

Eduardo Cesar Maia  
Eduardo Melo França  
José Roberto de Luna Filho

ORGANIZAÇÃO

# FORMA E FICÇÃO

LITERATURA,  
SUBJETIVIDADE  
E CONHECIMENTO

  
Editora  
UFPE

Eduardo Cesar Maia  
Eduardo Melo França  
José Roberto de Luna Filho

ORGANIZAÇÃO

# FORMA E FICÇÃO

LITERATURA,  
SUBJETIVIDADE E  
CONHECIMENTO

  
Editora  
UFPE  
RECIFE  
2024

**Universidade Federal de Pernambuco**  
Reitor: Alfredo Macedo Gomes  
Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

EDITORA ASSOCIADA A  
  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

### **Editores UFPE**

*Diretor:* Junot Cornélio Matos  
*Vice-Diretor:* Diogo Cesar Fernandes  
*Editor:* Artur Almeida de Ataíde

### **Conselho Editorial (Coned)**

Alex Sandro Gomes (CIn)  
Carlos Newton Júnior (CAC)  
Eleta de Carvalho Freire (CE)  
Margarida Maria de Castro Antunes (CCM)  
Marília de Azambuja Ribeiro Machel (CFCH)

### **Editores**

*Revisão de texto:* Larissa Witória Gomes de Araújo  
*Projeto gráfico:* Luiz Arrais  
*Imagem da capa:* Pierre Neyra, via Unsplash

### **Catálogo na fonte**

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

---

F723      Forma e ficção [recurso eletrônico] : literatura, subjetividade e conhecimento / organização : Eduardo Cesar Maia, Eduardo Melo França, José Roberto de Luna Filho. – Recife : Ed. UFPE, 2024.

Inclui referências.

Vários autores.

ISBN 978-65-5962-197-2 (online)

1. Literatura – Filosofia. 2. Crítica. 3. Estilo literário. I. Maia, Eduardo Cesar (Org.). II. França, Eduardo Melo. III. Luna Filho, José Roberto de.

801

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2023-055)

---

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



# SUMÁRIO

## **Apresentação 5**

## **TEORIA**

### ***Fictio* (Ensaio de estética e política da literatura) 15**

Francisco José Martín, Tradução de José Roberto de Luna Filho

### **Polêmica entre discursos: uma hipótese 37**

João Cezar de Castro Rocha

### **Crítica para naufragos: literatura, contingência e pluralismo 48**

Eduardo Cesar Maia

### **O que fala o Lugar de Fala da literatura? 61**

Anco Márcio Tenório Vieira

### **Freud: literatura e vida 88**

Tania Rivera

### **Ver, rever: representação da realidade na literatura moderna e contemporânea 104**

Cristhiano Aguiar

**A experiência ficcional e os campos de intelecção:  
para introduzir a tradição pós-kantiana 125**

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos

**CRÍTICA**

**A forma do flerte: subjetividade e fragmentação  
em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade 160**

Eduardo Melo França

**A subjetividade contemporânea no romance *Glória*,  
de Victor Heringer 189**

Caleb Benjamim Mendes Barbosa

***Caetés* e a modernidade literária 206**

José Roberto de Luna Filho

**O teatro em cena: os recursos metatextuais  
em *As Rãs*, de Aristófanes 228**

Gabriel Oliveira Gelpke

Rayana Rezende Gomes Demetrio de Vasconcelos Barros

**Do texto à vida: a metáfora como um olhar sobre  
o mundo do *Quarto de despejo* 247**

Gabriella Fernanda do Nascimento

# APRESENTAÇÃO

Ainda que possamos reconhecer a diversidade de perspectivas teóricas dos textos que compõem este livro – a partir das diversas abordagens, concepções de forma e literatura, diferentes objetos de análise e propósitos críticos empreendidos por cada autor –, há um eixo fundamental em torno do qual todos os trabalhos parecem gravitar. É possível admitir que a literatura, sem que se negligenciem suas especificidades formais e ficcionais, produza algum tipo de conhecimento sobre a realidade e os sujeitos.

Num momento em que a ideia de literatura vai gradualmente se diluindo, sendo assimilada pelo genérico conceito de *narrativa* – e se tornando indiscernível de quaisquer *discursos* –, é importante lembrar que a relação estabelecida entre os textos ficcionais e a realidade se dá numa lógica muito mais fundada nos efeitos da articulação formal, ou seja, na mimesis, do que na suposta apreensão, decodificação ou revelação de alguma realidade ou cena. A forma literária – isto é, a fatura resultante do gesto mimético –, antes produz uma desnaturalização e, portanto, uma ressignificação das coisas, do que um retrato esclarecedor a partir do qual se possa supor concluir qualquer tipo de verdade.

O que este livro pretende problematizar, a partir das mais diferentes formas, tais como pensadas por cada autor, é o fato de que a

literatura, ao mesmo tempo em que sempre tem como seu principal objeto o ser humano, sua realidade, seus desejos e histórias, sua relação com o mundo, por se dar através de uma linguagem metafórica e um processo ficcional, tende antes a produzir um efeito de abertura, inconclusibilidade, desnorteamento e dúvida do que um discurso esclarecedor, próximo à história, à sociologia ou a qualquer outro saber sistematizado.

Em outras palavras, a contribuição deste livro ao debate contemporâneo nos estudos literários é a de reafirmar que a literatura não é um simples e desnecessário exercício estético, mas que tampouco pode ser reduzida a um instrumento. A legitimidade do seu papel diante da problematização da realidade passa necessariamente pelo reconhecimento de sua condição artística, estética e ficcional. Negligenciar os efeitos ressignificadores desses elementos, que caracterizam justamente a especificidade da literatura, seria tratá-la como uma lúdica ou dramática nota de rodapé a serviço de outros saberes. Mais do que repetir criativamente o que outros discursos pretensamente esclarecedores já pensaram, a literatura deve assumir uma condição produtora de diferença, uma postura irônica diante de qualquer conhecimento estabelecido.

