que estava realizando, então, poder-se-ia dizer que eu recebi uma visita da angústia. Na visita da angústia, a familiaridade do sentido se esvai e o ente emerge na estranheza. Heidegger, como vimos, dignificou essa posição e deu a ela uma cidadania filosófica, na mesma medida em que mostrou que nasce aí uma outra relação com a linguagem. Na sua esteira, pensadores como Blanchot se detiveram nesse espaço do desastre. Espaço de pura exterioridade onde está ausente qualquer intimidade. Aí nesse lugar onde Kafka perambulava¹¹ já não é o “eu” que fala e se exprime, mas o ser: “Aí onde ele está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala mais, mas é, mas consagra-se à pura passividade do ser” (BLANCHOT, ¹⁹⁸⁸, p. ²¹). Esse lugar é um outro de qualquer mundo e o poeta é aí conduzido pela exigência da obra. A exigência da obra arranca o escritor do mundo e o coloca fora, num lugar exterior e distante daquele onde vigora a digital e o “batismo” do sentido (província da cultura).

Para a esferologia sloterdijkiana, entretanto, a superação da posição antropológica pela visita do ser ou pela exigência da

¹¹ Desenvolvi uma análise minuciosa da posição de Kafka no livro *Ignorância do sempre* (2000). Ali tentei entender o fragmento “Passageiro” a partir de um diálogo entre Heidegger e Blanchot.

obra depende da catástrofe e do desencontro antropológicos: “Human calamities good opportunity for being” (SLOTERDIJK). Afinal, quem é o habitante desta região “onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação”? (BLANCHOT, 1988, p. 296). Quem é o rapaz do bonde, o assustado com a janela escancarada? Ele é desprovido de mundo e de interioridade porque seu gesto inaugural foi vomitar e recusar o leite materno. Seu gesto foi um gesto-não! Enquanto a moça ao tomar o leite teve o corpo tomado por ele e pôde erigir-se um pouco, pôde, através desse pequeno “sim”, começar a compor seus pequenos órgãos, o rapaz regurgitante permaneceu rasgado e oco e não pegou a senha de entrada no mundo. Se a moça começa a ganhar um corpo razoavelmente sossegado e habitado, um corpo capaz de se mover por vários espaços e por temporalidades “dentro” do tempo, o rasgado, desprovido da ressonância inicial com o outro, guardará o espaço-tempo originário e, escravo da instantação do instante (Augenblick), zanzará fora da temporalidade intratemporal. Está aí revelado o segredo e a vantagem do nascer para fora do mundo? Aquele que nasce para fora canta e a desmemória de si converte-se em memória do ser. Quando o relógio do mundo explode, o sino do ser badala na hora da pura dor¹². Badala também a exigência da obra, ela própria uma esposa cruel que tira tudo do escritor, tanto o mundo quanto ele mesmo, para deixa-lo na visitação do **real**.¹³

Uma vez nesse espaço da visitação, o escritor fixa sua não-

¹² “Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur!”, palavras de Rimbaud em *Une saison en enfer*, 1873.

¹³ A meu ver, a psicanálise de Jacques Lacan pode ser abordada a partir do diálogo subterrâneo com Heidegger e Blanchot. Por isso grafeci a palavra real, uma palavra lacaniana, para homenagear o psicanalista que pensou o sujeito no interior desse contexto. Lacan sentou-se também à mesa do “êxtimo” e nesse

casa sem enlouquecer e sem delirar. O delírio é a tentativa de costurar um pseudo-eu ali onde ele sumiu. No delírio, o rapaz do bonde, por exemplo, para fugir do desassossego da indeterminação, decretaria ser o filho do dono da linha ferroviária, a moça, uma funcionária de seu pai, e algum outro passageiro, um rival perseguidor que pretende dismantelar aquela linha. Esse tipo de construção visa costurar alguma cena de sentido, exorcizando a pura aparição e o seu fulgor escancarado.

Se o corpo oco e desencontrado daquele que vomitou a mamadeira não enlouquecer (não tentar costurar um pseudo-eu), então ele dirá a palavra do desencobrimento originário! Palavra de nascido para fora. Palavra alética de fidelidade ao oculto. A essa palavra sem narrativa, sem costura e sem intriga, mas condensada na tensão do incessante recomeço, se opõe a palavra cultural do nascido para dentro. Se o homem do corpo preenchido conta histórias, o outro conta do mistério de haver histórias! A essas duas palavras correspondem os dois tipos de analítica: uma analítica da solidão (Heidegger e Blanchot) e uma analítica do estar acompanhado (Sloterdijk e Winnicott). O que se pretende, entretanto, não é fixar as duas posições em um binarismo estanque. As posições do rapaz do bonde e da moça são apenas extremidades topológicas e as palavras essenciais aqui são passagem e trânsito. A maravilha do ser humano é ele deslocar-se. Desse modo, se aquele

sentido é alguém que releu o legado freudiano à luz da experiência central do *Ser e tempo*, de Heidegger. Também Lacan comemora a palavra poética como aquela que vive na tensão, pois perde a gordura do sentido e se expõe ao abismo. Sobre esse assunto remeto o leitor aos livros de Lúcia Castello Branco (*Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita* e *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*) e Maria Lúcia Homem (*No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*).

que está na posição subjetiva pode mediante algum acontecimento perder o mundo e a interioridade, também aquele que existe apenas arrancado de si e desprovido de interior pode, pelo gesto da amizade, sossegar no lugar do desassossego ou migrar para a tridimensionalidade.¹⁴

¹⁴ Conforme tipologia de Gilberto Safra citada anteriormente.

REFERÊNCIA

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Antologia: mar**. Lisboa: Caminho, 2001.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BLANCHOT, M. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. **Chão de letras: As literaturas e a experiência da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CHIEPPE, Márcia. **Lume do dia**. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **Que é metafísica?** Coleção Pensadores. Trad. de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 36-51.
- _____. **History of the Concept of Time: Prolegomena**. Trad. para o inglês de Theodore Kisiel. Indianapolis: Indiana University Press/Midland Book, 1992.
- _____. **Aportes a la filosofía: acerca del evento**. Buenos Aires: Biblos: Biblioteca Internacional Heidegger, 2003.
- _____. **Ser e tempo**. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Boitempo Editorial, 2012.
- KAFKA, Franz. **Contemplanção e O foguista**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PESSANHA, Juliano Garcia. **Ignorância do sempre**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- SLOTERDIJK, P. **Esferas I**. Madri: Siruela, 2003.
- _____. **Esferas III**. Madri: Siruela, 2009.
- TSVETÁIEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FILOSOFIA E POESIA

Eduardo Jardim

Ao iniciar a apresentação do tema *filosofia e poesia*, é impossível deixar de mencionar o momento fundador da nossa tradição de pensamento, quando Platão propôs excluir o poeta da república governada pelo filósofo. Os argumentos que justificam essa decisão foram expostos no livro X de *A República*. O primeiro deles se baseia na tese de que a realidade com que lida o poeta tem um carácter duplamente derivado.

Três planos de realidade são considerados no diálogo. Em primeiro lugar, faz-se referência ao plano dos objetos sensíveis, que está diante dos dois interlocutores - Sócrates e Glauco. Ele é ocupado pelos utensílios corriqueiros, como a cama feita por um marceneiro, dotada de diversas qualidades, como a cor, o peso, a beleza e a serventia. Em seguida, Sócrates observa que, para que a cama passasse a existir, foi preciso que o artesão voltasse sua atenção para outro plano de realidade e fixasse seu olhar – agora, um olhar puramente intelectual – em um modelo, a ideia de cama, considerada como a referência para a realização do seu trabalho. Com certeza, o mundo ideal feito por Deus não possui a diversidade de aspectos que os utensílios apresentam. Tampouco nele estão contidos os traços individuais que dão a fisionomia particular de cada coisa. Ao contrário, esse é um mundo em que figuram entidades abstratas, mas muito bem delineadas - os conceitos. Para Platão, o plano ideal contém o máximo de realidade e o mundo sensível é apenas seu derivado.

O deslocamento do pensamento na direção do contexto ideal

deu-lhe um enorme poder. Ele possibilitou a construção de conceitos abrangentes, os instrumentos das ciências, que promovem a investigação rigorosa dos vários setores da realidade. Também do ponto de vista prático, o recuo do pensamento para o plano ideal permitiu a definição de critérios morais e de princípios políticos válidos para populações cada vez mais numerosas. Além disso, o conceito constitui um instrumento inestimável na comunicação entre os homens, ao menos quando está em jogo a transmissão de conteúdos objetivos específicos. Por outro lado, o acréscimo de poder obtido através dessa inflação do conceito acarretou uma restrição muito significativa na apreensão da realidade. Exatamente o mundo de que o pensamento se afasta ao se deslocar na direção da ideia, mundo sempre cambiante, que impregna os nossos sentidos com sua beleza e diversidade, não merece a atenção do filósofo e é desprezado.

O terceiro plano de realidade considerado no livro X de *A República* é o da imitação (*mimesis*), de que a poesia constitui uma das formas. A caracterização da realidade poética é completamente pejorativa. O diálogo se inicia com a aproximação, proposta por Sócrates, da poesia e da pintura. Os quadros feitos pelo pintor não têm uma relação direta com a realidade verdadeira - o mundo das ideias. Os modelos de que o pintor se serve são as coisas sensíveis, isto é, no caso referido na passagem, são as camas produzidas pelo marceneiro. O trabalho do pintor consiste em imitar essas entidades concretas. Isso faz com que sua obra seja considerada o reflexo de uma realidade que, por sua vez, já é derivada. Por isso, Platão insiste que os produtos do trabalho do pintor e, por extensão, os do poeta, estão muito afastados da realidade verdadeira. Ambos

produzem resultados que são como imagens refletidas num espelho. Pode-se tomar um espelho e andar com ele por toda parte. O filósofo explica: “Em breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.” (*A República*, 596d – 596e). Ocorre que todos esses objetos são apenas aparência, entes desprovidos de existência real. Falta dignidade ontológica ao objeto poético. Muitas são as expressões utilizadas no diálogo para desqualificar a poesia. Ela é imitação e, nessa medida, é uma “brincadeira sem seriedade” e “o imitador nada entende da realidade, mas só da aparência.”

A definição da natureza do pensamento e da poesia em *A República* supõe a existência de um cenário dividido em planos, desde o mais elevado até o mais baixo. Nesse cenário, o pensamento ocupa a posição superior. Para alcançar essa posição, ele precisou efetuar um recuo muito acentuado com relação ao plano sensível. O recuo feito pela poesia é mais difícil de ser caracterizado. O poeta não abandona o plano da aparência sensível, como faz o filósofo. Na verdade, ele o duplica em uma nova aparência. Mantém-se ligado à experiência de espanto frente ao mundo sensível, não quer romper com ele, mas o acolhe num novo patamar. Para Platão, essa adesão à aparência acarreta uma perda de dignidade da poesia, a qual pode ser considerada, inclusive, como o efeito de algum estado doentio. Tudo isso faz com que a poesia ocupe, nesse cenário, a posição mais baixa.

Esse descrédito da poesia aparece, ainda, sob novo aspecto, na exposição de outro motivo para a expulsão do poeta da *pólis*,

além do que foi relatado, que denuncia a precariedade ontológica do objeto poético. Platão interroga-se, a certa altura do diálogo: quais partes da alma são afetadas pela poesia? Certamente, são aquelas menos importantes para a formação de uma personalidade interessada na verdade, que quer saber o que é a justiça, precisamente o objeto do diálogo. Na medida em que é apenas imitação, criação de aparências, a poesia nunca vai poder dar conta dos aspectos que efetivamente importam na definição de alguma coisa ou de alguém, pois estes nunca são aparentes. Assim, ela vai preferir descrever os traços mais óbvios e irrelevantes de uma pessoa, como a sua beleza física, e vai deixar de lado tudo que é mais essencial. Também por isso a poesia só despertará nos seus leitores as faculdades menos nobres e confiáveis. Por que, então, incentivar o seu cultivo na república?

Vê-se pelo argumento do livro X que a poesia é, para Platão, duas vezes reprovável. Do ponto de vista do conhecimento, ela nunca atinge a verdade, a qual se expressa sempre no conceito. Do ponto de vista moral, ela não é, em absoluto, edificante, o seu cultivo podendo ser prejudicial na formação da classe dirigente. É permitido acolher na cidade apenas os hinos dedicados aos deuses e os encômios aos varões honestos. Afirma Platão (: “Se, porém acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.” (*A República*, 607a).

A dependência de critérios espaciais, topológicos, na definição da arte - e da poesia em especial - constituiu um traço

comum a todas as principais formulações das estéticas filosóficas ao longo da história, inclusive em seu ponto extremo e mais elevado, as *Lições de Estética* de Hegel. É certo que Hegel, ao reconhecer na arte um momento decisivo para o pleno desenvolvimento da verdade, diverge, por completo, de Platão. Em contraste com o ponto de vista de *A República*, a arte, tal como definida nas *Lições de Estética*, é a expressão do absoluto em uma forma sensível. Nessa medida, cada arte particular, em graus diferentes, ocupa uma posição central, vizinha da religião e da filosofia, na epopeia do espírito contada pelo filósofo. Mesmo assim, Hegel nunca pretendeu questionar o pressuposto topológico que sustentava as visões da arte vigentes até então. A elevação da arte a uma posição tão destacada resultou do seu deslocamento de uma situação periférica para uma central. Tratava-se de operar um centramento, que ocorria dentro de um cenário definido por parâmetros espaciais. Assim, de novo, ficam mantidos os critérios tradicionais. A arte é considerada um lugar, uma morada habitada pela verdade em determinada fase do seu amadurecimento. À proporção que este ocorre, o espírito abandona a morada da arte para buscar sua habitação em outra parte – na religião e na filosofia. Então, a arte e a poesia tornam-se uma morada desabitada, o que nos remete ao conhecido tema da morte da arte, central na estética de Hegel.

Exatamente no momento do fim da arte - que conhecemos tão de perto – isto é, no momento do fim da tradição, pensadores e poetas buscaram questionar as referências conceituais habituais, esclarecer suas limitações e experimentar outras aproximações.

Em *Tel Quel*, livro de aforismos dos primeiros anos do

século XX, Paul Valéry (1960, p. 549) fez a seguinte observação: “O lirismo é o desenvolvimento de uma exclamação.” A sentença sintética do poeta sugere a possibilidade de uma aproximação da exclamação - que constitui a base do lirismo – com o espanto a que se refere Platão como sendo a origem do pensamento. Trata-se, nos dois casos, de situações geradoras. No caso de Platão, a geração do pensamento, no de Valéry, a da poesia. Há, porém, uma diferença essencial entre elas: enquanto, para o filósofo, o pensamento progride na direção de um distanciamento da origem, na poesia está em jogo o seu desenvolvimento. Qual o sentido de desenvolvimento (*développement*) na sentença do poeta? Desenvolver significa aqui guardar o contato com a origem e, ao mesmo tempo, ir além dela. O poema vive da força do maravilhar-se original, mas o transforma em uma realidade linguisticamente articulada. Paul Valéry, da mesma forma que Platão, pretendia definir uma topologia da poesia. Mas, logo, o poeta percebe a dificuldade dessa empreitada, pois era preciso dar conta de uma situação, ao mesmo tempo, de proximidade e de distância - o poema afasta-se e não se afasta da exclamação que está na sua origem. Por esse motivo, os parâmetros espaciais que sustentam a topologia vacilam. O poeta nota isso e expressa essa situação na curta sentença.

Outro grande poeta que também se interessou pela determinação do *tópos* da poesia, foi Rilke. Ele foi, durante algum tempo, secretário de Rodin; além disso, foi casado com uma escultora e fez longas viagens à Itália, onde conheceu de perto a arte da Antiguidade. O seguinte poema faz parte de uma coletânea, *Novos Poemas*, publicada em 1908, pouco depois de um período

em Capri. A tradução de Manuel Bandeira é a mais perfeita que conheço¹. A interpretação do poema que vou sugerir é que Rilke buscou nesse soneto a definição da natureza da poesia. A imagem apresentada por ele é a de uma antiga escultura, um torso de Apolo que já não tem a cabeça. A estátua é tomada como a própria realidade poética.

Torso Arcaico de Apolo

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.

Chama atenção no poema o fato de ele sugerir, ao menos inicialmente, a presença de dois planos de realidade – o da estátua, com a qual o poeta-espectador se depara, e o plano da cabeça que falta, com seu olhar ausente, de onde uma luz salta e brilha. Portanto, o poema estaria se referindo a duas posições diferentes – uma primeira que podemos chamar de transcendente, da cabeça que falta, e a outra imanente. Mas, logo se percebe que todo o movimento do poema pretende, justamente, conduzir à

¹ Cf., BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*, p. 361. Ver bibliografia.

constatação da impossibilidade de se distinguir esses dois planos. Só existe, na verdade, a estátua diante da qual está o espectador. Ocorre que a máxima visibilidade dessa estátua, o fato de ela brilhar como um candelabro, só ocorre porque toda ela é atravessada pelo olhar ausente da cabeça que falta. É o olhar a percorrer o torso que explica o deslumbramento com a curva rara do peito, é ele que conduz o sorriso até o centro onde o sexo se alteara. Também é ele que transforma a pedra em obra de arte e faz com que a dureza e a frieza do mármore tornem-se móveis, quentes e excitáveis como uma pele de fera. Também esse olhar da cabeça que falta faz a estátua aparecer além de seus limites e resplandecer como uma estrela.

Ao mesmo tempo, esse poderoso olhar transcendente só existe na medida em que se manifesta na realidade imanente da estátua. Ele é, mesmo, o princípio da visibilidade da estátua. O olhar ausente da cabeça que falta é o núcleo de visibilidade do torso arcaico de Apolo. Vê-se que todas as posições estão, deste modo, alteradas – a da transcendência e a da imanência, a da ausência e a da presença. E não poderia ser de outra forma, dado que, aqui, o poeta está em busca de uma imagem da realidade poética.

Há outro aspecto a se ressaltar nesses versos, que tem a ver com a figura, insistentemente invocada, do espectador-leitor do poema. Na verdade, tudo que já comentei a respeito do modo de ser presente/ausente da realidade poética só faz sentido ao se levar em conta a presença do espectador. A realidade poética só se completa dessa maneira, fazendo comparecer uma nova posição – a do leitor. Isso explica o tom provocativo com que o poema se dirige a nós que o estamos lendo. Ele se inicia por um “não sabemos”, (“Wir

kannten nicht”) o que significa dizer: nós, os espectadores dessa obra de arte e, também, você leitor não sabemos! Além disso, quem senão o leitor-espectador se deslumbraria diante da curva do peito? E de quem é o sorriso que baixa até o centro onde o sexo se alteara? Com certeza, o nosso. Mas isso ainda diz pouco, pois o poema refere-se também a uma situação de surpreendente intercâmbio. Não apenas nós espectadores contemplamos a estátua, mas ela também nos mira de todos os pontos. Por fim, a interpelação feita pelo poema ao leitor apresenta um conteúdo ético. A experiência poética exige uma mudança de vida. “Força é mudares de vida.” (“Du musst dein Leben ändern.”) – afirma a última frase. É como se Rilke quisesse se situar como o antípoda de Platão. Para o grego, a poesia era moralmente condenável e o poeta tinha que ser expulso da *pólis*; para Rilke, a criação poética assume uma função transformadora da vida.