Uma brevíssima apresentação dos textos que compõem esta coletânea já nos dá um vislumbre disto que enxergamos como *unidade na diversidade*:

O primeiro texto desta coletânea é o ensaio de Francisco José Martín, “*Fictio*”. Nele, ao repassar as muitas imagens literárias e artísticas que permeiam nossa forma de compreensão do mundo, o autor questiona por que temos de encarar a literatura como um passatempo dócil. Afinal, sem ser um meio de apreensão da realidade que se pretenda verdadeiro, ou mesmo necessário, a prosa e a poesia não podem ser lidas à revelia do mundo. Assim, mimesis literária não só ajuda a constituir o que entendemos como real, mas também expõe os poros e

as rachaduras dos discursos hegemônicos e dogmáticos. Trata-se, portanto, de uma forma singular e indispensável – e fundamentalmente *crítica* – de pensamento a respeito do real.

Em seguida, João Cezar de Castro Rocha, em “A polêmica entre discursos”, desenvolve uma hipótese bastante intrigante: será que nós entendemos errado a polêmica, relegando a ela injustamente um lugar negativo? O ensaísta utiliza exemplos de diversos discursos de nossa sociedade para demonstrar como a polêmica (que, ele não nega, também tem efeitos negativos) foi fundamental para o desenvolvimento de suas discussões centrais. Afinal, um argumento vertical e pungente gera um profundo abalo sísmico em estruturas cristalizadas e permite que a cultura renove suas bases. Dentre os discursos, porém, a literatura ocupa lugar privilegiado, pois a polêmica talvez não seja um meio de desenvolvê-la, supõe o ensaísta; talvez seja a polêmica o que propriamente a constitui.

Outro trabalho que analisa a relação entre o texto literário e a cultura em contexto mais amplo é “Crítica para náufragos”. Ele está dividido em duas partes. Na primeira, Eduardo Cesar Maia faz um diagnóstico das contradições e impasses da crítica literária moderna. Na segunda, propõe uma possível saída para os problemas analisados na parte anterior. O texto é particularmente interessante por trazer de volta à discussão literária os problemas presentes na tradição humanista de pensamento. Isto é, consiste na busca por pensar a literatura como uma forma de conhecimento e cognição do mundo, mas não deixa de pensar a sua função na democracia moderna. Daí que caiba ao crítico um dever fundamental: o de tentar se readaptar às mudanças que causaram o isolamento da crítica literária e, com isso, ser capaz de reintroduzir na sociedade essa distinta maneira de ser/estar no mundo, que é a ficção. Tal dever é importante porque cabe à literatura o rompimento com toda forma de dogmatismo: um mal que fatalmente nos tem assombrado.

O ensaio seguinte desta coletânea lida com temas bastante espinhosos da contemporaneidade. Nele, Anco Márcio Tenório Vieira investiga a fundo a gênese, o desenvolvimento, as consequências e as falácias relativas ao conceito de “lugar de fala”, principalmente no que diz respeito ao uso de tal conceito nos estudos literários. Embora seja certo que os Estudos Culturais trouxeram grandes contribuições para o pensamento moderno a respeito das identidades periféricas, também é inegável que uma análise exclusivamente política e/ou identitária de obras de arte não só limita a querela das interpretações, como reveste de certo conteúdo moral as afirmações feitas em nome da causa de qualquer uma das lutas das minorias políticas. Anco Márcio, de maneira lúcida e honesta (pois de fato se dedicou à leitura da bibliografia especializada no assunto), demonstra como o conceito de lugar de fala acaba retomando uma visão estável e cristalizada de identidade, tornando-a uma espécie de mitologia moderna. A literatura, porém, não combina com esse tipo de narrativa totalizante, pois sua função sempre foi a mais periférica: a de questionar as verdades estabelecidas.

O próximo texto também investiga a dimensão individual na recepção literária, mas agora sob a ótica da psicanálise. É certo que a relação entre as obras de arte e o pensamento freudiano foram há muito explicitadas. Afinal, a rigor, o próprio Freud se dedicou a pensar a relação entre sua disciplina e o trabalho poético em vários ensaios que escreveu ao longo da vida. O problema é que, nos seus piores momentos, o pai da psicanálise assumia ares de superioridade para colocar a literatura como vassala de sua teoria: mero meio de confirmação da hipótese do inconsciente. Nos seus melhores momentos, porém, Freud pôde perceber na literatura um fundamento mesmo de sua forma de pensar o mundo: alguma coisa que sendo um é também outro e permite, com esse processo de (des)identificação, o estranhamento dos sentidos estáveis. É nesse sentido que Tania Rivera, em seu “Freud: literatura e vida”, reflete a relação entre o pensamento

psicanalítico e a ficção. Para a autora, a psicanálise é uma excelente via de acesso ao texto, mas o enigma do desejo, a vibração pulsante da letra do desejo, fica mais a cargo da literatura do que da disciplina analítica. Afinal, a letra desejeante da ficção capta algo que já estava no mundo, mas sem ceder ao desejo de conceitualizá-lo; assim, a arte encarna, de modo singular, o próprio enigma que, na vida, sempre maior que nossa vã filosofia, vibra. Foi essa vibração inconclusiva que fascinou o investigador do inconsciente.

O ensaio seguinte pode parecer algo repetitivo, pois muitos já disseram que a literatura (bem como a arte em geral) tem o poder de ampliar a nossa percepção da realidade e de desenvolver a nossa imaginação. Mas, normalmente, esse juízo está atrelado à literatura que dialoga com a realidade de maneira mais direta, por meio da crítica de seu tempo, cerrada em seu espaço. É por isso que Cristhiano Aguiar, em seu “Ver, rever: representação da realidade na literatura contemporânea”, nos faz reavaliar a questão e perceber que há, na literatura fantástica, um potencial ressignificador da realidade, e não algum tipo de fuga infantil aos problemas do mundo. Para ele, obras como as de Mariana Enriquez, Ursula Le Guin e Anton Tchêkhov compartilham uma característica que nasce na literatura moderna: a capacidade de ampliar a nossa sensibilidade diante do mundo e de descobrir que o discurso vigente e convencional é poroso e contingente, incapaz de esgotar a criativa relação que o ser humano estabelece com a realidade.