Como fica a proposta de uma abordagem topológica da experiência poética depois da leitura do poema? Com certeza, agora, fica muito difícil definir posições diferenciadas, como de um plano superior e de outro inferior, ou de uma dimensão sensível e de outra ideal. Além disso, para dificultar ainda mais, uma nova posição relativa ao personagem do leitor-espectador foi acrescentada. Tudo isso faz com que a própria pretensão de uma abordagem topológica se mostre questionável.

Paul Valéry, em outra passagem, expressou toda a tensão de se experimentar, no limite, a validade dos critérios topológicos na definição da poesia e preparou a introdução de novas abordagens. Ainda em *Tel Quel*, ele propôs a seguinte definição do poeta: “Enquanto ele faz seus versos, há um período durante o qual ele

não sabe se está muito perto do fim ou se não fez nada. Um e outro são verdadeiros; e esse período pode durar quase tanto quanto o trabalho ele mesmo.” (VALÉRY, 1960, p.627)

O desafio de Valéry é ter que descrever o feito do poeta como uma atividade que se desenrola, ao mesmo tempo, em dois contextos diferentes. O poeta está tanto na posição de quem nada fez, quanto na de quem fez quase tudo. Ele não está, de modo algum, **entre** esses dois pontos; está, exatamente, **nos** dois pontos. Fica evidente o embaraço de ter de lidar com essa situação recorrendo a critérios espaciais. Por esse motivo Valéry entende que a atividade do poeta pode ser compreendida de forma mais adequada a partir de uma perspectiva temporal. Fazer versos é uma tarefa que se realiza ao longo de um período de tempo que contém um marco inicial e outro final. Mas esse período de tempo não é como uma sequência de momentos sucessivos. Se assim fosse, novamente, os critérios espaciais se imporiam. Por esse motivo, esse tempo deve ser visto, antes, como algo inteiriço, único, que dura o tempo que leva o trabalho do poeta. Ele abriga, ao mesmo tempo, o início e o fim. Por causa disso, é possível haver contemporaneidade de momentos diferentes do tempo. Tem-se, ao mesmo tempo, o sentimento de ainda não ter feito nada e o de já ter realizado quase tudo.

Dado que os critérios topológicos se revelaram insuficientes, alguns autores contemporâneos passaram a situar no tempo a verdadeira dimensão da poesia. A obra do escritor mexicano Octavio Paz destaca-se nessa direção. Para Paz, a experiência poética inscreve-se no panorama bem mais amplo de uma **busca**

do Presente. Qual sentido teria essa **busca**? Com certeza, Octavio Paz não tinha em mente tomar o termo “presente” no sentido do recorte atual de uma sequência temporal que comportaria também o passado e o futuro. Talvez, por esse motivo, ele tenha preferido grafar Presente com um p maiúsculo, para sublinhar sua intenção de alcançar um sentido mais apropriado dessa expressão.

A **busca do Presente**, por sua vez, faz parte do que o escritor chamou, desde os textos do início dos anos cinquenta, de uma dialética da solidão. O que seria essa dialética? Ela pode ser considerada tanto no plano das histórias individuais quanto na vida coletiva. A dialética, naturalmente, contém três momentos. O primeiro remete a uma situação de integração do eu com o seu ambiente. Há, nesse caso, uma fusão tão íntima que se poderia falar de uma indistinção de posições. Não existe um dentro e um fora, mas apenas o si mesmo. A criança, por exemplo, não tem ideia da existência de um mundo situado além do jardim das suas brincadeiras. A realidade ainda não se impôs a ela como um ambiente estranho. Também no que diz respeito à relação com a linguagem, houve um momento em que as palavras não se distinguiam das coisas; não tinham, ainda, uma função de representação. Nesse momento, o tempo parece que não passa – vive-se antes de toda cronologia, como se os relógios ainda não existissem. A entrada no segundo momento da dialética se dá por meio de ruptura e de separação. A solidão que resulta dessa situação possibilita a consciência de si. Ela constitui, também, a condição para todo tipo de intervenção na realidade. Por sua vez, a linguagem assume, nessa altura, o papel de instrumento de representação e de meio de comunicação. O tempo da vida adulta é

medido por uma cronologia em que os eventos se sucedem e que aponta para o futuro. Ao mesmo tempo, há uma aspiração incessante de retornar ao momento anterior, de recuperar um estado de completude e de fusão. A poesia, o amor e a experiência do sagrado constituem os recursos sempre imperfeitos para lograr esse intento. Mas haverá aqui, efetivamente, um retorno? No caso da poesia, caso isso acontecesse, é possível que a linguagem poética se transformasse em puro silêncio. Na verdade, os caminhos do amor, da poesia e do sagrado dão acesso a uma experiência do tempo que não é anterior, mas é mais fundamental do que a do tempo medido pelo relógio. Nela, não existem um antes, um agora e um depois. A **busca do presente** proposta por Octavio Paz consiste em um mergulho em uma dimensão mais íntima do tempo. Nessa medida, o escritor mexicano aproxima-se de outros autores contemporâneos, como Nietzsche, Bergson ou Heidegger, que também perseguiram uma definição do tempo fora dos marcos tradicionais.

Para uma aproximação desse tempo primordial que Octavio Paz chamou de **presente**, de “manancial de todas as presenças”, pode-se recorrer a um poema, *O Mesmo Tempo*, que descreve uma cena de rua em que aparece um velho que fala sozinho – “Com quem falamos, quando falamos sozinhos?” – e que “esqueceu seu passado e não tocará o futuro.” O poema termina assim:

Não é a memória
 nada pensado nem querido
Não são as mesmas horas
 outras
são outras sempre e são a mesma
entram e nos expulsam de nós
com nossos olhos vêem o que não vêem os olhos

Dentro do tempo há outro tempo
quieto
 sem horas nem peso nem sombra
sem passado ou futuro
 vivo apenas
como o velho do banco
ensimesmado idêntico perpétuo
Nunca o vemos
 É a transparência
 (PAZ, 1997, p.285)

Mais perto de nós, em um livro chamado *As Impurezas do Branco*, Carlos Drummond de Andrade, também buscou a definição do **presente**, em um poema intitulado *Duração*:

O tempo era bom? Não era.
O tempo é, para sempre.
A hera da antiga era
roreja incansavelmente.

Aconteceu há mil anos?
Continua acontecendo.
Nos mais desbotados panos
estou me lendo e relendo.

Tudo morto, na distância
que vai de alguém a si mesmo?
Vive tudo, mas sem ânsia
de estar amando e estar preso.

Pois tudo enfim se liberta
de ferros forjados no ar.
A alma sorri, já bem perto
da raiz mesma do ser.
(DRUMMOND, 1983, p.456)

POESOFIA: REFLEXÕES E DIGRESSÕES SOBRE POESIA MARANHENSE

José Neres

O neologismo que serve como título para estas reflexões não foi criado por mim e pode ser encontrado em diversas páginas da internet e até mesmo em alguns livros. Trata-se claramente da aglutinação de dois vocábulos que aceitam ser complemento um do outro, sem demérito para qualquer uma das partes

Poesia e Filosofia, ao longo da história da humanidade, caminham juntas. Algumas vezes como vizinhas, em outros momentos como primas e muitas vezes como irmãs. Mesmo quando parecem adversárias, disputando a primazia sobre quem nasceu primeiro, sobre quem é mais bela ou sobre quem tem mais fãs, elas continuam sendo companheiras. Companheiras no sentido etimológico da palavra *cum + panis*, ou seja, dividem o mesmo pão. E esse pão é a palavra, é o verbo que se fez carne. Uma carne viva, que ama, sofre, sangra, derrama lágrimas e que se traduz em humanidade.

Tanto a Filosofia quanto a Poesia – e as letras em geral – ajudam o homem a entender a si mesmo e a buscar alternativas viáveis para uma vida que às vezes “só é possível reinventada”, como nos diz Cecília Meireles em um de seus mais conhecidos poemas. Como nem sempre a chamada realidade é suficiente para que o homem compreenda a sua própria essência, ele acabou recorrendo àquilo que para alguns pode ser um subterfúgio, uma fuga, mas que para outros se traduz em forma de arte. E a arte é algo que sem dúvida habita a esfera do humano.

Miticamente, o homem recebeu a tarefa de nominar tudo o que existe no mundo e de transformar a matéria em palavra, em verbo. Mas, às vezes, o sentido corriqueiro das palavras não é o suficiente para expressar o que o homem deseja. Talvez por isso o poeta espanhol Adolfo Gustavo Bécquer tenha chamado a atenção para a mesquinhez do idioma, que não oferece palavra que denotasse ao mesmo tempo “suspiros y risos, cores e notas”. Se o homem pôde nominar os elementos constituintes da sociedade, repartindo o universo em signos linguísticos que devem conviver com as constantes arbitrariedades impostas pelos idiomas, o homem-poeta requisitou para si o direito de tirar as palavras da aparente comodidade e de alterar significados já arraigados pelo uso constante e histórico dos idiomas. O poeta pantaneiro Manuel de Barros, deixa claro que a função do poeta é “desinventar objetos” e “usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 2010, p.300). Consciente ou não de sua missão de trabalhar as múltiplas essências humanas por meio das palavras, o homem-poeta-filósofo ou homem-filósofo-poeta, procura, a partir de uma escolha lexical e de uma organização sintagmática próprias, colocar nos versos que saem de seu estro um pouco daquilo que é filtrado por seu olhar diferenciado sobre o universo que o circunda.

É a partir dessa concepção de que há uma estreita relação entre a poesia e a filosofia e da ideia levantada pelo professor Dr. Wellington Lima Amorim (2013, p. 81) quando afirma que “a Filosofia no Brasil está nas travessas, na superfície, nos becos, nos folhetins, em nossa literatura, contos, romances e nas cônicas” e para quem a Literatura e a Poesia abrem um leque de

possibilidades com relação ao estar no mundo, que decidi observar o teor filosófico nas obras de alguns poetas maranhenses.

O *corpus* de análise parte de critérios puramente pessoais e não procura sistematizar os poetas selecionados por correntes filosófico-literárias, por época ou por estilo, mas tão somente por apresentarem em suas composições poéticas alguns elementos que remetam à reflexão filosófica. Também não é interesse, neste estudo, identificar teorias de determinados pensadores nos versos dos poetas maranhenses, mas sim de detectar que o pensamento filosófico pode vir diluído em diversos suportes, inclusive em forma de poemas.

Para começar, trago à baila o poeta, economista e filósofo Bandeira Tribuzi, o homem que, segundo diversos estudiosos (Almeida, 1995; Azevedo, 1989; Corrêa, 1989), implantou as ideias modernistas nas letras maranhenses, quando, depois de um longo período afastado, retorna à terra natal. Em seu poema intitulado “O Homem em Pele e Osso”, Tribuzi discute as relações existentes entre a essência e a aparência, deixando claro que o homem é um somatório da maleabilidade e da fluidez da pele, representada sempre por vocábulos que remetem à ideia de fragilidade, e da densidade orgânica e moral, metaforizada na imagem do osso, que vem representado por lexemas envoltos no campo semântico de dureza e de solidez.

Para Tribuzi, o homem-pele é marcado pela efemeridade e pelo gosto pelas coisas fugidias, a superficialidade é uma de suas marcas principais e ele está fadado ao perecimento e ao olvido, pois se centra apenas nos *frames* da vida, na fugacidade oferecida pela transitoriedade dos eventos. Esse tipo de homem se curva com

facilidade diante dos obstáculos e não tem forças para resistir às intempéries da vida. O poeta lembra que:

Se feito só de pele
muda-se com o vento
e se faz mais frágil
no passar do tempo.
(...)
Será o homem/pele
oco igual à cana
se faça a travessa
fere o âmagô de nada.

O oposto do homem-pele, na poética tribuziana, é o homem-osso, que aparece sempre representado por palavras que remetem à resistência e à permanência. O homem-pele é descrito no poema com palavras como entranha, montanha, pulso, músculos, ou seja, palavras pertencentes a um campo semântico que lembre algo duradouro ou pelo menos difícil de ser destruído. Assim sendo:

Quando o ser é osso
até o por fora
ganha a tensa pele
que não desfolha.

E é desse amálgama aparentemente paradoxal entre o efêmero e o duradouro que nasce o ser humano, demasiado humano, só para lembrar o grande filósofo Friedrich Nietzsche. O homem integral não pode ser apenas aparência, apenas força e resistência sem limites, pois, de alguma forma, a essência também precisa das fragilidades das aparentes fortuidades do cotidiano para se formar como ser completo. Isso é lembrado por Tribuzi no poema, ao destacar, em letras maiúsculas, duas estrofes que servem como ponte para as duas ideias que poderiam parecer

conflituosas em uma leitura inicial:

APELE E O OSSO
FAZEM UM SÓ CORPO
NO APARENTE ENGANO
POIS SENDO DIVERSOS
(DIREITO E AVESSO)
PINTAM O UNIVERSO
DOS SERES HUMANOS

Seguindo nessa mesma linha de trabalhar as dualidades e as contradições do homem e ao mesmo tempo essa noção de que o ser humano é dúbio e contraditório, o poeta Ferreira Gullar escreveu um de seus poemas mais populares – *Traduzir-se*, que além de ser divulgado no livro *Na Vertigem do Dia* e de ser transcritos em antologias, livros didáticos e em páginas eletrônicas, também ganhou uma versão musicada na voz de Raimundo Fagner.

Trata-se de um poema no qual o eu lírico mostra que o Ser Humano é composto de duas partes que se completam. Conforme podemos ver, o poema é construído com base em paralelismos antitéticos em que, da primeira até a penúltima estrofe, os dois versos iniciais entram em confronto direto com as ideias contidas nos dois versos subsequentes. Dessa forma, “todo mundo / ninguém”, “multidão / solidão”, “ponderar / delirar”, “permanência / repente” e “vertigem / linguagem” apresentam a força de imagens especulares dentro contextos que remetem às próprias contradições humanas. Mas quando as duas partes se juntam, no lugar de vir a completude do ser, vem mais dúvidas. Nesse caso, como já advertiu o pensador contemporâneo Edgard Morin, o somatório das partes acaba sendo maior que o inteiro.

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte? (GULLAR, 2008, 293-294)

Nesse poema gullariano não há lugar para as respostas. A eterna e mítica pergunta “quem sou eu?”, que vem atormentando o homem desde eras imemoriais, continua sem resposta. A constante remissão anafórica (uma parte... / ...outra parte) aparentemente mostra a dualidade humana, pode também levar à ideia da fragmentação do ser, da multifacetação do homem na construção do próprio ser.

O professor e crítico literário Antônio Carlos Secchin (2008), ao comentar o poema, além de chamar atenção para as reflexões sobre o ato criador nos poemas de Gullar, comenta também que trata de um texto econômico e que “revela o poeta cindido entre o compromisso com os homens, seus pares, ou com a verdade de si mesmo, necessariamente ímpar”. (SECCHIN, 2008, p. XXIV). E é essa cisão que traz a essência do poema, uma busca incessante de respostas que possivelmente não virão.

Gullar, em seu poema, deixa claro que a questão não é apenas a junção de uma parte com a outra que fará o homem completo, como ocorre na solução encontrada por Italo Calvino em seu *Visconde Partido ao Meio*. Muito mais que unir, vem a ideia de “traduzir uma parte na outra parte”, que é visto como uma “questão de vida ou morte”. Traduzir uma parte na outra representa bem mais que atar as duas partes, significa inter-relacionar situações e aspectos que poderiam parecer estranhos à primeira vista, mas que podem ser equilibrados por meio da busca de uma possível linguagem comum que possa traduzir uma parte na outra com o menor número de prejuízos possível.

Essa ideia de dualidade e ao mesmo tempo de ambiguidade do ser humano é também explorada na poesia de Ronaldo Costa Fernandes, em seu recentemente publicado *O Difícil Exercício das Cinzas*. No poema transcrito abaixo, o homem é sutilmente definido como um ser que tenta se equilibrar entre dois passos: um à frente e outro atrás.

A multiplicidade de sentidos que envolve essa relação entre o homem e seus passos pode levar o leitor a uma reflexão

sobre o que realmente é progredir e a possibilidade de, dentro dessa percepção de estar indo à frente, está regredindo, pois “há passos que parecem ser à frente / e levam ao cadafalso”.

Na impossibilidade de ter um terceiro tipo de passo, já que o poeta delimita as opções em apenas dois tipos de passos, e também diante da impossibilidade de ficar parado, uma vez que a vida é uma sequência de fatos, o homem se vê constantemente obrigado a escolher os o que irá fazer no momento seguinte, devendo, como acena o filósofo Jean Paul Sartre, ser o único responsável pelas próprias escolhas.

O passo à frente ou o passo atrás são decisões que podem ter o efeito contrário às expectativas. Dessa forma, seguir à frente nem sempre significa evolução e retroceder pode ser uma forma de avançar.

OS DOIS PASSOS DO HOMEM

O homem tem apenas dois passos:

um passo à frente

e um passo atrás.

O passo que se dá à frente

é um passo dobre,

o passo que se dá atrás

é um passo em falso.

Há passos que parecem ser à frente

e levam ao cadafalso,

à ira dos materiais em erosão

que morrem ao se devorar. (FERNANDES, 2014, p. 13)

Também investindo poeticamente nessa relação do homem com o mundo e do homem consigo mesmo, o poeta Nauro Machado, que “vem extraindo da matéria de teor confessional uma prodigiosa compreensão e investigação do *estar-no-mundo*” (LEÃO, 2002, 19), em muitos de seus poemas trabalha essa

relação entre o ser humano e suas dúvidas, suas angústias, que é um dos temas dos autores que voltados para as temáticas existencialistas. Para este breve estudo selecionei o poema *Parafuso*, que foi publicado pela primeira vez em 1976, no livro *Os Órgão Apocalípticos*, um dos menos divulgados do poeta maranhense.

Desde o título o poema chama a atenção do leitor. Parafuso é algo que gira em torno de si mesmo, que não sai do lugar, mas ao mesmo tempo traz uma ideia de movimento, algo que serve para fixar outros elementos, mas que simultaneamente também mantém-se fixo. À primeira leitura, o poema incomoda pelo uso constante do verbo saber utilizado na acepção de conhecer ou de ver.

Rosto, pés, roupa trazem à tona as partes superficiais do ser, o que pode ser visto sem muito esforço. Esses são os elementos que aparecem no primeiro plano do poema. A seguir vem a ideia da nudez, que significa algo que está além das vestes e a que nem todos os olhos podem ter acesso, representando uma outra camada menos superficial do ser humano, de quem podemos até mesmo conhecer o exterior, mas que dificilmente temos possibilidade de aprofundar, pois quase sempre estamos presos às aparências.