O último texto da primeira parte, que é dedicada à reflexão teórica, possui um tema inovador. Desde a década de 1970, o pensamento filosófico, a partir das reflexões de filósofos como Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, passou a desprezar as reflexões metafísicas e subjetivas tradicionais; afinal, elas seriam resultado de um discurso unificador e, em certa medida, normativo a respeito da constituição e da individualidade do sujeito. Com isso, os ganhos para pensar a literatura são evidentes: daí decorre o fato de que grande

parte da teoria literária moderna focalize os textos ficcionais (ou não) a partir de uma perspectiva que desmonte os elementos decorrentes das tradicionais dicotomias ocidentais. É justamente por isso que o ensaio de Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos se mostra tão importante: pois recupera um pensar metafísico e ontológico, advindo de pensadores pós-kantianos, que não recaem nas superficiais noções de individualidade da filosofia ocidental. Ao contrário: são filósofos que jamais aceitariam uma subjetividade una e maciça. Assim, recuperando esse pensar esquecido pelo pensamento hegemônico moderno, o autor, em “A experiência ficcional e os campos de inteligência: para introduzir a tradição pós-kantiana”, tenta pensar como a experiência ficcional permite a busca especulativa, e por isso privilegiada, do absoluto ontológico.

O primeiro texto da segunda parte, que é dedicada à crítica literária, é “A forma do flerte: subjetividade e fragmentação em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade”. Nele, Eduardo Melo França discute como uma obra de arte pode retratar a realidade, sem a ela reduzir-se, a partir da construção formal do romance de Oswald. O ensaio mobiliza conceitos da psicanálise para pensar a constituição lacunar da realidade e a capacidade (ou potencialidade) da literatura de expor as brechas mais recônditas da individualidade e da coletividade, coisas que queremos tão coesas e incólumes. Se esse objetivo não é exatamente novo e pode ser compartilhado também pelas ciências humanas, qual a especificidade, então, da literatura? É que, em maior ou menor grau, os discursos que carregam a aporia de verdade sempre buscarão a esquematização e o enrijecimento da compreensão do mundo a partir dos conceitos. Só a literatura, essa estranhíssima forma de pensar o real, permanece como lugar de um flerte infundável com as formas de ser e estar no mundo. Uma obra como *Serafim Ponte Grande* é capaz de, sem ignorar as questões políticas de seu tempo, apreender os vazios e os fragmentos subjetivos do tempo.

Reflexão similar à anterior encontra-se no artigo de Caleb Benjamin Mendes Barbosa. Esse trabalho, no entanto, se insere numa outra e importante investigação: a das formas de subjetivação que podem ser apreendidas dos romances contemporâneos. Como se sabe, lidar criticamente com as obras canônicas não é tarefa fácil, pois é difícil encontrar algo original a dizer sobre elas. Por outro lado, tampouco é fácil falar de obras da contemporaneidade, uma vez que, para fazê-lo, o crítico não dispõe de um caminho anteriormente traçado. Lançar-se a uma obra nova é, assim, um desafio e uma aventura. E é a partir dessa dificuldade de encarar a arte de seu próprio tempo que Caleb Benjamin analisa o romance *Glória*, do falecido romancista Victor Heringer. Em sua análise, identifica uma mimesis irônica em relação aos anseios contemporâneos por discursos míticos, fechados e plenos. Em vez de tentar corresponder a tais expectativas, Heringer as afronta por meio do desgosto, usado como dispositivo literário na composição dos personagens. Dessa forma, demonstra as fraquezas e reafirma a precariedade de todos os discursos sobre a realidade.

Não menos preocupada com as formas de subjetivação de nosso tempo é a reflexão presente em “*Caetés e a modernidade literária*”, de autoria de José Roberto de Luna Filho. Nesse artigo o crítico discute a possibilidade de repensar os méritos do primogênito renegado de Graciliano Ramos. No romance de 1933, o leitor habita a pele de João Valério, um sujeito mesquinho e ressentido, que deita no papel suas impressões ácidas a respeito da sociedade da pequena Palmeira dos Índios. A sintaxe clássica, a fina ironia e uma personagem chamada Luísa que trai o marido são elementos que fizeram com que a crítica relacionasse intimamente a obra à estilística de Eça de Queirós, colocando-a sob o estatuto de bem-acabada, mas de menor qualidade, haja vista sua concepção neonaturalista. Porém, considerando-se mais a fundo os elementos formais do romance, sobretudo a composição em *mise-en-abyme*, surgem elementos de natureza estética que

impossibilitam qualquer ligação com uma visão naturalista de composição artística. Isso permite relacionar o romance não só às obras posteriores de Graciliano, como também às questões subjetivas da modernidade.

O texto seguinte ainda se preocupa com a modernidade, mas vai buscá-la alhures. Como se sabe, a arte grega foi erigida sobre o solo de uma cultura fechada; ou seja, não havia conceitos que posteriormente seriam tão caros à arte moderna, como individualidade, *poiésis*, ruptura etc. O poeta helênico devia criar a partir das maciças e completas peças providas pelo cosmo grego, de maneira que não se pode falar de um discurso artístico autônomo ou específico nesse período, uma vez que a arte estava ela mesma a serviço da coletividade e da pólis. No entanto, por que continuamos lendo as obras de período tão distante? Por que elas continuam fazendo sentido para nós, mesmo tendo sobrado dessa antiga Grécia apenas a ruína? Talvez pelo fato de que o discurso artístico, da forma como o compreendemos atualmente, permita o redimensionamento do material estético, para além de seu contexto de produção. E é precisamente essa possibilidade de transcendência ao meio imediato da escrita que é investigada no texto “O teatro em cena: os recursos metatextuais em *As rãs*, de Aristófanes”, de Gabriel Gelpke e Rayana Barros. Para eles, Aristófanes trazia o teatro para dentro do teatro, a partir, sobretudo, da sátira dos lugares-comuns da arte trágica do período. Com isso, e dentro dos seus limites, o dramaturgo grego conseguiu inscrever-se singularmente entre os de seu tempo e fazer ecoar seu riso debochado até os dias atuais.

O último texto desta coletânea traz abordagem inovadora a respeito de um livro que vem ganhando cada vez mais importância no debate literário contemporâneo. *Quarto de despejo* marcou a vida cultural brasileira, porque, após as conquistas do romance de 1930, o qual incluiu na cultura nacional uma faceta obscura e sofredora do país, pudemos acompanhar o contato máximo com a visão dos excluídos: a

publicação das memórias de uma semianalfabeta catadora de lixo. É nesse sentido que o trabalho de Gabriella Fernanda do Nascimento, “Do texto à vida: a metáfora como um olhar sobre o mundo do *Quarto de despejo*”, como o título bem sugere, propõe uma visão inovadora e criativa sobre a escrita memorialista de Carolina. Em vez de centrar a análise tão somente nos aspectos contextuais, empíricos e autobiográficos do escrito, a autora se centra na vida pulsante que o uso da metáfora concede ao texto. Sem negar que o livro reflita um discurso periférico, põe em evidência elementos retóricos que tornam ainda mais profunda a imersão do leitor nesse universo desolador da miséria, da fome, do preconceito e da marginalização completa.

Eduardo Cesar Maia  
Eduardo Melo França  
José Roberto de Luna Filho

**Teoria**

# ***Fictio*** **(Ensaio de estética e política da literatura)<sup>1</sup>**

**Francisco José Martín<sup>2</sup>**

**Tradução de José Roberto de Luna Filho<sup>3</sup>**

A Jacobo Muñoz, *in memoriam*

## **I.**

Um dragão triste. Um hipogrifo violento. Um centauro apaixonado. Um anjo caído, mas sem rancor. O canto das sereias. As singulares princesas em seus castelos encantados. As fadas boas e as fadas más. O minotauro e o lobisomem que uiva à inalcançável lua. A esfinge silente e o devorador de sombras. Um deus distante, indiferente, talvez próximo e preocupado, um deus de lama, um deus qualquer ou esquecido. Os demônios e os obscuros cultos do fogo. A baleia branca e o desespero humano. O navio fantasma sulcando tempos e mares impossíveis. A solidão e o grito surdo de Prometeu no Cáucaso e do Cristo na cruz abandonado. Sísifo com sua pedra. Ícaro no céu. Babel destruída e o inferno tão temido. Os mundos de Nárnia. Ou os que

---

1 O ensaio de Francisco José Martín não possui notas. Todas as notas deste texto são de autoria do tradutor.

2 Filósofo e ensaísta. Atualmente é professor titular de literatura espanhola e história do pensamento hispânico pela Universidade de Turim.

3 Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

cabem em Matrix ou nos sótãos da infância. Gandalf e Lord Volde-mort. Dom Quixote e o coronel Aureliano Buendía. Ulisses extraviado. Este e aquele, talvez o mesmo. Talvez Borges. Ou Cervantes. Talvez Swedenborg ou Kafka.

Talvez a geometria, o cálculo, a solidão do zero e o silêncio do infinito. A pedra filosofal, a fonte da juventude eterna e a oculta cidade de ouro, os antigos humores, o amor, a amizade. Ou a moderna ciência dos sonhos, a teologia de sempre, a teoria da relatividade, a metafísica e a magia absolutas, o ocultismo, os saberes das profundezas, a mecânica quântica, a arte do proibido, a árvore da ciência e a outra, os alfabetos, as utopias. Talvez os segredos da Wicca, ou os indomáveis de Pitágoras, a poção de Circe ou a de Lucy, o bálsamo de Ferrabrás, os embrulhos da Dama do Lago. Ou o que esconde a música calada do encantador de serpentes, o sempre fiel antídoto da poesia, os mantras curadores, a fé cega de médicos e boticários percorrendo uma história desolada, a nossa, ou a do feiticeiro ou bruxa ou xamã, ou a do monge solitário isolado na profundidade inefável do deserto – tudo como uma oração ou uma promessa diante da permanente e insondável infelicidade dos homens.

Por que os homens rezam? Por que inventam fábulas e depois contam-nas uns aos outros ao calor do fogo ou escrevem-nas para que outros as leiam sem que por acaso importe onde, quando ou com quem? Todos os homens e em todas as culturas. Todos. Em todas.

## II.

No Ocidente chamamo-lo de literatura: nobre ou alta, se é escrita; popular ou baixa, se transmitida e sustentada nas vozes da oralidade. Em seu acidentado percurso analítico, o afazer ocidental foi separando-a – a literatura – de tudo aquilo que o pensamento moderno considerava aderências impróprias, mestiçagens ilícitas, promiscuidades com

sabor de pântano e pecado. Para o concerto da literatura restava a verdade, o conhecimento seguro, claro e distinto; ainda mais: *more geometrico of course*; e restava também, para o mesmo concerto, ou com o mesmo concerto, a moralidade e o gosto socialmente aceitos – afinal, também, é claro, necessariamente convenientes. Mero entretenimento, algo para passar o tempo e dar uma escapulida<sup>4</sup>, para entrar e sair, sem muitas consequências, de um livro como de um bordel, sem que sua experiência – do sexo ou da leitura – possa interromper o curso do que de fato dizem que importa: o trabalho, o capital, o progresso.

Nem sempre foi assim: os antigos liam os poetas porque essa experiência era formadora da pessoa. Nela se fundava algo difícil de definir ou de entender nos dias de hoje, algo como uma elevação de si, do ser que antes era; e a partir dela, ou com ela – a elevação ou ascensão não do sujeito abstrato, mas, sim, da pessoa concreta – se estruturavam melhor, com maior gravidade e equilíbrio, os saberes do mundo e da vida. Nas tabernas, antigamente, se lia em voz alta porque abundavam nos cantos aqueles que não sabiam fazê-lo, mas as histórias assim compartilhadas criavam laços de comunidade e de sociabilidade mais fortes que os das leis friamente emanadas dos tribunais de uma razão todo-poderosa, que – diziam – ia guiar a humanidade ao brilhante cumprimento de seu destino. (Escute, perdoe, posso descer? Ai que engraçado, nota-se que o senhor é comediante.) Ou porque através dessas histórias escutadas entre os barulhos de pratos e canecas de vinho, entre risos e impropérios e mãos que se sobrepunham em busca do proibido, se introduziam nas almas uma forma da verdade e uma sutil sabedoria que era, para os homens, um caminho para se

---

4 No original, *echar canas al aire*, expressão intraduzível em português, uma vez que tem sentido ambíguo: significa tanto “pular a cerca” quanto “sair da rotina”. O mais próximo, talvez, seja a expressão em português “ninguém é de ferro”, mas esta não ficaria bem nesse contexto.

tornarem melhores do que eram. Mas sem trabalho, sem capital, sem progresso. De outro modo.