Enquanto as pessoas se contentam com as superfícies visíveis do ser, há algo mais que talvez nunca seja visto ou percebido. O parafuso, uma metáfora do ser humano mergulhado em si mesmo e girando em torno das idiossincrasias que permeiam a própria existência, lembra muito bem a tendência do ser humano a movimentar-se apenas em torno de si mesmo ou do que já é conhecido, conforme pode ser visto no poema transcrito abaixo.

PARAFUSO
Sabem-me o rosto,
Sabem-me os pés,
Sabem-me a roupa.

Viram-me nu,
Viram-me inteiro
No corpo imóvel.

Mas só me sabem,
Mas só me veem,
Mas só me enterram:

Inexistente,
Alheio e estranho,
entrando em mim. (MACHADO, 1998, p. 169)

No final do texto, os três adjetivos – inexistente, alheio e estranho – trazem à tona certo desconforto do Ser ao descobrir-se como um ser que pertence ao meio, mas que ao mesmo tempo se sente fora desse eixo vital em que reina a superficialidade. Nesse caso, entrar em si mesmo como se fosse um parafuso tanto pode representar uma certeza de que só o próprio homem pode mergulhar na busca de sua essência, quanto a possibilidade de um isolamento dentro de uma multidão de olhares que convergem para a superfície, para o corpo, para o hipotético cadáver, mas que não conseguem ver além das aparências.

Retornando à ideia norteadora deste pequeno trabalho, volto a lembrar que Poesia e Filosofia podem caminhar juntas e, que cada uma a seu modo, ajuda o homem a ver não apenas o seu entorno, mas também tentar mergulhar dentro de seu próprio eu. Bandeira Tribuzi, Ferreira Gullar, Ronaldo Costa Fernandes e Nauro Machado são apenas amostras das possibilidades existentes desse enlace entre a Literatura e a Filosofia.

Se de alguma forma “pensar incomoda como andar à chuva”, com escreveu o Alberto Caieiro, um dos mais famosos heterônimos de Fernando Pessoa (1980, 136), essa junção entre a palavra artisticamente trabalhada e o pensamento articulado com interesses que vão além do óbvio pode muito bem servir para que os passa na chuva se tornam menos incômodos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sonia. **Tribuzi: Bandeira poética de São Luís**. São Luís, Lithograf, 1995.

AMORIM, Wellington Lima. Projeto Café Filosófico: conexão São Luís (MA)/ Santos (SP)/ Balneário Camboriú (SC). In: **Revista Plural** nº 13, São Luís: Instituto Geia, 2013. p. 75-87.

AZEVEDO, Ramiro Corrêa. **Isotopias em Tribuzi**. São Luís: Secma/Sioge, 1989.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CORRÊA, Rossini. **O Modernismo no Maranhão**. Brasília: Corrêa e Corrêa Editores, 1989.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O difícil exercício das cinzas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

GULLAR, Ferreira. **Poesia completa: teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

LEÃO, Ricardo. **Tradição e ruptura: a lírica moderna de Nauro Machado**. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 2002.

MACHADO, Nauro. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Imago/ Fundação da Biblioteca Nacional/ Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, 1980.

SECCHIN, Antônio Carlos. Gullar: Obravida. In: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa: teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008

O VALOR DA RELATIVIDADE ENTRE BEM E MAL EM JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Renato Nunes Bittencourt

Introdução

Existe alguma coisa que podemos considerar de maneira precisa como plenamente boa ou como plenamente má? Esta indagação ética e ontológica expressa o cerne da proposta desse ensaio, ao longo do qual veremos algumas associações entre a narrativa de Joaquim Manuel de Macedo ao longo de *A Luneta Mágica*, e algumas questões filosóficas enunciadas por célebres pensadores, tais como Heráclito, Espinosa, Kant e Nietzsche. Tal empreendimento, conforme minha avaliação pessoal, somente favorece a valorização deste romance de Joaquim Manuel de Macedo, certamente a sua obra de maior profundidade filosófica, curiosamente pouco abordada pelo estudo de Literatura Brasileira na formação escolar dos jovens, circunstância que evidencia a decadência cultural de nosso sistema educacional, engessado pela eleição de obras canonizadas pelo reducionismo literário dos elaboradores de exames de vestibular, empobrecendo assim a formação cultural dos jovens leitores. Todavia, deixaremos algumas considerações sobre essa questão para a parte final desse texto. Iniciemos neste momento nossa investigação filosófica sobre esta obra admirável que é *A Luneta Mágica*.

A miopia física e a miopia moral

A Luneta Mágica de Joaquim Manuel de Macedo pode ser

interpretada como um romance de formação, no qual o protagonista desenvolve sua consciência de mundo no decorrer da narrativa mediante as experiências turbulentas nas quais se envolve ao longo da trama, amadurecendo assim como pessoa. Nessas condições, engana-se quem interpreta tal livro apenas como uma fábula revestida de caracteres modernos ou uma crítica mordaz aos costumes burgueses que afloravam na sociedade brasileira em seu ritmo vertiginoso de transformação urbana.

De início, Simplício, o protagonista do romance é descrito por Joaquim Manuel de Macedo como um sujeito portador de uma dupla miopia, a física e a moral:

Miopia física: - a duas polegadas de distância dos olhos não distingo um girassol de uma violeta. E por isso ando na cidade e não vejo as casas. Miopia moral: - sou sempre escravo das ideias dos outros; por que nunca pude ajustar duas ideias minhas. E por isso quando vou às galerias da câmara temporária ou do senado, sou consecutiva e decididamente do parecer de todos os oradores que falam pró e contra a matéria em discussão (MACEDO, 1995, p. 11).

Essa circunstância já exige a entrada de nossa interpretação no campo simbólico, possibilitando assim a universalização da situação, não obstante a narrativa ocorrer durante o período oitocentista da vida carioca, mais precisamente na vigência do Segundo Reinado.

A miopia física, conforme as incômodas características dessa moléstia ocular, não permite que Simplício enxergue com nitidez qualquer coisa que se encontre no seu horizonte visual, pois o seu grau de miopia é muito elevado. Tanto pior, não há engenho humano que permita a confecção de uma lente que possibilite ao desafortunado personagem ver o mundo circundante de uma

maneira mais razoável, mais precisa. Seu campo de ação fica assim extremamente limitado, dependendo sempre do nem sempre abnegado auxílio de outrem.

A miopia moral, por sua vez, mantém uma analogia axiológica com os sintomas da miopia física que afetam a percepção visual de Simplício, pois essa dita miopia impede nosso personagem de tomar decisões seguras e críticas sobre as coisas e acontecimentos prosaicos, decisões que geralmente são sancionadas por seus familiares, que se posicionam como tutores intelectuais de sua mente confusa; mais ainda, Simplício, incapaz de pensar de maneira consistente sobre a realidade cotidiana, acaba por se deixar levar por qualquer nível de argumentação que se lhe apresente, chegando ao ponto de concordar com uma questão que discorda em gênero, número e grau de outra anterior, a qual, no entanto, ele próprio havia outrora demonstrado a sua adesão. Simplício é escravo da retórica, pois a verdade do argumento não apresenta sua força apodítica em suas construções mentais, sempre débeis: “A simplicidade de um pobre de espírito está sempre exposta às falsas interpretações dos maliciosos” (MACEDO, 1995, p. 21). As flutuações de juízo de Simplício evidenciam a ausência de atonicidade em sua consciência, cindida pelos efeitos deletérios de sua fraqueza visual na formação de sua personalidade mediada pelo mundo concreto.

Esse problema sucintamente apresentado permite que se afirme uma coisa terrível: Simplício não sabe pensar por si próprio, independentemente dos juízos apresentados por terceiros. Em linhas gerais, o seu posicionamento diante da realidade é marcado pela heteronomia, pois os critérios axiológicos que determinam a

constituição de sua existência são elaborados por outros indivíduos, esses sim plenamente cômicos daquilo que afirmam ou que negam em seus interesses pessoais.

Nessas condições, poderíamos desenvolver a seguinte pergunta: qual a vantagem que o sujeito poderia obter em se esforçar para pensar, se existe outra pessoa que pode se dedicar a esse propósito por ela? “Não pense, deixe que nós pensem por você”, tal poderia ser o mote aplicado pelo sujeito que não desenvolveu o apreço pelo ofício de pensar conscientemente e de maneira autônoma acerca das conjunturas inerentes ao seu próprio cotidiano. Demagogos, personalidades carismáticas dos mais diversos segmentos sociais, jornalistas e publicitários são exemplos dessas figuras que prosperam através da alienação do pensamento das massas anônimas, as quais, preguiçosas e covardes, se tornam rebanho para os interesses de autoridades manipuladoras.

Podemos afirmar que Simplicio age de maneira alienada ao longo de sua vida, pois ele próprio desiste de empreender investigações mais profundas sobre o sentido da realidade, por se considerar completamente inepto para tal prática intelectual, transferindo essa atividade crucial para outrem. Como contribuição para essa explanação, é pertinente aproveitarmos a reflexão kantiana sobre a autonomia do pensamento humano como fruto do estado de sua emancipação intelectual diante da ordem estabelecida em seus segmentos políticos, religiosos e culturais, e a alienação da capacidade de pensar, quando um indivíduo qualquer abdica desse exercício pessoal ao transferir essa função para uma autoridade externa, o que caracteriza assim o estado de

menoridade do ser humano:

Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dele não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere Aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [*Aufklärung*]. A preguiça e a covardia são as causas pelas quais tão grande parte dos homens, depois que a natureza de há muito os libertou de uma direção estranha, continuem no entanto de bom grado menores durante toda a vida (KANT, 2005, p. 63-64).

Essa dependência diante de uma inteligência externa torna Simpício como que um ser humano que se encontra nesse citado estado de menoridade descrito por Kant, ainda que fisicamente a sua idade seja a de um adulto, ou seja, um menino por causa de sua miopia moral (MACEDO, 1995, p. 26). Simpício não vivenciou o espírito de esclarecimento em sua existência, pois sua moléstia ocular serve de pretexto para a perpetuação de sua ticanhez intelectual. Essa citada menoridade é do âmbito moral, pois que o personagem, um “puro tolo”, não consegue se posicionar ativamente diante das circunstâncias que determinam o rumo de sua existência e da sua realidade circundante, de maneira que outrem acaba por exercer a tutela sobre a sua vida pessoal, decidindo por ele aquilo que ele próprio não é capaz de decidir. Simpício é assim um sujeito “idiota”, pois é incapaz de estabelecer juízos autênticos sobre a realidade concreta, vivendo assim como um autocentrado deslocado das decisões urgentes do mundo ordinário. A rigor, Simpício é uma pessoa cuja consciência

se encontra para além dos valores de Bem e de Mal, pois sequer pode compreendê-los substancialmente.

Como então é possível alguém viver assim e ainda conseguir ser feliz? Ao menos, Simplicio não é de todo uma pessoa feliz, pois que esse estado de “miopia moral” o angustia profundamente. Nessas circunstâncias, apesar de viver toda a sua vida diante do suporte oferecido pelas inteligências externas que conduzem o seu existir, Simplicio ao menos aspira a um momento em que ele poderia se emancipar do seu apequenamento moral diante do mundo circundante. Uma mentalidade esclarecida é aquela que não depende da imposição da autoridade do conhecimento alheio para viver a sua existência cotidiana, pois é capaz de pensar por si própria. Seria esse o verdadeiro estado de esclarecimento do ser humano, emancipado da prisão do dogmatismo e do medo de pensar de modo independentemente pessoal.

Uma oportunidade concedida pelo destino a Simplicio, de modo que ele possa gozar de um novo posicionamento diante da existência se desencadeia quando lhe apresentam, primeiramente, algumas lentes potentes que talvez lhe permitisse enxergar melhor o mundo ao redor. Porém, nem mesmo a mais poderosa lente pode resolver a moléstia ocular de Simplicio. Um momento de desespero, pois todas as esperanças de uma melhor visualização da realidade poderiam se extinguir para Simplicio. Eis então quando surge a figura extravagante do mago armênio, um pitoresco auxiliar de trabalho do polidor de lentes, conhecedor das ciências ocultas e mestre na manipulação das forças da natureza para a consecução de objetivos benéficos para os homens.

Simplicio adquire do mago armênio não apenas um monóculo que permite a contemplação nítida da realidade, mas também a capacidade de ver a maldade latente em todas as coisas, se porventura o usuário detivesse o seu enfoque por mais de três minutos na coisa observada. Já dizia enigmaticamente o mago armênio a Símplicio “de que é melhor ser cego, do que ver demais” (MACEDO, 1995, p. 24). Vale a pena vermos o lado negativo das coisas, ou é melhor se manter os véus da ilusão que encobrem a essência cruel da realidade? Resposta difícil de ser concedida, tendo-se em vista o gozo de uma vida que, mesmo desprovida de uma compreensão emancipadora da verdade, ao menos possibilita a manutenção do indivíduo nesse estado de inocência. Todavia, não é isso que Símplicio aspira, pois, movido pela curiosidade e pelo desejo de conhecer a fundo a essência moral de todas as coisas, nosso personagem não levará em consideração as advertências do mago armênio:

Dou-te uma luneta mágica; verás por ela, quanto desejares ver, verás muito; mas poderás ver demais. Criança! Dou-te um presente que te pode ser funesto: ouve-me bem! Não fixes esta luneta em objeto algum, e sobretudo em homem algum, em mulher alguma, por mais de três minutos; três é o número simbólico, e para ti será o número simples, o da visão da superfície e das aparências; não a fixes por mais de três minutos sobre o mesmo objeto, ou aborrecerás o mundo e a vida (MACEDO, 1995, p. 30).

Todavia, a curiosidade se manifesta como o grande vício da personalidade humana, levando Símplicio a violar o interdito capital do mago armênio, atirando-se assim ao mar de atribulações inimagináveis.

A visão do mal e a visão do bem. Qual é a melhor?

O uso do monóculo mágico ofertado pelo mago armênio faz Simplicio viver experiências em que a concessão dos valores morais das coisas varia de acordo com o modo que ele mesmo percebe os acontecimentos mediante a qualidade da luneta, primeiramente vendo tudo pelo enfoque do Mal, e posteriormente pelo enfoque do Bem. No olhar do Mal, mesmo os raios do Sol são imputados como diabólicos, no olhar do Bem, mesmo os mais abjetos crápulas possuiriam qualidades seráficas. Ocorre uma inversão de avaliações, conforme o senso comum.

Vi, encontrei somente o Mal em tudo, e em toda parte, nos seres orgânicos e nos inorgânicos, nas obras das ciências e das artes, nos livros e nos monumentos [...] Eu vi a morte – mal julgada, caluniada pelos homens – sono plácido, suavíssimo que começa á última dor, ao extremo transe da vida, e que acaba ao despertar nas delícias da eternidade; paz sem cuidados, sossego sem a mais leve perturbação – véspera instantânea da verdadeira vida (MACEDO, 1995, p. 51; p. 152).

O grande sentido filosófico da narrativa consiste em defender a tese de que a interpretação da realidade seria uma espécie de caleidoscópio, que proporcionaria ao indivíduo, mediante condições subjetivas e particulares, a formulação de uma compreensão extremamente singular do mundo circundante. Nessas condições, não existiria um “valor em si”, pois tudo aquilo que chamamos de “bom” ou de “mau”, em verdade, expressa os nossos próprios critérios avaliativos mediante a maneira pela qual nos relacionamos com uma dada coisa, independentemente de sua própria particularidade específica.

Um mesmo acontecimento pode ser interpretado de

diversas maneiras pela subjetividade humana, e em todas as circunstâncias essas interpretações podem e devem ser consideradas válidas. O enfoque humano sobre a realidade é sempre parcial, pois tende a inserir na sua compreensão afetiva e cognitiva elementos pessoais no processo de avaliação das coisas, conforme destacara Espinosa acerca da multiplicidade de valores que podem ser concedidos para uma mesma coisa mediante a circunstância na qual ela é avaliada:

Só em poucas palavras direi aqui o que entendo por bem verdadeiro e, igualmente, o que é o sumo bem. Para que se compreenda isso corretamente, deve-se notar que “bom” e “mau” só se dizem em sentido relativo, visto que, de diversos pontos de vista, uma mesma coisa pode ser dita boa ou má; assim também com o “perfeito” e o “imperfeito”. Efetivamente, coisa alguma, considerada só em sua natureza, pode ser dita perfeita ou imperfeita, principalmente depois que se chega a compreender que tudo o que acontece acontece segundo uma ordem eterna e segundo leis imutáveis da natureza (ESPINOSA, 2004, p. 10).

Essa relativização dos valores morais é fundamental para o delineamento imanente da vida ética, circunstância que avassala a tradição normativa da moral fundamentada na exaltação absoluta do Bem/bom em detrimento do Mal/mau, demonizado. Conforme argumenta Espinosa,

Os termos “bom” e “mau” nada indicam de positivo se porventura considerados em si mesmos. A música, tão agradável para os melancólicos, é má para aquele que se lamenta e indiferente para os surdos (ESPINOSA, 1992, p. 357-358).

Esse é um dos motivos que possibilita afirmarmos a característica relativa dos valores concedidos para as coisas. Ao mudarmos a perspectiva pela qual baseávamos as nossas percepções do mundo, mudamos também as nossas interpretações

e avaliações acerca do mesmo, pois que podemos modificar todo tipo de compreensão da realidade cotidiana, uma vez que o nosso entendimento não é uma faculdade rígida, que conserva eternamente os mesmos valores adquiridos no decorrer da vida. A contingência rege os rumos imanentes da existência humana, e o inerente fluxo transformador de todas as coisas, operado pelo devir, impede a cristalização das nossas perspectivas. Heráclito de Éfeso, nos primórdios do pensamento filosófico, afirmara que “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne” (HERÁCLITO, Fragmento DK 91).

Como podemos explicar a existência desse relativismo no processo de concessão de valores para as coisas que percebemos usualmente? Uma vez que a vida humana é marcada pelo jogo de constantes transformações e interações, as nossas convicções tendem a se modificar continuamente, de modo que podemos então ver a realidade de outra forma, distinta da qual até então havíamos mantido piamente.

Assim como não existe um “valor em si”, assim também não existe um “fato em si”, encerrado sobre suas próprias particularidades, ou seja, independente da interpretação humana. Nietzsche contribui de modo enfático para a solução desse problema epistemológico: “Contra o positivismo, que fica no fenômeno 'só há fatos', eu diria: não, justamente não há fatos, só interpretações. Não podemos verificar nenhum fato “em si”: talvez seja um absurdo querer uma tal coisa” (NIETZSCHE, 1980, p. 315). Somente podemos falar de um “fato” quando nós já o

interpretamos, através do lastro de valores que portamos conosco, valores esses que exercerão forte influência no ato de definição do mundo que nos envolve.

Quando Simplício inicia as suas experiências existenciais mediatizadas pela lente do monóculo, não são as coisas em si que ele percebe pelo olhar, mas o mundo percebido pelas lentes mágicas, que realçam as qualidades boas ou más das coisas. Ressaltemos que é justamente esse fator que leva Simplício a cometer uma série de tolices, pois ele acredita piamente que as coisas que ele até então tinha por virtuosas são na verdade antros de iniquidade (MACEDO, 1995, p. 38), e que o que ele entendia como perversas são na verdade halos de candura e virtude (MACEDO, 1995, p. 116-117).