Depois, nesse outro domínio da razão triunfante e suficiente que assentou lei em seus territórios, aquelas histórias inventadas que depois chamaríamos de romance, ou o teatro ou a poesia de outrora, passaram a ser o que hoje são, sem que acaso possa ser de outro modo: lugar do ócio controlado, festas de guarda<sup>5</sup>, com a procissão do santo ou da virgem da vez, ou como sair ao cinema ou a um *show*, ou simplesmente para jantar ou beber algo – um pretexto para sair de casa e combater o enfado e o tédio, a solidão e a falta de ânimo, ver gente, chamar os amigos e distrair-se um pouco, entreter-se por um tempo, mas sem passar da hora porque amanhã é segunda-feira e você tem que etc. Estamos em um péssimo caminho. E o pior é que talvez saibamos e estejamos resignados – sem saber que fazer ou que dizer –, contemplamos talvez o maior dos crepúsculos.

Literatura: entretenimento, distração, evasão.

### III.

Dizem que é por serem ficções. Isto é, enganos consentidos alheios ao conhecimento das coisas do mundo e da vida. Mundos de mentira que seduzem com meias verdades. Ou com verdades ao meio. Falsos, dizem. Mundos imaginados aos quais escapar um tempo deste e descansar de sua pressão e de seu estresse. Uma pausa no caminho para descansar. Invenções da fantasia, essa faculdade que se comporta como a doida da casa<sup>6</sup>, segundo dizem, e à qual a razão plena e satisfeita de si deve sempre impor limites e reprimir em sua indômita liberdade e em seu capricho. Tolera-se a ela? Claro, que se pode fazer?

---

5 Na religião católica, dias em que é obrigatório ir à missa, além dos domingos.

6 Referência a frase de Santa Teresa de Jesus (1515-1582), que descreve a imaginação como a louca da casa.

Mas tome cuidado que ela fode com tudo, dizem, ou maldizem, e assim que você se descuida, a safada vai lá e apronta.

Dizem que a literatura não é verdade e por isso está sempre em baixa nos centros comerciais do Grande Mercado do Mundo. Compramos um livro e o lemos sem que nos engasguemos com nada, sem que nada tão somente interfira no rotineiro decorrer de nossas vidas. Chamam-no de pacto ficcional e dizem – repetem – que para ler com sentido é preciso necessariamente recorrer a ele. E qual o sentido? E se alguém não o fizer? Ou talvez queriam dizer “consentido”? Talvez seja à leitura consentida a que se referiam, a leitura que promove esse pacto de que falam, a leitura permitida, vigiada, sob controle ou tutela, a que dá o sentido que a razão onipotente quer que tenha a literatura. Não o que lhe é próprio, mas, sim, outro distinto e imposto do alto tribunal do juízo da razão soberana. Um disfarce, uma máscara, talvez um simulacro.

Nunca dizem quem foi nem quando assinou esse pacto. Nem em nome de quê ou de quem o fez. Simplesmente dizem – repetem – que cada leitor o renova ao tomar um livro em suas mãos com a sã intenção de adentrar a espessura de suas páginas. Você encontrará monstros e princesas, mundos fechados com leis próprias, com sua física e metafísica, com sua jurisprudência e sua moral, e você se internará<sup>7</sup> *como se nada*, porque nenhum perigo corre o que se sabe diante do impossível. Isso dizem. E nós, crédulos, ou, ainda, crentes talvez, entramos e experimentamos a vertigem da literatura com o paraquedas de um pacto de que não se tem nem memória nem documentos. Dizem que Dom Quixote leu sem pacto algum e: veja o que lhe aconteceu – dizem com expressão que meneia a cabeça e gesto que ergue os ombros. O mesmo que Madame Bovary e Gregor Samsa e tantos outros personagens de ficção e não ficção que povoam a história não escrita de uma literatura

---

7 O espanhol ainda conserva o sentido de “adentrar” desse verbo, sentido esse quase perdido em português.

sem redes de proteção. Por acaso eles se deram mal? E quem o disse? Do alto de que púlpito?

Dizem que as ficções são falsas porque o que dizem não é real. Porque o poeta sempre finge, e finge tanto que chega a fingir a dor que deveras sente. Isso afirma Pessoa. Ou era outro? Mas isso por acaso é certo? Por acaso pode-se afirmar que as ficções são mentira? Podem as ficções, para serem verdadeiramente entendidas e compreendidas, serem medidas pela simplista régua da verdade? Qual entre todas?

#### IV.

Uma vez que já estamos no caminho das perguntas incômodas: por que todo esse afã de, a qualquer custo, separar e distinguir o realismo filosófico do literário? Que não sejam a mesma coisa é evidente, mas que não tenham nada a ver um com o outro é suspeito. Talvez não seja mais que uma distinção cômoda (ou de uma comodidade europeia ou ocidental que não soube entender a tempo que viver perigosamente não significa *partir à la guerre*). Para não falar dos muitos modos de declinar o realismo comuns tanto na filosofia quanto na literatura. Na filosofia: ingênuo, crítico, especulativo, metafísico, pragmático, científico etc. Na literatura: grotesco, sujo, mágico, socialista, naturalismo, surrealismo, neorealismo, hiper-realismo etc. Em qualquer caso, sempre – um e outro – têm a ver com a realidade. Com seus modos de considerá-la e com suas formas de dar conta dela. Filosófico e literário são aqui formas adjetivas de um mesmo e único substantivo. E este, é claro, está em íntima e pura relação com a realidade, com o que possui de real. Por trás de quaisquer realismos literários haverá sempre um realismo filosófico que age como base credencial, não ideológica, pois não se trata das ideias que subjazem às obras de criação, ainda que também, mas, sobretudo, das crenças nas quais se sustenta e a partir das quais se levanta e constrói a criação.

O espírito analítico ocidental costuma separar a realidade da ficção. O real do fictício. Do ficcional. Um tratado de botânica não se pode pôr na mesma estante que um romance. E isso ainda quando seja o caso do tratado de um monge do século XII e do romance de um escritor do século XIX que segue as diretrizes mais radicais do método naturalista. Certamente está mais próxima do atual critério da verdade o romance do que o tratado de nosso exemplo, mas o que no fim das contas se impõe no momento de sua catalogação é sua distinta relação com a vontade de cientificidade e de verdade que ambos os textos recebem segundo o julgamento social – não em si, mas, sim, social e culturalmente julgados.