Simplício se torna um brinquedo das pessoas mal-intencionadas, que se divertem e prosperam através de sua deficiência de interpretar adequadamente as condições viciosas da sociedade; essa situação adquire tal grau de complexidade quando o míope Simplício, que antes compreendia primeiramente uma coisa como má, passa a ver o lado bom de todas as coisas, ao usar o benfazejo monóculo.

Como basear a sua compreensão do mundo nesses valores flutuantes, se uma coisa primeiramente aparece para a nossa percepção como “má” e em seguida como “boa”? Qual lado convém preferir? Simplício adotava ao longo de sua vida ingênua uma compreensão do mundo no qual este possuiria um critério axiológico independente da experiência, no qual o Bem seria proclamado como tal em decorrência de sua própria natureza, mesmo caso a ser aplicado para o Mal. Aliás, há que se ressaltar

que algumas vertentes religiosas ou filosóficas apregoam a existência de um Bem Soberano que rege a ordem do universo e de um Mal Radical que luta contra o progresso desse estado divino na Terra. Todavia, conforme a investigação genealógica de Nietzsche acerca do desenvolvimento da consciência moral do ser humano, a formulação dos termos de Bem e de Mal decorre de um processo histórico influenciado nitidamente pela percepção dos indivíduos das sociedades precedentes em relação ao mundo em que viviam (NIETZSCHE, 2000, p. 20-23).

Para a concepção greco-romana em sua acepção heroica, o Bem é a força física, a saúde do corpo, a coragem. Para a civilização judaico-cristã, o Bem é a virtude abstrata da alma, a retidão moral, a perfeição espiritual, a negação do corpo, a ascese. O valor do conceito de “Bem”, portanto, varia segundo a determinação intrínseca que movimenta a ordem cultural de uma sociedade. Vemos que duas civilizações distintas entre si formularam definições também radicalmente distintas acerca da classificação do que é o “Bem”. Nietzsche argumenta: “O que é bom? – Tudo o que aumenta no homem o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder. O que é mau? – Tudo o que nasce da fraqueza” (NIETZSCHE, 1997, p. 17).

Essa separação precisa entre aquilo que é denominado como o “Bem” e aquilo que é denominado como o “Mal” progressivamente se dissolve na mente de Simplicio, pois este percebe que nada é aquilo que parece efetivamente ser, de modo que alguma coisa que era vista sob um determinado enfoque, ao receber um parecer individual, pode vir a receber um parecer diferente, mediante a mudança de perspectiva. Daí a importância

da lente que proporciona o uso do bom senso na sua avaliação da realidade, pois que a partir de então, aquilo que é “bom” não seria tomado como “mau”, e vice-versa. Mais ainda, haveria a possibilidade de se compreender que nada no mundo é efetivamente bom ou mau plenamente, pois toda a nossa existência é marcada pela complexidade de relações, onde é um tanto difícil delimitarmos exatamente aquilo que pode ser caracterizado como bom ou ruim. Curiosamente, o livro de Joaquim Manuel de Macedo apresenta em seu epílogo uma visão teleológica e moralista da condição humana e de toda a ordem cósmica, imputando a Deus o papel de Bem Absoluto; contudo, ao Mal não se concede tal categorização, mas apenas um viés relativo, de maneira que o tom otimista prevalece no sentido filosófico da narrativa mediante as sábias palavras pronunciadas pelo mago armênio:

O Bem absoluto é Deus; Mal absoluto não existe, não pode existir: porque seria o Mal sem arrependimento, e sem perdão e portanto um limite à onipotência de Deus, o absurdo na verdade eterna [...] Na visão do Mal como na visão do Bem houve fundo de verdade; porque em todo homem há Bem e há Mal, há boas e más qualidades e nem pode ser de outro, porque em sua imperfeição a natureza humana é essencialmente assim (MACEDO, 1995, p. 161).

A dimensão humana da vida é então invariavelmente regida pela relatividade axiológica, e somente na dimensão suprassensível poder-se-á encontrar a plenitude sem contradições. Cabe ainda ressaltar que, pelo discurso do mago armênio, Joaquim Manuel de Macedo apresenta uma questão filosófica que viola a normatividade tradicional do discurso teológico em suas bases mais dogmáticas, ou seja, a impossibilidade do pretenso Mal

radical sofrer uma efetiva transformação interior e assim retornar gloriosamente ao seio da plenitude do Bem. Por conseguinte, há mais especulações filosóficas implícitas em A Luneta Mágica do que pode supor a leitura apressada de um tacanho modelo burocrático do ensino literário em nossas plagas.

Considerações finais

A obra de Joaquim Manuel de Macedo analisada neste ensaio serve de valioso estímulo para a nossa reflexão sobre a qualidade das ações humanas, norteadas pelo antagonismo entre os princípios do Bem e do Mal. Na verdade, esse dito antagonismo somente ocorre mediante uma interpretação parcial da realidade, pois que, em um mundo marcado pela relatividade dos seus valores, o que realmente pode ser considerado de maneira categórica e definitiva como do âmbito do “Bem” ou do “Mal”? Essa indagação, no entanto, necessariamente não nos leva a um impasse irresolúvel, pois que, mediante o uso do bom senso, podemos constituir um modelo de vida crítico, no qual avaliamos de modo consciente aquilo que efetivamente nos proporciona algum benefício duradouro, ou, ao contrário, aquilo que nos prejudica em diversas categorias da dimensão vital. A visão plena do Mal envenena o ânimo do indivíduo, e a visão plena do Bem torna o indivíduo ingênuo diante dos aproveitadores cotidianos. Quisera então que todos nós pudéssemos utilizar essa lente mágica que proporciona ao indivíduo a visão crítica do mundo. As arbitrariedades das relações políticas, o abuso do poder e a hipocrisia social diminuiriam de forma considerável em nossa sociedade. Quisera também que uma maior quantidade de leitores

obtivesse acesso ao romance de Joaquim Manuel de Macedo, sobretudo os jovens estudantes brasileiros, que tanto necessitam desenvolver a consciência crítica acerca dos acontecimentos sociopolíticos que devastam nossa esfera pública.

Referências

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Trad. de Joaquim de Carvalho, Joaquim de Ferreira Gomes e António Simões. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

_____. **Tratado da Reforma da Inteligência**. Trad. de Lívio Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: Vol. **Pré-Socráticos**, Col. “Os Pensadores”. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é “esclarecimento”? In **Textos Seletos**. Trad. de Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 63-71.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Luneta Mágica**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1997.

_____. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Sämliche Werke. Kritische Studienausgabe**. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter, 1980.

PORTUGAL MÍTICO: A CONSTRUÇÃO DA AUTOGNOSE NACIONAL

Roberto Nunes Bittencourt

Este artigo discute a perspectiva de captação semântica dos símbolos, das insígnias e dos rituais do Portugal Mítico. Assim, há que se pensar para além de um materialismo histórico e considerar o lado oculto e simbólico da História de Portugal. Tal ideia encontra sustentação na necessidade de um estudo para além dos dados cronológicos e interpretações simplistas, mas na busca da realidade viva e simbólica da História e dos fatos que dela se originaram, compreendendo que uma análise histórica se dá mais do que pela leitura de documentos coevos, estudos fósseis ou interpretações de artefatos, mas pela leitura do pensamento mágico ancestral.

Sérgio Franclim (2009, p. 13)– para quem os “mistérios de uma nação são por vezes demasiado densos para que possam ser dissecados e compreendidos à luz de questões materiais” – desenvolve um interessante estudo a respeito da mitologia portuguesa, dos mistérios e das figuras ímpares da História de Portugal, ressaltando, sobretudo, o destino divino que a pátria portuguesa sempre reclamou para si, como povo eleito, desde a aurora da nacionalidade. Diante de um processo a que chama verticalização da Lusitânia – caracterizada como a aglomeração de uma experiência coletiva – Franclim destaca que Portugal é “o ressurgimento daquilo que foi a Lusitânia” (FRANCLIM, 2009, p. 11). Adotando uma perspectiva espiritual, divide a história de Portugal em cinco ciclos, ressaltando que se vive hoje o quarto,

sendo o quinto, ainda, uma promessa. Mas, como destaca:

Tal divisão é meramente simbólica e está intimamente ligada aos acontecimentos que consideramos mais significativos para que se possa compreender a importância de Portugal perante o Mundo e perante o destino da humanidade. No final de cada um dos quatro primeiros ciclos, domina a ideia de destruição da pátria. Além disso, cada um dos ciclos está intimamente ligado á ideia de iniciação. [...] Cada fase da história portuguesa, simbolicamente dividida, tem um período em que a nacionalidade portuguesa é posta em causa (FRANCLIM, 2009, p. 11)

Desta maneira, o primeiro ciclo iniciático – em que o poder ideológico dominante é o dos reis – inicia-se em 1140, ano em que D. Afonso Henriques passa a assinar seus documentos como rei, perdurando por 245 anos, sendo que a prova iniciática se dá com a morte de D. Fernando I, em 1383 – a simbólica descida aos infernos, de qual falam René Guénon¹ e Sérgio Franclim² – para, em ¹³⁸⁵, com a Batalha de Aljubarrota, iniciar-se a ascensão de Portugal no início de um novo ciclo. Este, com o poder ideológico do clero, que durou cerca de 255 anos – de 1385 a 1640 – e cuja descida aos infernos e a ascensão são marcadas pelo desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir e a restauração da independência (1578-1640). Durando cerca de 250 anos, de 1640 a 1890, e tendo como poder ideológico dominante o do povo, o terceiro Ciclo se consolida – com o segundo – como cerne do messianismo português, sobretudo ao se pensar no

¹ Como aponta René Guénon: “Sendo a verdadeira iniciação uma tomada de posse consciente dos estados superiores, é fácil compreender que ela seja simbolicamente descrita como uma ascensão ou uma ‘viagem celeste’; mas poder-se-ia perguntar porque é que essa ascensão deve ser antecedida por uma descida aos infernos. [...] essa descida é como uma recapitulação dos estados que precedem logicamente o estado humano, que determinaram as suas condições particulares e que devem, assim, participar na ‘transformação que se vai efectuar.’”. GUÉNON, René. “O Rei do Mundo”. Tradução de Lima de Freitas. In. *Dhârânâ* nº s 24-25 (janeiro a dezembro de 1964) – Ano XXXIX, 1995.p. 54.

² Para Franclim, sendo a história de Portugal cíclica e cada Ciclo uma recapitulação dos anteriores, a descida aos Infernos constitui “a contínua purificação da nação”. FRANCLIM, Sérgio. *A Mitologia Portuguesa segundo a História Iniciática de Portugal*. Parede: República dos Livros, 2009. p. 13.

sebastianismo que florescia cada vez mais diante de um Império então em ruínas. Portugal perde, afinal, sua autonomia em Alcácer-Quibir e, por longos sessenta anos põem-se à sombra da coroa espanhola, com a geração filipina³. Trata-se, aliás, do primeiro de um conjunto de atos que culminam, no final do século XIX, com o Ultimato, conforme destaca Sérgio Franclim:

A escuridão que envolve Portugal é enorme. Nessa escuridão, mescla-se o nevoeiro sebástico. Nesse nevoeiro, vagueiam portugueses de outrora, mantendo viva a chama da Mitologia Portuguesa. A escuridão é enorme, mas já renascem verdadeiros portugueses, espiritualmente superiores, aptos a erigir a portugalidade no verdadeiro caminho. Hoje, o Tejo está coberto de nevoeiro e os sonhos estão sustidos sobre o império mais perfeito de Deus: aquele que será o Quinto e perfeito por ser contrário a todos os outros, pois terá o espírito de Deus a torná-lo eterno na imensidão do universo. Este é o sonho do Quinto Império: português e universal; português e espiritual (FRANCLIM, 2009, p. 87)

Com as invasões francesas em 1807, Portugal prova uma nova descida aos infernos, tendo início a destruição da monarquia e a incapacidade de ser independente diante do estrangeiro. Com o poder ideológico dominante dos poetas⁴, em 1890 Portugal tem

³ Formulado pela primeira vez nas *Trovas* do sapateiro Gonçalo Anes, o Bandarra, em meados do século XVI, o mito de um rei Encoberto e salvador reapareceu durante o período filipino na sua forma sebástica. Após a Restauração, o padre António Vieira continuou a divulgação dos textos de Bandarra, ampliando a profecia à ideia de um Quinto Império português, em que se cruzavam temas históricos e bíblicos. Depois de D. João IV, o rei Encoberto foi sucessivamente identificado com D. Afonso VI, D. Pedro II e D. João V, reaparecendo no contexto das invasões francesas e no miguelismo. O sebastianismo assumiu importância ímpar, expressando o desejo persistente de libertação da miséria e opressão cotidianas.

⁴ Diz Franclim: “A 4ª Iniciação de Portugal começou a se definir com o Ultimato Inglês e com a implantação da República; é um ciclo impreciso, em que se confundem, em certa medida os três estados sociais: a nobreza, o clero e o povo e em que há uma certa dispersão, principalmente porque ainda nos situamos nele. o poder dominante da portugalidade é, contudo, dos poetas”. O autor destaca, sobretudo, o recrudescimento do sebastianismo: mais que D. Sebastião histórico, o que prevalece é o D. Sebastião metafísico. FRANCLIM, Sérgio. A Mitologia Portuguesa segundo a História Iniciática de Portugal. Parede: República dos Livros, 2009, p. 152.

sua quarta Iniciação que, seguindo a média dos anteriores, durará cerca de 250 anos. Será, então, o ano de 2140 – com o poder espiritual – o da implantação do Quinto Império após 1000 anos de Portugal? Os principais mitos culturais de Portugal procuram justificar a aventura portuguesa, no âmbito de uma aventura maior, a humana, movida por uma missão universalista. Desta maneira, tem-se o sebastianismo, o Quinto Império – tão preconizado pelo Padre António Vieira e por Fernando Pessoa, e a Idade do Espírito Santo, nas ideias Agostinho da Silva, que enfatizam o papel de Portugal como líder na construção de uma sociedade de nações messiânica e providencial.

Esta vocação plasmou-se em tempos na revista *A Águia*, que retomava as reflexões dessas e de outras figuras importantes da cultura portuguesa sobre o tema e que veio encontrar eco na primeira década do século XXI com a *Nova Águia*, que ressurgiu com a proposta de se repensar desde a raiz o sentido de Portugal e da cultura portuguesa lusófona.

Fala-se, novamente, no destino grandioso de Portugal e da comunidade lusófona; dos mitos e das profecias como indicadores de uma vocação portuguesa como nação que se auto-elege para cumpri-las. Eduardo Lourenço, ao refletir sobre a alma nacional, o sentimento português, e a identidade cultural, mostra que tais questões constituem uma preocupação dos grandes escritores portugueses, quando, ao escrever, indagam-se o que é Portugal e o que significa ser português. Em dois de seus livros – *Nós como futuro* (1997) e *Mitologia da Saudade* (1999) –, põe em questão o culto da nação portuguesa ao passado. Para o autor, “nenhum povo vive no passado como Portugal” (LOURENÇO, 1997, p. 19). A

memória coletiva e a sua constante revisitação do passado coletivo é, conforme ressalta Eduardo Lourenço, uma das peças importantes que encaixam no processo de autognose nacional, como a forma segundo a qual a pátria constrói os seus modelos identitários a partir do difícil equilíbrio entre o passado/memória e o futuro/destino, quando entre elas há um presente de crise. Percebe-se, assim, nos contextos históricos, tentativas frustradas de superação de um *déficit* de identidade nacional através de uma identidade projetada e fantasiosa. É o que Eduardo Lourenço chamaria de *hiperidentidade mítica*.

A característica insatisfação é resultado de um sentimento de ainda não ter cumprido plenamente algo a que Portugal crê estar destinado provocando um forte desânimo que não é mais do que o estado de alma experimentado nos momentos de crise anímica profunda, pela ausência de ideais, de motivações, tendo em conta, ainda, um descontentamento em relação a si mesmo julgando-se, no momento, incapaz de aferrar-se ao destino para o qual foi forjado. Sendo o passado essencial ao sentido de identidade individual e coletiva, em vez do desejo de subverter as memórias traumáticas, devia se verificar a vontade de as integrar harmoniosamente no conjunto das dores de crescimento. Depois do passado nacional e de um presente de crise, tem-se a ideia de destino como terceiro aspecto deste paradigma identitário português.

É por isso que Eduardo Lourenço crê que o universo cultural português arrasta, há mais de quatro séculos, uma existência crepuscular. Após uma era gloriosa de descobrimentos e expansão, reserva-se para esse passado um sentimento de saudade,

decorrente da incerteza de que os tempos egrégios talvez nunca mais vão se repetir. Pela saudade projeta-se no futuro o resgate das glórias do passado. É justamente este sentimento que cria uma identidade portuguesa a partir das figuras mitificadas. Para Eduardo Lourenço, “a saudade não foi mais que a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado” (LOURENÇO, 1997, p. 13). E, então, conclui que:

Com a saudade não recuperamos o passado como paraíso; inventamo-lo. O nosso povo, imemorialmente rural, absorvido por fora em afazeres desprovidos de transcendência, mas levados a cabo como uma epopeia, com seu talento do detalhe de miniatura é um povo sonhador. Não especialmente por ter cumprido sonhos maiores do que ele, mas porque, no fundo de si, ele recusa o que se chama a realidade. (LOURENÇO, 1997, p. 13)

A saudade é um sentimento de letargia decorrente da contemplação do passado belo, que geralmente motiva o abatimento das disposições ativas da vitalidade de um homem, podendo levá-lo inclusive a sofrer terríveis tormentos morais na condução de sua vida prática, como decorrência do anseio de se reviver novamente as experiências do passado tais como o foram feitas, desconsiderando, assim, o avanço do tempo e dos acontecimentos na sua própria vida. Dessa forma, a saudade é um afeto que direciona o enfoque de um indivíduo para o passado radiante e idealizado, sem que, contudo, o instigue a viver criativamente no presente, pois o indivíduo saudoso tende a considerar como valioso, sobretudo aquilo que faz parte do passado longínquo⁵. Para António Cândido Franco, “é uma

⁵ Nesse aspecto, pode-se considerar como propiciador do declínio da vitalidade e da potência criadora de um homem qualquer tipo de discurso que conceda demasiada importância para o sentimento de nostalgia, da saudade, como, por

saudade quase gnóstica, uma saudade luminosa doutra matéria qualquer que não sabemos qual é. Uma ânsia, uma aspiração, um desejo de infinito” (FRANCO, 2002, p. 140). Dalila Pereira da Costa vê na saudade uma condição dramática da existência e, ao mesmo tempo, redentora. É um conhecimento “de experiência feito”, um “conhecimento-vivência”, nas palavras da autora:

No conhecimento, um povo rebentará nos limites dum século da sua história (e cada um dos seus homens nos limites da sua vida própria) os limites postos ao mundo conhecido, como Terra, abraçando-a circularmente, desvendando-a e possuindo-a num enlace e súbita iluminação, total. Na sua história, mas nela carnalmente, dramaticamente, por cada vida dum desses homens e todos juntos e unidamente, então rebentando o que surge como o possível concedido à força humana. Será essa exigência última, a um tempo existencial e cognitiva, porque sempre do saber como vivência, o impossível sendo a dimensão da tensão que se põe no arco para o desfêcho da seta – , o que informa a história pátria: como existência terrestre dum ser coletivo. Um caminhante em passagem aqui sobre a terra, ser finito e em trânsito, mas que para ela, sobre ela, trouxe uma medida do céu, como medida sem medida – a que humanamente se chama o impossível.(COSTA/GOMES, 1976, p.97)

Para Friedrich Nietzsche, a arte que não está comprometida com a afirmação da vida, com o aumento de potência criadora de ação, é extremamente prejudicial para o homem, pois somente serve de instrumento para o declínio das suas forças vitais. Há que se pensar, também, na criação artística que se utiliza da lembrança, da nostalgia do passado, como impulso para o presente e para a atividade. Essa peculiaridade, na interpretação nietzschiana, se serve da recordação saudosa como

exemplo, a poesia que porventura verse efetivamente sobre esse estado de ânimo, enfatizando as dolorosas recordações do homem saudoso, o qual, incapaz de se desvencilhar das suas lembranças, não consegue desenvolver ações valorosas e criativas no momento presente.

meio de desenvolvimento de sua própria força produtiva, favorecendo a continuidade da vida, da criatividade. Nessa concepção, compreende-se que o passado foi marcante, mas, se compreende também, que ele deve ser superado, posto que a vida é uma constante transformação de forças.

Que os grandes momentos na luta dos indivíduos formem uma corrente, que como uma cadeia de montanhas liguem a espécie humana através dos milênios, que, para mim, o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso – este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma história monumental. (NIETZSCHE, 2003, p.19)

De acordo com a interpretação de Nietzsche, o gênero da História Monumental expressaria o anseio, por parte dos membros de uma determinada sociedade, de se conceder uma aura de mitificação aos feitos passados realizados por meio das obras dos homens criativos e valorosos, enfatizando, sobretudo, os caracteres que os seus antepassados produziram de grandioso, extraordinário e glorioso, que possam servir de inspiração para a tentativa de se repetir os mesmos feitos posteriormente, no decorrer das novas gerações. Desta maneira, portanto, “uma coisa irá viver, o monograma de sua essência mais íntima, uma obra, um feito, uma rara iluminação, uma criação: ela viverá porque a posteridade não poderá prescindir dela” (NIETZSCHE, 2003, p.20)

No contexto português, as promessas não realizadas do Império – o passado heroico e o futuro desejado – tornam-se elementos-chave para a explicação de uma existência *carente* e uma *fraqueza nacional*. Além disso, Eduardo Lourenço ressalta que a saudade revela o sentimento de fragilidade nacional, que se

converte num dom, numa espécie de “providência divina”, fazendo de Portugal “expressão da vontade de Deus” e configurando sua existência mítica, de predestinação messiânica, como “povo eleito” de “barões assinalados”, como cantou Camões. É o que leva Eduardo Lourenço a dizer que:

[...] a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, *era termos sido*. E dessa ex-vida são *Os Lusíadas* a prova de fogo. O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, *orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva do passado*. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado. (LOURENÇO, 2007, p.22)

Tal projeção do passado no futuro é recorrente no imaginário português, refletindo, principalmente, na constante ressignificação dos mitos fundadores, como a crença no “destino imperial”, além de toda a esperança em torno da mitologia do Quinto Império e do “Desejado”, além, também, do “Milagre de Ourique”. A ideia de “povo eleito” seria confirmada através do papel desempenhado por Portugal nos séculos XV e XVI, no período das navegações: o de descobridor de novas terras e de novos céus, desempenhando papel fundamental na formação da identidade nacional, resultando, daí, a crença num “destino nacional”.

Diversos mitos culturais portugueses têm, em diferentes épocas, inspirado em Portugal - e mesmo além das fronteiras ibéricas - as mais variadas expressões artísticas, levantando questões em torno do mito, ficção, nacionalidade. Por isso é que se constata a necessidade de um estudo para além dos dados

cronológicos e interpretações simplistas, mas buscar a realidade viva e simbólica da História e dos fatos que dela se originaram, compreendendo que uma análise histórica se dá mais do que pela leitura de documentos coevos, estudos fósseis ou interpretações de artefatos, mas pela leitura do pensamento mágico ancestral. Ao longo do tempo, o espaço físico de Portugal sofreu a influência externa de várias culturas, desde épocas mais remotas. Assim, há que se compreender os iberos originais e a sua tradição mágica, bem como o nascimento, apoteose e decadência de povos posteriores, como os celtas, os cartageneses, os fenícios e os romanos, além da tradição cultural árabe, como povos de grande contributo para aquilo que Portugal é e que pode, muito ainda, ser notado, sobretudo, nas regiões mais interiores, em que as tradições populares sobrevivem e teimam em não desaparecer, resistindo à força do tempo e cuja preservação é fundamental para a própria noção de Portugal.

Cada momento cultural tem certa densidade mítica em que se combinam e se embatem diferentes mitos. Pensa-se, assim, na relação biunívoca que a Literatura mantém com o imaginário de um povo através dos motivos literários que muitas vezes estão entre os grandes ícones por meio dos quais uma nação se autorrepresenta. Nesta perspectiva, pensa-se como Octavio Paz, para quem “a História é o lugar de encarnação da palavra poética” (PAZ, 1982, p. 227), numa alusão ao fecundo encontro entre a obra literária e o seu tempo. É algo semelhante ao que postula Mircea Eliade ao pensar nas relações entre História e Mito, quando diz que o mito é sempre fortalecido pelo campo histórico e não por ele aniquilado ou vencido:

Só com a descoberta da História [...], só através da assimilação radical deste novo modo de ser representado pela existência humana no mundo foi possível ultrapassar o mito. Mas não é certo que o pensamento mítico tenha sido abolido [...] Ele conseguiu sobreviver, embora radicalmente modificado [...] e o mais curioso é que ele sobrevive, sobretudo na historiografia.(ELIADE, 1989, p. 27)

Para Eliade, também, é justamente a presença de Imagens e de Símbolos que conserva as culturas 'abertas', para, então, concluir que:

as situações-limite do homem são perfeitamente reveladas graças aos símbolos que sustentam estas culturas. Se se negligenciar este fundamento espiritual único dos diversos estilos culturais, a filosofia da cultura será condenada a ficar como um estudo morfológico e histórico, sem nenhuma validade para a condição humana em si. (ELIADE, 1989, p. 173)

Por isso à História, normalmente dividida em quatro pilares – religioso, militar, econômico e social – deve-se acrescentar, também, o mítico, como narrativa dos ciclos da existência humana. No que diz respeito a Portugal, ler sua História Oculta é uma forma de compreender o passado, entender o presente e pressentir o futuro de um povo que está situado a sudoeste da Europa, na zona Ocidental da Península Ibérica, possui uma área total de ^{92 090} km², e é a nação mais ocidental do continente europeu, sendo delimitado a norte e a leste por Espanha e a sul e oeste pelo Oceano Atlântico, mas que é mais que tudo isso. Afinal, o imaginário mítico dos portugueses encontra profundas raízes nos tempos pré-nacionais e pré-cristãos, de tal maneira que se pode perceber uma série de marcas culturais tais como a celta-lusitana, a indo-europeia, a megalítica e a greco-latina, culturas ancestrais cujos traços

marcam o homem primordial português.

Rejeitando o materialismo histórico em favor de uma História Invisível, Lima de Freitas (FREITAS, 2006, p. 78) entende que o que provoca a História é “fundamentalmente a produção e troca de mitos, de idéias” (FREITAS, 2006, p. 77). É de Lima de Freitas um neologismo – o “Mitolusismo” – cunhado em 1987. Sobre o tema, o mestre pintou um bom número de quadros, que ficaram expostos na Galeria Gilde, em Guimarães, de 31 de outubro a fins de dezembro de 1987. Ali estavam presentes, para citar alguns, o reino mítico de Preste João, o mito sebastianista com o “Encoberto”, a Rainha Santa Isabel com “O milagre das rosas”, a paixão de Inês e Pedro com “Até a fim do mundo”. Imagens que marcaram – e marcam ainda profundamente – o imaginário português. Os mitos encerram, portanto, uma simbologia essencial, a partir da qual cada povo escolherá o seu modelo, vestido de acordo com a raiz cultural em que se assenta. Por isso, ao atestar a universalidade dos mitos, dirá Lima de Freitas (FREITAS, 2006, p. 76) que estes são “arquétipos que governam os homens”, constatando que:

A Península é o resultado de camadas de subscientes muito variadas: nórdicos, celtas, árabes, com todas essas moiras encantadas... tem, por isso, um fundo mítico muito grande; e quando afirmo que não existem mitos portugueses faço-o, evidentemente, em sentido estrito, porque existem formas tipicamente portuguesas de mitos e é através do estudo dessas formas que podemos alcançar uma possibilidade séria de autoconhecimento⁶.

⁶ Se pensarmos na tradição ibérica, é curioso o que acontece, por exemplo, com Inês de Castro: enquanto a tradição literária portuguesa mantinha certa fidelidade ao fator histórico, a maior lenda em torno de seus amores com Pedro – a póstuma cerimônia da coroação e do beija-mão aparece, pela primeira vez, no teatro espanhol.

É o que leva Gilbert Durand, numa entrevista a Paulo Alexandre Loução, a sentenciar que “Portugal possui em abundância todos os mitos da Europa” (DURAND, 2008, p. 14). Neste sentido é que o antropólogo do imaginário percebe Portugal como uma “reserva” do universo mítico europeu, constituindo “o paradigma da identidade criada e mantida por um povo ao longo do processo de desenvolvimento das suas imagens fundadoras” (DURAND, 2008, p. 133). É a partir dessa portugalidade de certas imagens arquetípicas que Gilbert Durand, em seu trabalho de *mitodologia* – uma orientação epistemológica com a perspectiva de se desenvolver uma abordagem científica que leva em conta o elemento espiritual e coletivo na concretude da realidade imediata –, desenvolve uma minuciosa mitoanálise da *psique* portuguesa, ao enunciar quatro mitologemas – estruturas quase formais de um mito ou de uma sequência de mitos –, todos eles convergindo para o “absoluto *ex-otismo* do imaginário” (DURAND, 2008). Referindo-se às imagens recorrentes da tradição mítica portuguesa, Durand classifica os mitologemas em quatro grupos; o “Fundador vindo de fora”, a “Nostalgia do impossível”, o “Salvador oculto” e a “Transmutação dos atos”. Para Dalila Pereira da Costa:

Quando Portugal iniciar este trabalho de exegese simbólica de sua cultura, descendo ao mais fundo da sua alma, desvendando e possuindo seus arquétipos, como suas forças criadoras, as mais interiores, primevas e irredutivelmente nacionais, ele possuirá desde então também sua capacidade de se abrir ao mais exterior, actual e universal. Exterior e interior, passado e futuro, fazendo parte desde então para ele de uma unidade indivisa. [...]. Será esse o segundo ciclo da Descoberta, agora proposto, a si aberto, como descida, entrada e desvendamento do Mar Tenebroso. Agora, tudo se fazendo na interioridade, os monstros a vencer estarão na sua alma, 'num mar sem tempo nem espaço': não mais projectados

É a constante reelaboração dos mitos que os faz permanecerem no imaginário português, assumindo diferentes roupagens de acordo com condicionamentos histórico-político-culturais. A língua e a literatura, principalmente, revisitam certas figuras que, sendo históricas, transcendem a própria historicidade, retornando na Literatura já como parte da própria identidade cultural portuguesa. Quanto a isso, merece atenção a seguinte reflexão de António Quadros:

O homem português, ou melhor, o arquétipo do homem português é o que emerge e se revela em determinados períodos históricos favoráveis, mas é também o que se oculta ou é ocultado, o que se reduz a uma vida estagnada e recalcada, nos períodos em que se desfaz a sua *paideia*. Uma *paideia*, ao modo grego, é a solidariedade e a univocidade entre a estrutura cultural e o sistema educativo de um povo, ambos se ordenando a um telos ou a um fim superior, que todos então sentem como seu, pelo qual vivem, lutam e se sacrificam se necessário for. Sem a restauração de uma *paideia* essencialmente portuguesa, não deixado de ser universal, será difícil, se não for impossível, que o homem português se reencontre, numa reinvenção que ou começa pelas elites, pelas classes letradas, ou nunca mais será possível. Sem uma *paideia* portuguesa renovada jamais poderemos ter uma pátria portuguesa dinâmica, criadora de valores, voltada para o futuro a partir das suas raízes de das suas linhas genéticas fundamentais, sem as quais a nossa identidade se perderia num progressismo vazio e superficial. (QUADROS, 1999, p. 610)

Não se pode descurar o fato que é pelo imaginário – esse museu de imagens – que se atinge não só a mente de um povo, mas também o seu coração, os medos e as esperanças. Trata-se, em suma, de um processo de definição da própria identidade nacional. No caso específico de Portugal, inscrever, no texto literário, figuras como Viriato, Afonso Henriques, D. Sebastião, Isabel de Aragão e

Inês de Castro, só para citar alguns, é uma forma de escrever o *ser* português. Assim, pela fecundação de figuras míticas, Portugal revê seu passado, faz o presente, projeta o futuro, procura escrever seu destino⁷. É o que leva Eduardo Lourenço a concluir que:

o imaginário e a sua função na arquitectura global do que chamamos o nosso destino, não se situa no simples prolongamento do real, como sublimação dele ou compensação da sua ausência. Se o nosso rei Sebastião faz realmente parte do imaginário português, como Joana d'Arc do francês, não é como figura da perda ou do sacrifício que num dado momento foram derrota ou martírio históricos, mas como figuras que transfiguraram já no mero plano histórico esse real, e, mais importante do que isso, condicionaram na sua ordem as manifestações decisivas dessa realidade, impondo-lhe uma necessidade e uma energia que nada têm que ver com a da lei que rege os fenómenos ou a energia que os suscita. É esse tipo de realidade que, literalmente, se define por não ser real, que constitui o campo do imaginário. (LOURENÇO, 1999, p. 14)

A partir de tal perspectiva, Eduardo Lourenço pensa Portugal como uma nação que se volta à sua História no sentido de buscar um sustento ontológico, capaz de suportar esse desconhecimento. Pela literatura reescreve-se a história, inventa-se a pátria. Assim, o povo busca no passado – talvez bastante distante – uma segurança, uma estabilidade simbólica. E esse passado português, visto pelos próprios portugueses, chega a ser mítico. Por isso, há que se pensar à luz do que diz Lima de Freitas, quando afirma que: “Cada poeta, cada nação, cada modo de sentir terá de traduzir o mito sem tempo para a inteligência do seu tempo. Sob pena de perder a identidade de nação e de perder o sentido”

⁷ Para Lima de Freitas, portanto, o conhecimento da *mitografia* é a chave de velhas interrogações como “Quem somos? De onde vimos? Para onde vamos?”. Neste sentido que o imaginário português se fundamenta nos mais sólidos e sagrados princípios, tendo sido constituído a partir da Ibéria como plano de realização dos mais altos desígnios.

(FREITAS, 2006, p. 91).

A História pode ser entendida como uma atualidade permanente – em que o passado é grande espelho no qual se reflete a imagem do futuro – e, portanto, há que se saber consultar o passado para que as experiências postas diante dos olhos sirvam como exemplos para que se projete o novo quadro histórico que se quer reproduzir. Quanto a isso, um salutar diálogo pode ser estabelecido entre o campo histórico e o literário. O que se quer dizer com isso é que cabe, também à literatura, a leitura, interpretação e propagação de muitas “células mitológicas”⁸ que persistem no imaginário coletivo. Para Eduardo Lourenço, a Literatura é “antes o espelho infinitamente reflectido do sentimento de nós mesmos, dos outros e do mundo como ávido de maior realidade e verdade que só imaginá-las inventa para que possamos suportar a existência na sua opacidade e fulgurância absoluta” (LOURENÇO, 2003, p. 5), o que corrobora a ideia de que o texto literário é um veículo de conhecimento de uma dada época.

Nesse contexto, portanto, é que diversos autores aventuraram-se no espaço denso dos símbolos e dos mitos nacionais. Poetas, romancistas e dramaturgos que, pelas vias da memória, buscavam as mais profundas raízes dum lusitanismo intimista, que do passado fizeram emergir vultos heroicos, e pelo sentimento saudoso – ou, mesmo fatalista – quiseram fazer renascer a energia e a alma da nação. Vê-se, assim, que a produção literária portuguesa vai, a cada época e em diversos estilos literários, afirmando seus próprios mitos – ou, para dizer como Lima de Freitas, mais exatamente – a forma portuguesa de perceber, de interpretar os mitos.

⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e Significado. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.

REFERÊNCIAS

COSTA, Dalila L. Pereira da; GOMES, Pinharanda. **Introdução à Saudade**. Porto: Lello & Irmão, 1976.

COSTA, Dalila Pereira. **A ladainha de Setúbal**. Porto: Lello & Irmão, 1989.

DURAND, Gilbert. **Portugal**: Tesouro Oculto da Europa. Tradução de Lima de Freitas et alli. Lisboa: Ésquilo, 2008

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

FRANCLIM, Sérgio. **A Mitologia Portuguesa segundo a História Iniciática de Portugal**. Parede: República dos Livros, 2009.

FRANCO, António Cândido. “Filologia, origem e arcaísmos da palavra *Saudade*”. In. LOUÇÃO, Paulo Alexandre. **A Alma Secreta de Portugal**. 4. ed. Lisboa: Ésquilo, 2002

FREITAS, Lima de. **Porto do Graal**. Lisboa: Ésquilo, 2006

GUÉNON, René. “O Rei do Mundo”. Tradução de Lima de Freitas. In. **Dhâranâ** nº s 24-25 (janeiro a dezembro de 1964) – Ano XXXIX, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós como Futuro**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

———. **Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

———. **Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo.** Lisboa: Fim de Século, 1999.

———. “O livro e a literatura”. In. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, nº 872, de 3 a 16 de Março, 2003

———. O Labirinto da saudade. **Psicanálise Mítica do Destino Português.** Lisboa: Gradiva, 2007

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

PAZ. Octavio. **O arco e a lira.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUADROS, António. **Portugal, razão e Mistério – II.** Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

O ABSURDO NO ROMANCE: O *ESTRANGEIRO* DE ALBERT CAMUS

Adonay Ramos Moreira
Wellington Lima Amorim

O termo *absurdo* (*l'absurde*) é muito mais amplo do que comumente se pode pensar e não se restringe, de forma alguma, ao campo do pensamento de Albert Camus. Com efeito, o autor de *Calígula* foi um dos escritores que mais bem expressaram esse sentimento em sua obra, e o fez viver tanto no romance, no ensaio quanto no teatro. Contudo, o absurdo ultrapassa e muito os limites da obra do escritor argelino-francês. Como bem lembra Vicente Barreto:

Encontramos na literatura francesa da década de trinta o sentimento, expresso por seus melhores escritores, do que se chama o absurdo. Os escritores desse período, principalmente Sartre, Malraux e Camus, sentiram e construíram suas obras em torno do absurdo. Descobriram no mundo ocidental a defasagem entre a vida real e as ideias dos homens. “Existe no coração do mundo ocidental”, escreveu Malraux, “um conflito sem esperança... ele ensina à consciência como desaparecer e nos prepara para os reinos metálicos do absurdo”. A história do emprego da palavra “l'absurde” na literatura francesa coincide com a reação do início do século XX contra a ciência. Nasceu da constatação intelectual de que o cosmos não é racionalmente ordenado. O pensamento hegeliano transmitiu para a cultura ocidental o sentimento nostálgico de que encontrar a racionalidade do mundo e das coisas era o objetivo primeiro da inteligência. A experiência humana em vez de ordem encontrou o caos. O absurdo é, portanto, a conclusão a que se chega quando pretendemos encontrar ordem e razão, e achamos somente desordem e irracionalidade. Para expressar essa situação filosófica os franceses passaram a empregar a palavra “l'absurde”. (BARRETO, [1971], p. 43-44).