O que separa – o critério da verdade – põe as coisas ou de um lado ou de outro e por vezes considera a fronteira como um limite insuperável: não como empírico *limes*, mas, sim, como limite ideal. Ou talvez só inóspito e como à intempérie das piores tormentas de sempre. Não obstante, basta abaixar o nível da abstração ao da experiência, do puramente abstrato ao puramente concreto, para se dar conta de que nas fronteiras também se vive. E se cresce e se comercia e se guerreia. E também se ama e também se morre, como em todas as partes, ou de maneira distinta, mas também igual. Talvez se separem, sim, sem dúvida, mas também mora-se nelas e nelas – nas fronteiras – se participa de um e de outro, daqui e de lá, do mesmo dito de maneiras distintas e em diferentes línguas, e até em linguagens diversas.

Da mestiçagem inerente a todas as fronteiras sempre fugiu a muito clara e distinta consciência ocidental. Fugiu como da peste tão temida, e por isso as reduziu a ser uma simples linha geométrica traçada sobre os mapas com mão especialista e segura. Especialista – claro – em mapas e linhas, mas não em realidades efetivas. Linha: sucessão inextensa de infinitos pontos a sua vez também inextensos. Ou seja: uma espécie de tudo ou nada.

## V.

Na fronteira se observa fácil o tráfego entre um e outro, o incessante ir e vir de um lado a outro de coisas e pessoas, o comércio lícito e ilícito de materiais de todo tipo e ordem que passam ou pela alfândega ou pela clandestinidade. Difícil não ver ali, não se dar conta, desse fluxo de intercâmbios que não cessam nem de dia nem de noite e nada nem ninguém pode ou quer parar. Difícil não se dar conta, não ver, postos ali, o cotidiano e natural tráfego entre a realidade e a ficção. Até o ponto de não poder já conceber nenhuma realidade desprovida de ficção. Nenhuma. Porque a vida acontece aí: nesse cruzamento natural e cotidiano. A vida humana, é claro. A vida do homem e da mulher, do garoto e do ancião. Toda a vida. Toda a vida humana acontece, ou sucede, e se sucede, nesse cruzamento fronteiro entre o real e o fictício.

Inútil dizer o contrário. Inútil dizer que ali não acontece nada porque se trata de uma linha inextensa – e, portanto, como se disse, inhóspita e talvez inabitável. Inútil pôr exércitos de um e outro lado e ditar leis férreas que alcançam só até um limite ideal que só está, que só cabe – realmente – nas cabeças analiticamente estruturadas pela razão suficiente, todo-poderosa e plena, lançada à conquista do mundo. O que há, o que de fato há ali, é o comércio incessante entre a realidade e a ficção. E isso é real, por mais que digam os peritos e os mestres em silogismos. Na fronteira do humano, na fronteira que é o humano, se cruzam – real e verdadeiramente – a caverna de Platão e a cova de Montesinos, a viagem de Darwin e as de Gulliver, as leis de Newton e os imperecíveis mundos de Wells. Um acontecer e um suceder pelo qual a ficção se estabelece entre os ingredientes constitutivamente próprios da humana realidade. (Começam a surgir cabelos brancos em Dom Quixote e seus amigos? Que surjam.)

## VI.

Nem sempre o real foi entendido da mesma maneira. Reais foram – sem dúvida alguma – as vozes do além, o diálogo com os mortos, os milagres. E houve um tempo em que certamente foram reais as bruxas voando à noite no cabo de uma vassoura. A lua cheia ao fundo, lembra? Mas talvez hoje não reste já no Ocidente um devoto crédulo que aceite como real a milagreira de seus irmãos de fé medievais. E não é o caso de que precisamente o que muda no tempo seja o real – o que não é, claro que não –, mas, sim, no fim das contas, a compreensão e juízo humanos desse real. Porque são estes – a compreensão e o juízo – sempre históricos e estão sempre necessariamente relacionados a campos culturais bem concretos.

Tampouco o domínio da ficção sempre foi entendido do mesmo modo. Tudo muda, de fato, e o rio de Heráclito continua sendo a melhor metáfora da condição humana. Vale para o que a correnteza arrasta e vale também para a própria correnteza. Vale inclusive para o leito e para as margens. Iniciemos: a ficção é, portanto, um produto da faculdade imaginativa, ou da fantasia, que também é, e a eles se refere, os distintos modos e maneiras de levar a cabo a invenção (que pode ser, por sua vez, poética, mítica, técnica, científica etc.). Mas esta, em sua etimologia, remete a *inventio*, isto é: ao ato de chegar a um lugar e descobrir algo novo. Inventar é, então, descobrir. Inventar é, também, des-cobrir: um desvelamento de algo que permanecia oculto, um dispositivo para ver/entender o que antes não se via/entendia. *Fictio*, por outro lado, remete ao ato de modelar (a argila, por exemplo), de dar forma a algo (com as mãos, com a língua, com o que for). Dar forma é, então, também, in-formar: levar o informe a forma definida, insuflar e infundir no barro uma alma, dar vida. Mas também remete a fingir (você já sabe: o poeta é um fingidor etc.): dar a entender algo que não é verdade, dar existência ideal ao que realmente não a possui,

algo semelhante a simular, por onde se chega à própria dissimulação, no fim das contas rainha e senhora dos ambientes refinados em que se movia e era de casa a *grandeur* da razão ilustrada. É que a forma fingida pode ser *ex novo* (um dragão triste, um centauro apaixonado, inclusive a *Gioconda* de Leonardo da Vinci ou de Marcel Duchamp) ou simples cópia de um modelo (como as da falsária Maria Sidoli ou as de John Myatt, inclusive como o mais famoso dos retratos com armadura de Felipe II, pintado por Tiziano).