Como bem lembra Barreto, o termo absurdo é a expressão

de uma época de crise, de uma desconfiança na capacidade da razão humana de compreender um mundo que cada vez mais se lhe revela estranho. Essa defasagem da qual fala Barreto, e que é uma das bases do sentimento absurdo, já estava presente no pensamento ocidental no século XIX. Esse olhar desconfiado do homem para a sua razão e para o seu pensamento já explodia nas páginas de Nietzsche, autor que muito influenciou grande parte dos escritores e intelectuais do século XX. De certa forma, o filósofo alemão foi um dos primeiros a lançar um olhar de soslaio para a razão. Em suas próprias palavras:

O que leva a considerar os filósofos com olhar meio desconfiado, meio irônico não é o fato de continuamente percebermos como eles são inocentes – a frequência e a facilidade com que se enganam e se perdem, sua puerilidade e seus infantilismos, em suma –, mas sim que não se mostrem suficientemente íntegros, enquanto fazem um grande e virtuoso barulho tão logo é abordado, mesmo que de leve, o problema da veracidade. Todos eles agem como se tivessem descoberto ou alcançado suas opiniões próprias pelo desenvolvimento de uma dialética fria, pura, divinamente imperturbável (à diferença dos místicos de toda espécie, que são mais honestos e toscos – falam de “inspiração”): quando no fundo é uma tese adotada de antemão, uma ideia inesperada, uma “intuição”, em geral um desejo íntimo tornado abstrato e submetido a um crivo, que eles defendem com razões que buscam posteriormente – eles são todos advogados que não querem ser chamados assim, e na maioria defensores manhosos de seus preconceitos, que batizam de “verdades” – estando muito longe de possuir a coragem da consciência que admite isso, justamente isso para si mesma, muito longe do bom gosto da coragem que dá a entender também isso, seja para avisar um amigo ou inimigo, seja por exuberância e para zombar de si mesma. (NIETZSCHE, 2005, p. 11-12).

Nietzsche expressa em suas palavras essa descrença na filosofia e, portanto, na razão em atuar como a verdade suprema do

mundo. As grandes construções teóricas, os grandes sistemas não podem mais ser concebidos como sofisticados meios de se apreender o mundo. Em uma época em que *a ciência é a nova nobreza*, como cantava Rimbaud, as teorias filosóficas parecem-se tornar *confissões pessoais de seus autores*, como bem lembrou Nietzsche. O homem moderno é em essência um ser científico e agora é a ciência que toma a maior parte de suas ocupações. Nesse cenário em que a experiência toma lugar das intuições, ao que parece, a filosofia não tem nada a oferecer. Se, como bem lembrou Bacon em seu *Novum Organum*, a ciência foi relegada, por muito tempo, a um segundo plano, no século XIX e no século XX ela alcança o poder que, talvez, jamais supunha um dia possuir. Esse longo sono teve como fim um despertar que sacudiu todas as crenças do homem moderno. Assim como acontece com todos os grandes acontecimentos que mudam os destinos dos homens, a ciência moderna repousou por longo tempo, preparando-se para assumir a posição de suprema autoridade. Como lembra Bacon:

Bem consideradas as coisas, um número tão grande de séculos reduz-se a um lapso efetivamente exíguo. Das vinte e cinco centúrias em que mais ou menos estão compreendidos a história e o saber humano, apenas seis podem ser escolhidas e apontadas como tendo sido fecundas para as ciências ou favoráveis ao seu desenvolvimento. No tempo como no espaço há regiões ermas e solidões. De fato só podem ser levados em conta três períodos ou retornos na evolução do saber: um, o dos gregos; outro, o dos romanos e, por último, o nosso, dos povos ocidentais da Europa; a cada um dos quais se pode atribuir no máximo duas centúrias de anos. A Idade Média, em relação à riqueza e fecundidade das ciências, foi uma época infeliz. Não há, com efeito, motivos para se fazer menção nem aos árabes nem aos escolásticos. Estes, nos tempos intermédios, com seus numerosos tratados mais atravancaram as ciências que concorreram para aumentar-lhes o peso. Por isso, a primeira causa de um tão parco progresso das ciências deve ser buscada e adequadamente localizada no

Bacon talvez se espantasse pelo tempo que, nos séculos XIX e XX, os homens dedicaram à ciência. Bem como se espantaria ao ver como essa mesma ciência, que ele tanto elogiava e que deveria ser a porta para o progresso da humanidade, tornou-se o seu próprio algoz. Aos poucos, a ciência foi minando as crenças e sonhos do homem do século XIX e deitou de vez por terra os sonhos do homem do século XX. É bem verdade que, ainda no início do século XX, alguns escritores nutriam certa crença em valores como a Verdade, a Beleza, a Liberdade e o Progresso. Intelectuais como André Gide, por exemplo, ainda conservavam esse ideal meio romântico de uma integração com a natureza que tanto caracterizara o movimento romântico e que estivera presente nas obras de alguns dos maiores escritores europeus de todos os tempos, como Goethe, Novalis, Vitor Hugo, Byron e Shelley. Em um de seus livros mais importantes, *Os Frutos da Terra (Les Nourritures Terrestres)*, cantava Gide:

Depois acordava, vindo de muito longe, banhado de suor, com o coração batendo e a cabeça sonolenta. A luz que se infiltrava por baixo, entre as fendas das janelas fechadas, e projetava no teto branco os reflexos verdes do gramado, essa claridade da tarde era-me a única coisa deliciosa, semelhante à claridade que parece doce e cheia de encanto, vinda por entre as folhas e as águas, e que treme à entrada das grutas, muito tempo depois de termos sentido suas trevas envolverem-nos (GIDE, 1986, p. 23).

Contudo, esse tipo de integração não seria mais possível ser cantada a partir da segunda metade do século XX. A fé no Progresso, talvez a última das crenças após a morte de Deus, acabou por sucumbir ante a Primeira Guerra Mundial. A crise de

1929, a Guerra Civil Espanhola, os desmandos de Hitler, a experiência das bombas de Hiroshima e Nagasaki acabaram por jogar a última pá de cal sobre as esperanças e utopias de toda uma geração. E é em meio a essa geração sem transcendência que Camus irá escrever. Como bem notou Vicente Barreto: “A obra de Albert Camus insere-se neste mundo. Seus personagens partem em busca de um mundo novo, formado por valores novos, criados pela absurda experiência humana” (BARRETO, [1971], p. 13). Os dois polos principais do pensamento de Camus, o absurdo e a revolta, nascem desse contexto em que a razão humana pouco ou nada tem para apalpar. Se é verdade que ele não formulou nenhuma filosofia independente, e nem um tal projeto combinava com sua personalidade, é de igual modo verdade que ele conseguiu, através de suas obras, fazer um dos esboços mais notáveis dos homens de seu tempo. Ainda que tenha sido no *O Mito de Sísifo* que Camus tentou dar *status* de conceito ao que ele entendia por absurdo, será em *O Estrangeiro* que essa visão de mundo e de homem primeiro aparece. De modo geral, os dois livros foram publicados em 1942. Entretanto, segundo Lebesque, Camus começa a escrever *O Estrangeiro* em 1939 e termina em 1940. Nesse mesmo ano, começa a redigir *O Mito de Sísifo*, que será terminado em fevereiro de 1941. Sendo assim, parece mais do que claro que *O Estrangeiro* é a gênese do pensamento absurdo em Camus. Em 1950, numa série de conversas que teve com o reverendo metodista Howard Mumma, Camus assim se refere ao *O Estrangeiro*:

Tentei mostrar que são fúteis todas as tentativas humanas de se responder as questões de sentido da vida. Minha filosofia básica é que nós, seres humanos, fomos empurrados para dentro da existência sem nenhum conhecimento de nossa origem ou

possível ajuda para o futuro. Temos perguntas a respeito de sentido e propósito que o universo não é capaz de responder. Em uma palavra, nossa existência é absurda (MUMMA, 2002, p. 30).

A história de Meursault, personagem central da obra, é de fato absurda. O romance se resumiria mais ou menos assim: Meursault é um simplório empregado de escritório que fica a par do falecimento de sua velha mãe, que se encontrava em um asilo para idosos. Meursault vai então ao enterro da mãe; em seguida, volta aos seus hábitos de costume, começa um relacionamento com Maria Cardona, uma datilógrafa com que trabalhara, conhece um tal Raymond Sintès, que o leva para a praia. Aí, Meursault se desentende com um árabe, Raymond o empresta um revólver, Meursault mata então o árabe, é preso e condenado à morte. Como se nota, não há nada de glorioso ou de espantoso no enredo. E é justamente por isso que o livro assombra. A vida de Meursault é a mais normal possível. Ele poderia ser qualquer um dos homens do século XX. Sua vida é a mesma vida que levava muitos homens em seu tempo. Assim como acontece nas obras de Kafka, os heróis de Camus, e em particular Meursault, são seres extremamente comuns, jogados em um mundo que cada vez mais se torna incompreensível. Meursault, de certa forma, não vive propriamente. Ele apenas reage ao ambiente em que está inserido. Viver ou morrer, amar ou ser infeliz, tudo isso lhe é indiferente. Como ele mesmo confessa a respeito da mãe:

Era verdade. Quando estava lá em casa, mamãe passava o tempo a seguir-me em silêncio com os olhos. Nos primeiros dias de asilo, chorava muitas vezes. Mas era por causa do hábito. Ao fim de alguns meses, choraria se a tirassem do asilo, ainda devido ao hábito. Foi um pouco por isto que, no último ano, quase não a fui

visitar. E também porque a visita me tomava o domingo – sem contar o esforço para ir até o ônibus comprar as passagens e fazer duas horas de viagem. (CAMUS, 1972, p. 13-14)

Chegaria a ser cômico tudo isso se não fosse tão trágico. É bem verdade que o homem se acostuma a tudo. Meursault não é o primeiro personagem em literatura a afirmar isso. Um outro excêntrico, chamado Raskolnikóv, no século anterior ao seu já fazia notar isso. Mas, se se pode dizer que há entre esses dois personagens um ponto de contato no que se refere a essa visão comodista do homem, deve-se fazer notar que não passa desse aspecto as suas semelhanças. Isso porque, ao contrário de Meursault, o estudante Raskolnikóv, embora cresse ser o homem um cretino, nutre em relação ao mundo ainda algum sonho. Ele não apenas reage, como Meursault, ao ambiente em que está inserido. Se considera o ser humano um ser miserável, isso lhe é antes de tudo um meio para encontrar uma forma de fazer mais viáveis os seus desejos. Como confessa o próprio Raskolnikóv:

“É inacreditável que, quando tenho em mente um projeto tão arriscado, me preocupe com tais ninharias”, pensava ele, com um sorriso singular. “Hum... sim... o homem tem tudo entre as mãos, e se deixa escapar tudo é porque tem medo... Isto é um axioma... É curioso: de que será que a gente tem mais medo? O que mais receamos é o que nos faz sair dos nossos hábitos. Mas estou aqui a divagar e é por divagar tanto que não faço nada. É verdade que eu poderia alegar esta outra razão: é porque nada faço que divago tanto. Há um mês habituei-me a falar sozinho, encolhido a um canto durante dias inteiros, preocupado com ninharias. Vejamos, em que me vou meter? Serei capaz disso? Será isso sério? Não, isso não é sério. São brincadeiras que preocupam o meu espírito; simples brincadeiras.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15-16)

Se, por um lado, Raskolnikóv vive no mais pleno abandono, ele é extremamente consciente disso, ao contrário de

Meursault, que pouco ou nada se incomoda com a sua situação e não faz nada para revertê-la. E ele tem consciência disso. Em suas próprias palavras: “Pensei que passara mais um domingo, que mamãe já estava enterrada, que ia regressar ao meu trabalho e que, no fim de contas, continuava tudo na mesma” (CAMUS, 1972, p. 37). Sim, ele tem consciência do tédio e do simplismo de sua existência, apenas não se sente capaz de definir um rumo para ela. E esse é um dos aspectos mais curiosos de Meursault e o ponto que mais se faz sentir o absurdo de sua existência: ele simplesmente não nutre nenhum sonho. Vive por viver. Se os personagens de Dostoiévski e Kafka (dois autores de influência confessa em Camus) são jogados em meio a situações inusitadas, se lutam contra a sua própria consciência e são, no fundo, seres desesperados ante o tédio e a irracionalidade do mundo, ao menos eles nutrem alguma espécie de sonho e se impõem perante o mundo. Até mesmo um desgraçado como Joseph K., do romance *O Processo*, de Kafka, não deixa de nutrir alguma esperança em relação ao seu processo e chega mesmo, em algumas cenas, a se sentir superior ao organismo que o condena. Mas, no caso de Meursault, não se nota sequer uma palavra de desafio ante o tédio e a irracionalidade desse mundo que o sufoca. Pelo contrário. Por vezes, ele parece mesmo quase pedir desculpas por existir, como se a sua presença no mundo não fosse senão um engano. Isso fica evidente desde o começo da obra:

O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Tomo o ônibus das duas horas e chego lá à tarde. Assim, posso passar a noite a velar e estou de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de folga ao meu patrão e, com uma razão destas ele não nos podia recusar. Mas não estava com um ar lá muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: – A culpa não é minha. – Não respondeu. Pensei então que não devia ter dito estas palavras. A

verdade é que tinha de me dar pêsames. Mas com certeza o fará, depois de amanhã, quando me vir de luto. Por agora, é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso arrumado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial. (CAMUS, 1972, p. 11-12)

E, em outra ocasião, já com Maria Cardona:

Depois de vestidos, ficou admirada de me ver com uma gravata preta e perguntou-me se eu estava de luto. Disse-lhe que a minha mãe tinha morrido. Como queria saber havia quanto tempo, respondi-lhe: – Morreu ontem. – Esboçou um movimento de recuo, mas não fez nenhuma observação. Tive vontade de lhe dizer que a culpa não fora minha, mas detive-me porque me pareceu já ter dito isso mesmo ao meu patrão. Isto nada queria dizer. De qualquer modo, fica-se sempre com um ar um pouco culpado. (CAMUS, 1972, p. 31-32)

Meursault sente-se “um pouco culpado” por ser como é., Mas essa culpa, nele, não lhe serve para nenhuma reflexão que o leve a mudar de hábito. De fato, estar tomando banho de mar e amando logo após a morte de sua mãe não é um comportamento assim tão comum. Bem verdade também que o próprio personagem não é nada comum. Há uma certa recusa em amar presente nele, mas uma recusa que em nada é gratuita. Camus era extremamente consciente de que, em uma época como a sua, o amor é um sentimento ainda mais difícil de se encontrar. Já em 1937, ele escreve em *A Ironia*, primeiro dos cinco contos ensaísticos que formam o livro *O Averso e o Direito*: “E há uma espécie de coragem desesperada na lucidez e na recusa de amar” (CAMUS, 1995, p. 53). E essa coragem, ao que parece, tem-na Meursault. Nesse sentido, é inegável que não se note em suas ações uma certa coerência. Se se observa o pano de fundo histórico em que está inserida a obra, não há como não notar que, em uma época

absurda como a sua, não podia fornecer Camus um personagem com uma estrutura diferente. Meursault não tem utopias. Mas: quem as tem em pleno século XX? Essa coerência presente no personagem a confessou Camus:

Quando se pergunta por que Meursault não joga o jogo da sociedade, a resposta é simples: ele se recusa a mentir. Mentir não é apenas dizer o que não é. É, também, e sobretudo, dizer mais do que é e, no que concerne ao coração humano, dizer mais do que se sente. É o que fazemos todos os dias para simplificar a vida. Meursault, contrariamente às aparências, não quer simplificar a vida. (CAMUS *apud* GONZÁLEZ, 2002, p. 39)

E Meursault, de fato, não finge. Se essa sua aceitação do mundo e de sua irracionalidade espanta, por outro lado, como afirmou Camus, ele não usa nenhuma máscara. Vê-se aqui uma coerência que, por vezes, não deixa de causar assombro. Não criar expectativas em excesso: talvez seja essa a grande arma de Meursault. E não havia mesmo como ter um outro tipo de comportamento em sua época. Em uma literatura que agora não fala mais de heróis, mudança essa que começa a se processar na literatura europeia com o movimento romântico, não resta a um autor criar, senão, um personagem que seja ao menos coerente em suas parcas necessidades. Livre das grandes ambições e integrado na pobreza de seu cotidiano, e, diga-se de passagem, um cotidiano vazio de qualquer transcendência, o herói moderno (se é que se pode usar esse termo em se tratando da literatura feita no século XX) se contenda com a sua vida comum, a sua vida banal. Se antes esses mesmos heróis podiam sonhar com o infinito, como é o caso de Julien Sorel, personagem central de *O Vermelho e o Negro*, famoso romance de Stendhal, e Raskolnikóv, ambos sonhadores,

que têm no tipo Napoleão o seu herói, essa espécie de luxo da loucura não é mais possível para os personagens inseridos no conturbado século de Meursault. Este, pelo contrário, não ambiciona nenhum heroísmo, não tem nenhum modelo. Está inserido na vida e ponto final, e tenta acomodar-se a ela como pode, tentando-se livrar, ao menos, de aborrecimentos desnecessários, como bem se nota na seguinte passagem:

Quando acordei, fora-se já embora. Explicara-me que tinha que ir visitar uma tia. Lembrei que era domingo, o que me aborreceu: não gosto de domingos. Então voltei-me na cama, procurei na almofada o cheiro de sal que os cabelos de Maria ali tinham deixado, e dormi até as dez horas. Fumei depois alguns cigarros, sem me levantar, até o meio-dia. Não queria ir como de costume almoçar no Celeste porque me fariam com certeza perguntas e eu detesto que me façam perguntas. Cozi eu próprio uns ovos e comi-os assim mesmo, sem pão, porque já não havia nenhum e porque não queria descer para ir comprá-lo. (CAMUS, 1972, p. 32)

Essa indiferença de Meursault não é, como já se disse, um ato involuntário. Pelo contrário. Ele age por coerência. Em um mundo absurdo, não há como se comportar senão de forma absurda. No fundo, ele apenas avaliara a vida e concluiu por sua inutilidade ou falta de sentido. No fundo, é-lhe indiferente amar ou não amar, viver ou não viver, ser feliz ou ser infeliz. Desses jogos ele simplesmente não participa. Em sua vida de caramujo, que mais lembra a vida de um animal solitário, como daquele famoso Harry Haller, descrito por Hermann Hesse em seu monumental *O Lobo da Estepe*, Meursault vai simplesmente existindo. Pouco ou nada lhe importam as glórias desse mundo. Quando seu patrão o chama para dizer que ele poderá ser promovido, assim reage Meursault:

Queria apenas saber a minha opinião sobre o assunto. Tencionava instalar um escritório em Paris, para tratar diretamente com as grandes companhias e perguntou-me se eu estava disposto a ir para lá. Poderia assim viver em Paris e viajar durante parte do ano. – Você ainda é novo e creio que essa vida lhe agradaria. – Disse que sim, mas que no fundo me era indiferente. Perguntou-me depois se eu não gostava de uma mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida, que, em todos os casos, todas as vidas se equivalem e que a minha não me desagradava. Mostrou um ar descontente, disse que eu respondia sempre à margem das questões, e que não tinha ambição, o que para os negócios era desastroso. Voltei para o meu trabalho. Teria preferido não o descontentar, mas não via razão nenhuma para modificar a minha vida. Pensando bem, não era infeliz. Quando era estudante, alimentara muitas ambições desse gênero. Mas, quando abandonei os estudos, compreendi muito depressa que essas coisas não tinham verdadeira importância. (CAMUS, 1972, p. 58-59).

Sim, Meursault é profundamente coerente, ainda que sua lógica seja um pouco assombrosa. Estar quieto em seu lugar, viver cada dia como se fosse o único, livrar-se de todo de qualquer situação que o possa incomodar, o que mais poderia querer um homem nesse mundo sem esperanças, no qual as utopias arrastam-se pelos esgotos? De fato, até para comportamentos como os de Meursault, exige-se uma certa lógica, e ele a possuía. Como acontece geralmente com os miseráveis, ele possui uma atenção enorme em relação ao mundo em que se encontra. E, se a sua vida banal e sem transcendência não o espanta, isso não o impossibilita de ver na vida dos homens de seu tempo tal ou qual falta de lógica e até mesmo uma certa estranheza. Isso é fortemente marcante na cena em que encontra, durante um de seus jantares no Celeste, uma mulherzinha singular. Assim Meursault descreve o ocorrido:

Jantei no restaurante do Celeste. Começara já a comer, quando

entrou uma mulherzinha esquisita e veio perguntar-me se podia sentar-se à minha mesa. Por que não havia de poder? Fazia gestos bruscos e tinha uns olhos brilhantes, inseridos numa pequena cara de maçã. Tirou o casaco, sentou-se e consultou febrilmente o cardápio. Chamou o Celeste e pediu imediatamente os pratos que queria, com uma voz ao mesmo tempo precisa e precipitada. Enquanto esperava, abriu a bolsa, tirou um pequeno quadrado de papel e um lápis, fez a conta do que tinha de pagar, e depois tirou do porta-moedas, acrescentando-lhe a gorjeta, a quantia exata. Colocou-a diante dela. Nesse momento levaram-lhe os pratos, que engoliu a toda velocidade. Enquanto esperava o prato seguinte tirou ainda da bolsa um lápis azul e uma revista que dava os programas radiofônicos da semana. Com o maior cuidado, sublinhou um a um quase todos os programas. Como a revista tinha umas doze páginas, continuou este trabalho metodicamente durante toda a refeição. Já eu acabara de comer, e ainda ela estava a sublinhar, sempre com a mesma aplicação. Depois levantou-se, vestiu o casaco com os mesmos gestos precisos de autômato e saiu. Como não tinha nada que fazer, também saí e segui-a durante uns momentos. Colocou-se à beira do passeio e, com uma segurança e uma rapidez incríveis, seguia o seu caminho sem se desviar e sem olhar para os lados. Acabei por perdê-la de vista e por voltar para trás. Achei que era uma mulher estranha, mas depressa a esqueci. (CAMUS, 1972, p. 60-62)

É curioso como esse homem pudesse notar essa “mulherzinha esquisita” em meio a uma vida tão pouco cheia de transcendência como a sua. Seria de certa forma estranha essa observação de Meursault em relação a essa mulherzinha se não fosse ele um personagem tão singular. A cena, contudo, não deixa de ter um significado relevante, pois revela, de alguma forma, que esse personagem, ao menos, não perdeu ainda a capacidade de ver, embora essa capacidade não o permita, de forma alguma, a notar a estranheza de sua própria existência. Contudo, não se trata em nada apenas em descrever a estranheza da vida de indivíduos singulares. Como bem lembrou Morvan Lebesque: “Não, aqui não se trata de uma literatura demissionária que se limita a registrar

reações de autómatos, mas de uma confissão profunda aflorando de uma 'voz branca', como disse admiravelmente Jean-Claude Brisville” (LEBESQUE, 1967, p. 45). Sim, confissão, essa é a palavra exata para descrever a história de Meursault. E, dentre as confissões de Meursault, uma das coisas que mais inquietam é a quase completa inexistência de uma consciência moral. E esse é um dos principais perigos de um homem como ele. Essa indiferença é notada em todos os gestos de Meursault. A princípio, percebe-se nele um verdadeiro horror ao julgamento do que quer que seja. Essa indiferença, que em outros tempos podia-se muito bem fazer um homem passar por sábio, agora o condena perante um mundo em que se furtar a julgar chega quase a constituir um crime. Em uma época em que a palavra Responsabilidade ganhou tanto peso, os atos de Meursault não podem ser observados, senão, com extrema reserva. Se um homem se furta ao julgamento, se ele cede facilmente a todo tipo de chamado, como o faz Meursault, ele pode se transformar, quase sem nenhuma exceção, de um simples tolo a um assassino. Quando Raymond Sintès, seu vizinho e um indivíduo de conduta duvidosa, confessa-lhe a história meio conturbada com sua amante e que, de alguma forma, quer vingar-se, ele simplesmente dá de ombros.

Respondi que não pensava nada, mas que era muito interessante. Perguntou-me se eu achava que ela o tinha enganado. A mim, parecia-me bem que sim. Se achava que ele a devia castigar e o que faria eu, se estivesse no seu lugar. Disse-lhe que nunca se podia saber, mas compreendia que ele a quisesse castigar. Bebi ainda um pouco de vinho. Ele acendeu um cigarro e contou-me uma ideia que tinha em mente. Queria escrever-lhe uma carta “dando uma no cravo e outra na ferradura”. Depois, quando ela voltasse, teria relações com ela, como habitualmente e, “mesmo no fim”, cuspir-lhe-ia na cara e pô-la-ia na rua. Achei que,

efetivamente, seria um bom castigo. Em seguida disse-me que não se sentia capaz de escrever a carta e que pensara em mim para a redigir. Como eu não dizia nada, perguntou-me se me importava de o fazer agora mesmo e eu respondi que não. (CAMUS, 1972, p. 46)

Como não ver aqui aquela espécie de homem que, no século XX, prosperou de forma assombrosa e que fez com que Hannah Arendt cunhasse a expressão “banalidade do mal”? Basta uma breve observação para ver que, embora não sejam de todo idênticos, entre os assassinos frios, que pouco ou nada se dão o trabalho de pensar, e Meursault há uma ligeira semelhança. Como assinala Hannah Arendt acerca de Eichmann:

Por mais monstruosos que fossem os atos, o agente não era nem monstruoso nem demoníaco, e a única característica específica que se podia detectar no seu passado, bem como no seu comportamento durante o julgamento e o inquérito policial que o precedeu, era algo inteiramente negativo: não era estupidez, mas uma curiosa e totalmente autêntica incapacidade de pensar. Ele funcionava tão bem no papel de ilustre criminoso de guerra quanto tinha funcionado no regime nazista; não tinha a menor dificuldade em aceitar um conjunto inteiramente diferente de regras. (ARENDR, 2004, p. 226-227).

É bem verdade que Meursault não se furta de todo a pensar. Ele ainda guarda uma certa consciência de vida que o faz, em pequena proporção, ligado ao mundo. Contudo, há muito ele matou nele mesmo a capacidade de se interrogar, o que vale dizer que, em certa medida, seus atos eram quase de um autómato. E é justamente isso que ele confessa ao seu advogado de defesa, após o assassinato do árabe:

Perguntou-me se eu, nesse dia, tinha tido pena da minha mãe. Esta pergunta muito me espantou e parecia-me que não era capaz de a

fazer a alguém. Não obstante, respondi que perdera um pouco o hábito de me interrogar a mim mesmo e que era difícil dar-lhe uma resposta. É claro que gostava da minha mãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres saudáveis tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam. (CAMUS, 1972, p. 85)

Como se pode notar, não se pode exigir de Meursault nenhuma consciência. Ele apenas vive e não pode desejar nada além disso. Até mesmo em questões amorosas esse funcionário não consegue ultrapassar o seu famoso *tanto faz*. Se existe algum sentido para esse mundo, se o amor pode ou não salvar, se a felicidade é ou não algo válido, tudo isso é algo estranho para ele. Como lembra González: “Em Camus, far-se-iam dignas de amor apenas as coisas que sabemos retirar da duração, da continuidade, do tempo... enfim, da história” (GONZÁLEZ, 2002, p. 46) Quando Maria lhe propõe casamento, Meursault não reage de outra forma. Mais uma vez, o seu tanto faz se impõe:

Maria veio buscar-me à noite e perguntou-me se eu queria casar com ela. Respondi que tanto me fazia, mas que se ela de fato queria casar, estava bem. Quis então saber se eu a amava. Respondi, como aliás respondera já uma vez, que isso nada queria dizer, mas que talvez não a amasse. – Nesse caso, por que casar comigo? – disse ela. Respondi que isso não tinha importância e que, se ela quisesse, nos podíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu contentava-me em dizer que sim. Maria observou então que o casamento era uma coisa muito séria. Respondi: – Não. – Maria calou-se durante uns instantes e olhou-me em silêncio. Depois, falou. Queria simplesmente saber se, vinda de outra mulher com a qual estivesse relacionado do mesmo modo, eu teria aceito uma proposta semelhante. Respondi: – Possivelmente. – Perguntou então de si para si se gostaria de mim, mas sobre esse ponto, como poderia eu saber alguma coisa? (CAMUS, 1972, p. 59)

De fato, o século de Meursault não inspira lá muitas

esperanças. É uma época especialmente delicada da Europa e, de certa forma, da humanidade. Como lembra González:

O Estrangeiro é publicado em 1942, pela Gallimard, na França ocupada. Nesse ano George Politzer é condenado à morte. Em Paris, a Resistência age. O governo de Pétain fuzila dezenas de militantes, em sua maioria comunistas. No fim do ano, os aliados conseguirão fazer pé na Argélia. Camus recebe notícia no transcurso de uma reunião da qual participam Maria Casares, Simone de Beauvoir, Sartre e Queneau. No Café de Flore, veem-se formas menores da Resistência: muitos jovens com cabelos compridos e vestes exóticas, pequeno desafio à “nova ordem” de Vichy. Nesse momento, Sartre deseja montar *As Moscas*, mas antes, através duma conversa infrutuosa com Malraux, quer se engajar, sem consegui-lo, em alguma atividade efetivamente resistente. (GONZÁLEZ, 2002, p. 43-44)

A tudo isso, Meursault, entanto, encontra-se indiferente. Certamente, se lhe perguntassem sobre a ocupação francesa, certamente responderia com o seu famoso “tanto faz”. No fundo, importava-lhe tão somente ser fiel à sua lógica. Se o mundo andava bem, se os homens andam ou não a fazer revoluções, se a humanidade passa ou não por alguma crise, o que ele teria a ver com tudo isso? Se é complexa, de modo geral, a psicologia de um homem, sobretudo de um homem do século XX, a de um indivíduo como Meursault é um caso a parte. Bem verdade que, assim como toda a gente, ele estava no mundo, mas: o que isso teria de tão especial? Essa vida comum, que não oferece a ninguém nada a que se apegar, esse cotidiano do quase nada, essa extrema falta de sentido das coisas, essa estranha voracidade que as possui, a tudo isso estava submetido Meursault, mas, ante tudo isso, a única coisa que poderia dizer seria: “tanto faz”. Entretanto, e simultaneamente a isso tudo, Meursault vai aos poucos experimentando alguma coisa que se pareceria com felicidade, mas que ele certamente não

reconhece como tal, e essa faísca de *vie heureuse* provém de seu contato com Maria. Símbolo de redenção e de salvação, a mulher amada sempre esteve presente na história da literatura ocidental, desde a Helena de Homero a Capitu de Machado de Assis. A amada representa, nesse sentido, o elo entre o herói e o mundo, a bússola que o guia e que o reintegra à realidade, livrando-o do desespero e da miséria.

Dante, por exemplo, só aceita ir ao Inferno, Purgatório e Paraíso porque é convencido por Virgílio de que Beatriz o chama e, impelido pelo desejo de ver a amada, desce aos infernos. Raskolnikóv, outro grande miserável, conhece em Sônia, uma prostituta pobre e sofredora, cujas qualidades mais lembram uma santa leiga, a salvação e o descanso de sua mente perseguida pela lembrança de seu crime. O senhor Harry Haller encontra Hermínia, que, de alguma forma, ajuda-o a se salvar de sua misantropia. Em todos esses casos, a mulher representa, sob algum aspecto, a salvação. E Maria, ao que parece, seria a salvação de Meursault e o traria de volta a uma realidade que cada vez mais lhe era fugidia. Aos poucos, o estrangeiro parece voltar ao lar primeiro e reconhecer nele, a seu modo, o amor. De alguma forma, a presença de Maria seria um escudo contra o absurdo de um mundo que o absorvia.

Tomamos um ônibus e fomos para uma praia cercada de rochedos e com canteiros de rosas do lado da terra, a alguns quilômetros de Argel. O sol às quatro horas não estava quente demais, mas a água estava morna, com pequenas ondas longas e preguiçosas. Maria ensinou-me um jogo. Era preciso, nadando, beber na crista das ondas, acumular toda a espuma na boca e, pondo-nos em seguida de costas, projetá-la para o céu. Isto fazia uma espécie de renda espumosa que desaparecia no ar ou, como uma chuva quente, nos caía na cara. Mas, ao fim de algum tempo, tinha a boca a arder

devido ao sal. Maria veio então ter comigo e colou-se a mim, na água. Beijamo-nos. A língua dela refrescava-me os beijos e rolamos durante alguns momentos nas vagas. (CAMUS, 1972, p. 49-50)

Por algum tempo (tempo esse bem exíguo), Meursault conhece o que se poderia chamar de felicidade. A vida parece ir mais ou menos normal: está com Maria, tem alguns amigos, toma banhos de mar. Chega mesmo a cogitar em se casar. Aquele seria o melhor dos mundos possíveis para um homem como ele, que pouco ou nada arisca nesse mundo para conseguir a felicidade. Entretanto, para um homem como Meursault, cuja vida se insere num mundo sem sentido, a existência não comporta a felicidade. E é aí que o absurdo da vida se faz sentir com maior força. Como num passe de mágica, todo esse palácio de cristal vem ao chão. O mistério se lhe revela e ele volta a ter contato com esse estranho mecanismo que rege tudo e que lhe lança na face o gosto amargo do absurdo. Num dia normal, num passeio pela praia, o assassinato acontece. É tudo muito simples e tudo muito complexo, ao mesmo tempo. O que deveria ser apenas um passeio na casa de amigos se converte para Meursault no começo do ápice de sua desgraça. Há o sol, o mar, e aí, um passo em frente, apenas um, sela tudo. E, ante a infelicidade de Meursault, o absurdo parece de fato sorrir.

Foi então que tudo vacilou. O mar enviou-me um sopro espesso e fervente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando tombar uma chuva de fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão que segurava o revólver. O gatilho cedeu, toquei na superfície lisa da coronha e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo principiou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruía o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Voltei então a disparar mais quatro vezes contra um corpo inerte, onde as balas

se enterram sem se dar por isso. E era como se batesse quatro breves pancadas, à porta da desgraça. (CAMUS, 1972, p. 79-80)

Depois disso, a prisão, os interrogatórios, o isolamento. É um mundo novo que se lhe revela, um mundo nada admirável, é verdade. Tudo parece muito irreal. No fundo, parece mais uma brincadeira de mau gosto e o próprio Meursault nutre esse pensamento ao entrar em contato com o juiz de instrução:

No começo, não o tomei a sério. Recebeu-me numa sala com reposteiros nas paredes. Tinha em cima da secretária um único candeeiro, que iluminava a cadeira onde me mandou sentar, enquanto ele ficava na sombra. Tinha já lido descrições parecidas em livros, e tudo isto me pareceu uma brincadeira. Depois da nossa conversa, olhei-o e vi um homem de traços finos, profundos olhos azuis, muito alto, com um comprido bigode grisalho e uma abundante cabeleira quase branca. Afigurou-se-me uma pessoa razoável e, no fim de contas, simpática, apesar dos tiques nervosos que, de quando em quando, lhe deformavam a boca. À saída ia mesmo lhe estender a mão, mas lembrei-me a tempo de que era um assassino. (CAMUS, 1972, p. 84)

Aos poucos, Meursault vai se dando conta de que aquilo não é nenhuma brincadeira. Assim como os personagens de Kafka, que aos poucos vão penetrando no mundo no qual foram arremessados, o estrangeiro nota que o absurdo, por mais inverossímil que seja, é a mais plena realidade. Os interrogatórios, que sempre recaem sobre o seu alheamento em relação a sua mãe, chegam as vezes a ser cômicos e patéticos. Meursault, contudo, não tem porque mudar seus hábitos. “Tanto faz”: é a sua palavra de ordem. O que lhe importa que, agora, tenham-no privado da liberdade? Ele sente necessidade de explicar que não se trata de forma alguma do fato dele ser uma pessoa singular; ele entende que

é preciso fazer alguma coisa para mostrar que, no fundo, estar sempre a buscar a simpatia dos seus, mas sente-se por demais cansado para isso. No fundo, como já confessara Camus, Meursault se recusa a jogar o jogo da sociedade. Ao invés disso, joga seu próprio jogo, jogo esse para o qual ele tinha as suas próprias regras. Na prisão, arrumam-lhe um advogado. Tanto faz. Mas, em todo caso, parece-lhe muito cômodo que a própria justiça se preocupe com isso. É-lhe cansativo todo esse teatro ao redor do falecimento de sua mãe. Meursault tem consciência de que o seu próprio advogado desconfia dele, mas se nega a falar alguma coisa em sua defesa. No fundo, tanto faz.

Foi-se embora com um ar zangado. Teria querido retê-lo, explicar-lhe que desejava a simpatia dele, não para ser mais bem defendido, mas, se assim me posso exprimir, naturalmente. Percebia sobretudo que o punha pouco à vontade. Não me compreendia e desconfiava um bocadinho de mim. Desejava afirmar-lhe que eu era como toda a gente, absolutamente como toda a gente. Mas tudo isso, no fundo, não era de grande utilidade e, por preguiça, renunciei a esta intenção. (CAMUS, 1972, p. 86-87)

O ritual da condenação continua seu curso. Meursault é apresentado ao juiz de instrução, que o interroga mais como um padre do que como um homem da lei, balançando ante os olhos do condenado o crucifixo. Tanto faz. Para um homem como Meursault, a fé não tem lá grande importância. Em um século em que gritam que Deus está morto, que sentido teria a fé para um homem como ele? O juiz, contudo, não esconde sua frustração ante esse homem singular.