Eu sei: não é fácil delimitar com precisão a fronteira. Fugamos aos atalhos. O problema da ficção está muito relacionado com o da *mimesis*. Platão idealizou (diga que sim, com gosto, que apodreça!) dois mundos, um cópia do outro, mas real este porque perfeitamente ideal, enquanto naquele, no copiado, os poetas e os artistas faziam outras cópias. Cópias de cópias, e mais ainda: cópias de cópias de cópias, pelo que no fim o filósofo-rei, cansado dessa copiação do caralho e de tanta distância com o *eidos* original (única fonte da verdade), expulsou aos poetas daquela República tão razoavelmente projetada. (Por quem? Você não vai acreditar: por ele mesmo, por esse filósofo autoproclamado rei ébrio da razão e da impiedade.) Já se sabe que em Platão a ideia de gramado é mais real que o gramado do vizinho que irresistível nos tenta com seu viço do outro lado do muro. E que a tentação concreta que se sente no peito – ou mais abaixo – é cópia de uma tentação ideal, abstrata talvez, cuja residência está fora de todo alcance. Ou quase.

Há em Platão, claro está, uma espécie de condenação da *mimesis*, pois não se trataria de mais que uma imitação peba da realidade, da cópia de uma cópia do mundo das ideias. Da cópia de uma cópia do que – segundo ele – de verdade é real. Em verdade, a *mimesis* agiria só com a intenção de reprodução da aparência sensorial das imagens exteriores das coisas, sem chegar nunca a sua essência mais pura e verdadeira, pelo que, por conseguinte, só poderia consistir em algo propriamente não verdadeiro. E já se sabe, em lógica binária, que o

não verdadeiro se equivale ao falso, da mesma maneira que o que não é bom – cálculo fácil – equivale ao que é mau. Os poetas portanto mentem e talvez sejam até maus (talvez não maus poetas, mas, sim, homens maus porque são péssimos cidadãos), e sobre este ponto não há em Platão – que também era poeta – apelação possível.

Aristóteles, por sua vez, não admite a imitação do mundo ideal, e isso lhe permite sem dúvida ir bem mais longe que seu mestre: o homem é um animal mimético; diz, portanto, que a imitação também pode se colocar na base de toda uma teoria da educação com vistas ao melhoramento das sociedades humanas. A função imitativa seria o modo essencial da arte de dar expressão às ações dos homens (veja que não diz “a realidade”, ainda que depois muitos de seus desenvolvimentos seguintes vão por aí). Neste sentido, dever-se-ia distinguir a história da poesia, isto é: a imitação dos fatos do passado da imitação dos fatos possíveis, o como são as coisas do como deveriam ou poderiam ser. O poeta é o que tece a fábula do mundo, pois a *mimesis* deve ser entendida não como imitação das coisas naturais, mas, sim, como imitação útil do mesmo proceder da natureza segundo verossimilhança e necessidade.

Mais adiante e até pelo menos o começo da época ilustrada, toda a arte será compreendida a partir do horizonte da *Poética*. A arte dominante, é claro: fosse o que fosse, se gostasse ou não, o estagirita era a *auctoritas* indiscutida diante da qual inclinar as cabeças em sinal de máximo reconhecimento. Por outro lado, o rebaixamento e a progressiva perda da centralidade e influência do conceito de *mimesis* será um processo eminentemente moderno. É história conhecida: Edmund Burke não aceita que a *mimesis* possa ser o horizonte de ação da poesia, pois esta trata dos sentimentos e das *emoções*. Por seu turno, Rousseau circunscreve a arte ao âmbito das paixões. E Kant<sup>8</sup>, nesse ponto zenital da modernidade que são suas *Críticas*,

---

8 Aqui o ensaísta faz referência às discussões contidas, sobretudo, na *Crítica del juicio* (2011) (*Crítica da faculdade de julgar*, em português).

antecipando algumas das teses românticas de Fichte ou de Humboldt, recorre ao esvaziado conceito de *mimesis* porque – diz – nas belas artes não pode haver nem regras nem imitadores: o gênio é a afortunada síntese de imaginação e intelecto, de espontaneidade e regras não escritas. De onde se segue que o artista goza de uma total e absoluta liberdade criadora, na qual o intelecto também está presente, certamente, mas não como constrição racional, tal e como sucede no campo do conhecimento, mas, sim, como capacidade de realizar a obra segundo o próprio gosto estético. Foi a sanção definitiva de que o conhecimento era apenas o filosófico ou científico e apontava para a verdade, enquanto a arte e a literatura apontavam para as emoções, os sentimentos e as paixões. Enfim: já sabemos bem aonde vai a Modernidade nesse caminho com seus rompimentos insolúveis. (Que dizes, Sancho? Que leve vossa mercê outra jarra de vinho ao estudante, que parece que tem sede ou talvez finge que lhe vá secar a garganta ao final desta história prazerosa.)

## VII.

O neokantiano Hans Vaihinger elaborou no início do século XX uma curiosa filosofia da ficção com a qual pretendia dar resposta à magna crise do positivismo que estava arrastando a alta cultura europeia a uma de suas noites mais negras. O desmoronamento da ordem positivista supôs a crise do modelo representacional da estética realista que havia sido amplamente dominante durante a segunda metade do século XIX. Na literatura – sabe-se – foi o tempo do romance, e este se concebia, ou se definia, como uma espécie de espelho passeando ao longo de um caminho (costuma-se atribuir a citação a Stendhal). É óbvio que os espelhos não passeiam sós e que alguém teria de se preocupar que a metáfora funcionasse. Mas o que conta neste caso – ou o que então contava – é o ato sucessivo de refletir constitutivo do

romance realista. A *fictio* entendida como reflexo. De quê? Da realidade? Não tão simples: da realidade tal e como a concebia uma mente estruturada pelas doutrinas positivistas. Depois, aos poucos, o grande Valle-Inclán, passeando ébrio ele também pelo beco do Gato em Madrid, se deu conta do caráter relativo dos espelhos e, sem saber quase ou nada de geometrias não euclidianas, fundou o esperpento<sup>9</sup> expressionista para desmontar definitivamente um dos pressupostos mais firmes do realismo dezenovista. (Espelho, espelho meu...)