Tinha um ar muito cansado. Deixou-se ficar calado durante alguns momentos, enquanto a máquina de escrever, que não deixará de seguir o diálogo, prolongava ainda as últimas frases.

Em seguida, olhou-me atentamente e com um bocadinho de tristeza. Murmurou: – Nunca tinha visto uma alma tão empedernida como a sua. Os criminosos que aqui vieram, choraram sempre diante desta imagem da dor. – Ia responder que isso sucedia porque, justamente, eram criminosos. Mas pensei que, afinal, também eu era como eles. Não me conseguia habituar a esta ideia... O juiz levantou-se então, como se quisesse significar que o interrogatório acabara. Perguntou-me apenas, com o mesmo ar um pouco fatigado, se estava arrependido do meu ato. Meditei e disse que, mais do que verdadeiro arrependimento, experimentava um certo aborrecimento. Tive a impressão de que não me compreendia. Mas, nesse dia as coisas não foram mais longe. (CAMUS, 1972, p. 91-92)

Interrogatórios, cenas patéticas, isolamento. Esse é o cenário da prisão. É um horizonte que pouco ou nada tem a oferecer e que não inspira nenhuma esperança. Nesse cenário absurdo, o que fazer? Não obstante, é preciso fé, e é isso que Maria lhe diz quando vem visitá-lo. Porém a esperança de um homem acaba sempre, um dia, por sucumbir. Maria crê que tudo se resolverá e que eles voltarão à vida normal para se casar. Mas tudo isso não passa de palavras. O próprio Meursault reconhece a sua situação. Ele mesmo aos poucos vai percebendo que algo lhe fora arrancado e que o futuro não prometia lá grande coisa. Ele acomoda-se a essa sua nova vida como um animal de estimação de acomoda a um novo lar. No fundo, tanto faz. O homem é de fato um cretino, se acostuma a tudo.

Nessa altura pensei muitas vezes que, se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação, além de olhar a flor do céu por cima da minha cabeça, ter-me-ia habituado pouco a pouco. Observaria a passagem das aves ou os encontros entre as nuvens, tal como aqui observava as extraordinárias gravatas do advogado e como, num outro mundo, esperava até sábado para apertar nos meus braços o corpo de Maria. Ora, a verdade, afinal de contas, é que eu não estava dentro de um tronco de árvore. Havia pessoas mais felizes do que eu. Acabamos por

nos habituar a tudo, gostava a minha mãe de dizer. (CAMUS, 1972, p. 100)

Depois, o interrogatório. Os jornalistas. Os olhares curiosos ou de piedade. E sempre o mesmo espanto acerca do enterro da mãe desse homenzinho tão singular. E é justamente esse fato que mais impressiona seus carrascos: Meursault seria um monstro moral. O que poderia dizer ele em relação a isso tudo? Certamente, “tanto faz”. Cada vez mais o absurdo se apresenta. O condenado assiste a tudo isso calado. Ouve o que sua defesa tem a dizer, bem como o que a acusação lhe cospe na face. Seus amigos pouco ajudam, pois, seus algozes parecem surdos a qualquer argumento que defenda esse homem cujo crime maior, para eles, é não ter chorado no enterro de sua progenitora e, como cães famintos, precipitam-se sobre ele.

[...] Aqui, o promotor enxugou a cara brilhante de suor. Disse por fim que o seu dever era doloroso, mas que o cumpriria firmemente. Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia e que não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava. — Peço-vos a cabeça desse homem — disse — e é sem escrúpulos que vos dirijo este pedido. Pois no decurso da minha longa carreira tem-me acontecido pedir várias penas de morte, mas nunca como hoje eu senti este penoso dever tão compensado, iluminado pela consciência de um imperativo sagrado e pelo horror que tenho a esta fisionomia humana onde nada leio que não seja monstruoso. (CAMUS, 1972, p. 130)

A condenação é o próximo passo desse espetáculo trágico. A pena de morte é decretada. Ao que parece, o absurdo se instala.

Nada mais resta a Meursault a fazer. Assim descreve o condenado a sua sentença:

Ouviram-se portas a bater. Corriam pessoas por escadas abaixo, não sei se longe, se perto de onde eu estava. Depois ouvi uma voz surda ler qualquer coisa na sala. Quando a campainha tocou e a porta se abriu, subiu até mim o silêncio da sala, o silêncio e a singular sensação que experimentei quando olhei para o jovem jornalista e reparei que pela primeira vez afastava os olhos de mim. Não olhei para o lado de Maria. Não tive tempo, aliás, pois o presidente disse-me de um modo estranho que me cortariam a cabeça numa praça pública em nome do povo francês. Pareceu-me então reconhecer o sentimento que lia em todas as caras. Julgo que era a comiseração. Os polícias mostravam-se muito amáveis comigo. O advogado pôs-me a mão num pulso. Já não conseguia pensar. Mas o presidente perguntou se eu queria declarar alguma coisa. Refleti. Disse: – Não. – Foi então que me levaram. (CAMUS, 1972, p. 135-136)

Nada mais resta a fazer senão esperar a hora fatal. Meursault chega sem muita glória ao fim de sua existência. Como todo condenado, gasta seus últimos instantes a pensar na morte. Com efeito, em que mais um homem condenado poderia pensar? A morte, de certa forma, sempre esteve presente na obra de Camus. Ela é o fim de uma existência absurda e é, de igual forma, a representação da mais profunda injustiça com o homem. E, quando a pena de morte é decretada, o absurdo torna-se institucionalizado. É a expressão mais primitiva de intolerância e uma prova da descrença no ser humano e em sua capacidade de mudança. Camus abordará esse tema, de forma mais ou menos ampla, em *Reflexões sobre a Guilhotina* e em *Os Justos*. Para um homem como ele, que amava a vida, um tal tipo de descrença no gênero humano é intolerável. Pensar sobre a morte é, acima de tudo, afirmar o amor pela vida. E Meursault também pensa em sua morte. Sua conclusão

é simples: todos um dia irão morrer, o que torna, de alguma forma, indiferente se um indivíduo termina a sua existência aos trinta ou aos setenta anos. Tanto faz. O caso é que, se um indivíduo morrerá daqui a vinte anos, sempre se pega pensando nesses dias de vida que podem ser gozados. Portanto, o ideal é não pensar nesses vinte anos futuros e aceitar a sua pena de morte. É uma conclusão de certa forma razoável. E, para um condenado como ele, a mais plausível. Tanto faz. É essa a palavra final de Meursault. Longe de qualquer transcendência, ele se encaminha para a morte de forma resoluta. Nem sequer espera uma outra vida melhor. Em um mundo sem Deus, como sonhar com uma morte com Ele? Bem verdade que os homens sonham com uma outra vida melhor do que essa. No fundo, é uma forma de encontrar a felicidade que não se encontrou nessa vida. E essa felicidade prometida pelo Deus de Abrão sempre acaba por seduzir muitos homens e disso resulta a relação dos homens com Deus. Segundo Richard Schoch:

A crença num deus pessoal, uma crença nunca seguida pelos antigos gregos ou romanos, deu início a uma mudança radical na maneira como os ocidentais pensavam a respeito da felicidade. Para aqueles que a aceitavam, a verdade histórica do Deus cristão, conforme manifesta em ambas, a revelação (a Bíblia) e a encarnação (Jesus, o Verbo feito carne), tornava-se o fato preeminente da vida. Uma de suas consequências foi que a felicidade chegou a ser compreendida, e de forma exclusiva, como uma relação íntima com Deus. No mundo imediatamente pós-clássico, o mundo dos séculos IV e V d.C., o *locus* da felicidade mudou desta vida para a próxima. Os cristãos aprenderam desde os primórdios que qualquer pessoa poderia desfrutar de felicidade verdadeira somente na vida após a morte. Essa verdadeira felicidade superaria qualquer felicidade que poderíamos alcançar aqui na Terra, exatamente como Deus supera o homem. Não obstante, uma felicidade desse tipo não pode ser garantida, porque é inatingível pelo esforço humano sozinho e requer o dom da graça de Deus. (SCHOCH, 2011, p. 137)

Contudo, Meursault não gozava dessa intimidade com Deus. Pelo contrário: para ele, pensar numa outra vida é o mesmo que desejar ser muito rico, nadar muito rápido ou ter uma boca melhor desenhada (CAMUS, 1972, p. 150). Por isso o inquieta tanto a presença do capelão. Se é preciso morrer, que se morra seguindo a sua própria lógica. Todo homem tem direito a isso. E Meursault não declinou do seu direito. Com a sua morte, ele chega afinal ao fim de uma existência absurda. Se uma próxima vida existe ou não, talvez ele agora poderá saber. No fundo, tanto faz.

REFERÊNCIAS

ARRENDT, Hannah. *Pensamentos e considerações morais*. In: _____. **Responsabilidade e julgamento**. 2 ed. Tradução de Rosaura Einchenburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Cap. IV. p. 226-257.

BARRETO, Vicente. **Camus – vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, [1971].

BACON, Francis. *Novum organum*. In: _____. **Bacon – vida e obra**. Tradução de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, [1999], p. 23-218. Coleção *Os Pensadores*.

CAMUS, Albert. **O avesso e o direito**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **O estrangeiro**. Tradução de Antônio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Ivan Petrovitch e Irina Wisnik Ribeiro. 4 ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

GIDE, André. **Os frutos da terra**. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986. Coleção *Grandes Sucessos da Literatura Internacional*.

GONZÁLEZ, Horácio. **Camus – a libertinagem do sol**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEBESQUE, Morvan. **Camus por ele próprio**. Tradução de Maria José Palla e M. Vilaverde Cabral. [Lisboa]: Portugália Editora, [1967].

MUMMA, Howard. **Albert Camus e o teólogo**. Tradução de Paulo Roberto Purim. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Paulo César de Sousa. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOCH, Richard. **A história da (in)felicidade: três mil anos de busca para uma vida melhor**. Tradução de Elena Gaidono. Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.

CRIVO DE PAPEL⁹

Benedito Nunes

Do pano esticado num bordador, tiram-se alguns fios verticais e horizontais: as telas ou grades diminutas então formadas recebem o nome de **crivo**. A palavra crivo também designa **coador**: poroso, filtra e acumula a borra de líquidos espessos. O mesmo termo ainda nomeia **peneira**, instrumento feito de minúsculas grades de metal ou de palha; serve para a filtragem de materiais pastosos, amassados pelo operador com uma das mãos. Mas para joeirar os grãos da farinha, balança-se o aparelho de um lado para outro com ambas as mãos.

Aqui as telas do crivo se dispõem entre fios horizontais do pensamento e fios verticais de cultura e épocas. Só o tempo, verdadeiro coador das idéias, que também as sedimenta, mistura o líquido e a borra. Joeirando, a escrita, peneira de papel, pode apenas fazer com que a farinha balanceada de um lado para outro, desprendam-se os menos filtráveis de seus grãos: os conceitos mais rudes, que empanam, ciscos nos olhos, nossa visão habitual das coisas.

⁹ Este pequeno texto, segundo o próprio Benedito Nunes, deveria constar como prefácio na segunda edição do seu livro *Crivo de Papel*.

SOBRE OS AUTORES

João Cezar de Castro Rocha

Professor de Literatura Comparada da UERJ. Realizou seus estudos de pós-graduação no Brasil (UERJ), nos Estados Unidos (doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Stanford) e na Alemanha (Pós-Doutorado – Alexander von Humboldt-Stiftung / Freie Universität Berlin). Autor de *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* (Argos, 2011); *Exercícios críticos – leituras do contemporâneo* (Argos, 2008); *O exílio do homem cordial. Ensaios e revisões* (Editora do Museu da República, 2004); *Literatura e Cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira* (Eduerj, 1998), entre outros. Coautor de *Evolution and conversion* (Continuum, 2008), com René Girard e Pierpaolo Antonello. No momento, coordena para a editora *É* as coleções: Biblioteca René Girard, Biblioteca Textos Fundamentais e Biblioteca Humanidades.

Rita de Cássia Oliveira

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (1993), Mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e Doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Atualmente é professora adjunta IV da Universidade Federal do Maranhão. É Professora Permanente do Mestrado em Letras-PGLetras, com linha de pesquisa em Hermenêutica e Literatura. É professora do quadro permanente do Mestrado Profissional em Gestão de Ensino da Educação Básica, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica - PPGEEB com linha de pesquisa em Filosofia na Educação Básica. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Francesa Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Memória, Tempo, História, Poesia, Metáfora e Educação.

Rafael Campos Quevedo

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), especializado em Literatura Brasileira (UNIVERSO) e

graduado em Filosofia e Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua na área de Literatura Portuguesa e Brasileira. Desenvolve pesquisa em Poesia Contemporânea de Língua Portuguesa. Professor Adjunto B do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA (PGLetras-UFMA)

Luciano da Silva Façanha

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bacharel em Direito pela Universidade Cidade de São Paulo e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Atualmente atua na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) como professor Adjunto no Departamento de Filosofia (DEFIL); Coordenador do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar (PPGCult); Professor do quadro permanente do Mestrado em Cultura e Sociedade; Coordenador do DINTER em Filosofia USP/UFMA e líder do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau UFMA (GEPI Rousseau UFMA), registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase no Pensamento do Século XVIII, atuando principalmente nos temas relacionados à estética do século XVIII, História da Filosofia Moderna, Iluminismo, problemas da linguagem na filosofia, História, Política, Ética, Filosofia e Literatura, Belas-Letras e Belas-Artes. Dedica-se aos estudos dos filósofos Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire e Montesquieu; à filosofia contemporânea de Friedrich Nietzsche e à teoria crítica literária de Maurice Blanchot e Roland Barthes.

Luís Inácio Oliveira Costa

Possui graduação em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (1992) e mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005). Atualmente é

professor assistente I da Universidade Federal do Maranhão e cursa doutorado em Filosofia na Universidade Estadual de Campinas - UniCamp. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia contemporânea, sobretudo o pensamento de Walter Benjamin, e nas relações entre Filosofia e Literatura.

Wandeilson Silva de Miranda

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA (2005). É mestre em Filosofia Contemporânea, na área de Estética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2008); possui título de doutor (2013) pela mesma universidade com pesquisa na área de Filosofia Contemporânea, com ênfase em Ética. Atualmente orienta o grupo de pesquisa NEOBIO e é professor da Universidade Federal do Maranhão.

Juliano Garcia Pessanha

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1986) e mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo (2012), sob a orientação de Ricardo Fabrinne. Tese na área de Filosofia Contemporânea. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Literatura. Escritor, ensaísta publicou a trilogia: *Ignorância do Sempre, Certeza do Agora, Sabedoria do Nunca* e mais recentemente *Instabilidade perpétua*.

Eduardo Jardim de Moraes

Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1972), mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1976) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). Foi professor do Departamento de Filosofia e do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, até 2012. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia, atuando principalmente nos

seguintes temas: filosofia contemporânea, filosofia política, estética, pensamento brasileiro.

José Ribamar Neres Costa

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (1995), Especialização em Literatura Brasileira pela PUC-MG (1998) e mestrado em Educação pela Universidade Católica de Brasília (2012). Atualmente é professor da Faculdade Atenas Maranhense, da Faculdade Pitágoras e da Faculdade Santa Fé, além de professor Substituto da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Letras e Educação, com ênfase em Literatura

Renato Nunes Bittencourt

Doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ. Professor da FACC-UFRJ Especialidades: Filosofia da Administração e das Organizações; Administração Pública; Ciência Política, Sociologia Geral, Filosofia do Direito, Teoria do Estado, Bioética, Filosofia Geral, Teoria Psicanalítica, Teoria da Comunicação, Comunicação Corporativa, Pesquisa de Mercado, Moda e Consumo, Violência, Economia Política, Amor e relações humanas na sociedade contemporânea e crítica da cultura contemporânea através de Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Ortega Y Gasset, Baudrillard, Michel Foucault, Pierre Lévy, Manuel Castells, Nietzsche, Espinosa, Schopenhauer, Marx, dentre outros.

Roberto Nunes Bittencourt

(Rio de Janeiro-RJ, 29/06/1981) possui Graduação em Letras pela Universidade Gama Filho (2004), com licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa e bacharelado em Análise de Sistemas Semióticos; Mestrado em Estudos de Literatura (Literatura Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007) e Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de

Janeiro (2011). Assessor Pedagógico da Faculdade Internacional Signorelli. Associado ao Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL). Pesquisador do Grupo de Pesquisas Crítica Textual e Edição de Textos e do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas, Contingência e Técnica. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em estudos literários e culturais, atuando principalmente com os seguintes temas: imaginário português, literatura portuguesa; literatura comparada; crítica textual e edição de textos. Desenvolve também estudos e pesquisas na área de bibliotecas escolares e formação de leitores. Atua como docente em todos os níveis de ensino, desde o ensino fundamental ao de pós-graduação.

Adonay Ramos Moreira

Adonay Ramos Moreira, nascido em 1991, é licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É autor dos livros de poesias “Sentimentos” (2011), “Poemas” (2012) e “O Livro dos Poemas Invisíveis” (2015), todos publicados pela editora Multifoco, Rio de Janeiro. Foi também vencedor, em 2013, do 35º Concurso Literário Cidade de São Luís, na categoria novela, com a obra “O Labirinto”. É autor também de artigos e palestras na área de Filosofia, Literatura e Arte. Algumas de suas palestras são “A Alegoria no Romance de José Saramago”, “Três Visões da Moderna Poesia no Brasil: Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar” e “A Crítica Literária de Machado de Assis ou a Invenção da Literatura”.

Wellington Lima Amorim

Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), Especialização sobre o Ensino de Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005), Mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005) e Doutorado pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Catarina (2009). Atualmente professor Adjunto III DE da Universidade Federal do Maranhão. Membro e sócio individual da Latin American Studies Association

(LASA). Professor do Mestrado de Ética e Epistemologia da Universidade Federal do Piauí. Professor do Mestrado de Psicologia da Universidade Federal do Maranhão. Professor colaborador do Instituto Vértices. Líder do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas, Contingência e Técnica. Pesquisador dos Grupos: a) Investigações em Poéticas Visuais (UNESPAR). b) Memória, subjetividade e subjetivação no pensamento contemporâneo; c) Ética, cidadania e sustentabilidade (IMED); d) Educação, Valores e Desenvolvimento (UNIFEPE); e) Psicoterapias existenciais e humanistas (UFMA). Editor gerente da Revista Húmus. Editor gerente da Revista Cadernos Zigmunt Bauman. Experiência na área de Filosofia e Ética. Autores: Hegel, Heidegger, Nietzsche, Kierkegaard, Richard Rorty, Cioran. A ênfase está nos seguintes temas: Contingência, Ética, violência, Estado, racionalização, técnica, dispositivo técnico, niilismo, modernidade e pós-modernidade.