Em todo caso, o romance realista teve o mérito de devolver à ficção um potencial cognoscitivo que o domínio da modernidade havia negado e que os antigos nem sempre haviam valorizado adequadamente. A novela realista do século XIX se propunha – e segue fazendo-o – como método de indagação e conhecimento da sociedade contemporânea. A ficção em nenhum caso podia estar isenta de uma minuciosa e atenta observação do meio (o darwinismo já se havia estabelecido como nova consciência e agia a partir de uma muito variada assimilação no campo da cultura). Ou, mais que atenta e minuciosa, caberia dizer, da observação, que é – era ou pretendia ser – científica, pois o escritor costumava se compreender, ou se imaginar, como uma espécie de médico diante das enfermidades de seus pacientes ou como um cientista em seu laboratório. O reflexo do espelho não era meramente imitativo, mas, sim, representacional. Da *imitatio* à *representatio*. Esse foi o passo. O espelho do romancista representava aspectos variados da sociedade de seu tempo (a única, para ele, diretamente observável): caracteres humanos, vícios sociais etc., tudo com vistas a construir um grande quadro representativo da sociedade europeia de então. E claro que se realizou de vários modos e maneiras aquele realismo dezenovista (Dickens, Flaubert, Zola,

---

9 Estilo literário criado pelo supracitado escritor espanhol, que se baseia em descrições distorcidas da realidade.

Galdós, Clarín, Tolstói, Dostoiévski), mas sempre a partir da matriz representacional. O romance re-presentava – sempre e em qualquer caso. O espelho de Stendhal, da mesma forma que o de Valle-Inclán depois, servia para fazer presente algo, para pô-lo diante dos olhos e fazer que pudesse ser visto e depois, por conseguinte, compreendido: tornar presente e deixar ver ou desvelar algo que se desconhecia ou de que não se tinha um conhecimento adequado, e fazê-lo – apresentar ou deixar ver ou desvelar – através de um dispositivo representacional como, no caso, era o romance, que sem dúvida permitia acesso a uma verdade desconhecida.

Sim, porque a verdade é *alétheia* – desvelamento, descobrimento.

## VIII.

Não é por acaso que Vaihinger posicione as ficções no centro de suas reflexões, precisamente quando desmoronava ante seus olhos o grande edifício do positivismo-realismo. Indagar acerca da ficção era um claro intento de abordar o conhecimento do real para mais além dos esquemas conceituais próprios da ciência e da filosofia modernas. Onde ciência e ficção pareciam incompatíveis, Vaihinger se atreverá a falar das ficções científicas e a colocar a ficção como um dos modos através do qual o real se manifesta. Ou se representa – pois se faz presente.

O problema é que hoje já não sabemos ler as ficções senão como artefatos de evasão da realidade, como algo contraposto a ela e, em consequência, também à verdade, e não, como de fato deveria ser, ou fazer-se, como uma modalidade de acesso ao conhecimento da realidade – uma realidade, então, que, como já foi dito, encontra na ficção um de seus componentes essenciais. *Alice no país das maravilhas* ou *As viagens de Gulliver* falam do particular mundo de seus autores e o representam não só com vistas ao simples entretenimento (o

seu próprio e o de possíveis leitores), mas também, além disso, de seu melhor e mais preciso conhecimento (de si e de seu mundo, sem dúvida, mas também – oh potência da literatura! – de um melhor e mais preciso conhecimento do próprio leitor e do mundo que o circunda).

Igual a *Cem anos de solidão* ou *Os detetives selvagens*, mesmo como *A colmeia* ou como *El Jarama*.<sup>10</sup> A literatura, e concretamente o romance, sempre fez do dispositivo da ficção a alavanca de um conhecimento alternativo da realidade. Alternativo, entenda-se, ao dominante. Em nosso caso: o conhecimento tecnocientífico. Outra questão é, claro está, que o domínio cognoscitivo próprio da modernidade – e da pós-modernidade – não tenha sabido reconhecer como tal a modalidade alternativa da literatura como conhecimento propriamente dito. (Pois para mim, Sancho, sempre foi claro que os poetas dizem a verdade, e nunca vi escrito que esta não se conduzisse com as mais nobres aventuras de nosso espírito.)

## IX.

O linguista Roman Jakobson defendia, em um estudo muito celebrado de meados do século passado, que a literatura possui umas tais características que a fazem diferente de outras tipologias do discurso: o essencial nela seria – diz-nos – o predomínio da função poética da linguagem, isto é, quando a atenção do emissor recai sobre os aspectos formais na configuração e arquitetura da mensagem, de tal modo que sejam principalmente estes – e não outros – os que reclamem a atenção do receptor. Na base da literatura estaria, pois, a existência de uma vontade de estilo que se tornaria responsável pela criação artística. O objetivo da literatura não seria outro que o de criar beleza, prazer literário, deleite estético. Estes conceitos, todos eles, muito enraizados e

---

10 Obra ainda não traduzida ao português, por isso mantemos o nome original.

difundidos no domínio estético de nosso tempo e em nossa mentalidade moderna tardia como âmbito próprio da literatura.

Ensaaiemos outro caminho: a literatura é uma instituição social recente, fruto de um longo processo histórico em que os nomes de Gotthold Ephraim Lessing, Madame de Staël e Percy Bysshe Shelley seriam seus principais e mais canônicos mentores. Como toda instituição, tem também a literatura seus sacerdotes consagrados, que velam pela salvaguarda institucional e pela conservação e defesa de uma ortodoxia implícita. Roland Barthes, por exemplo, foi um de seus máximos sacerdotes durante o século passado: para ele, a literatura era – é – uma prática de escritura. Nessa mesma linha, o argentino Juan José Saer defendeu que o que caracteriza a literatura é a ficcionalidade, isto é: que o que lemos como literatura não tem referência direta com o mundo real. O literário só existiria em relação com o texto em que aparece ou se produz (relembre-se, a propósito, o motivo gramatológico segundo o qual não há nada fora do texto). E, não obstante, e aqui reside o grande paradoxo, a literatura, sendo ficção, é capaz de abrigar a verdade. Talvez não *a* verdade, mas, sim, sem dúvida, *uma* verdade. Isso é ao que Vargas Llosa fazia referência sob o impecável título de *A verdade das mentiras*.

Hoje, então, ou talvez sempre, da literatura, talvez também da filosofia, sobretudo desse território fronteiriço de seu cruzamento e mestiçagem, se levantam vozes que afirmam a não contradição entre a verdade e a ficção, e defendem a prática da ficção como modalidade de acesso à verdade – inclusive como ingrediente substantivo da própria realidade. O problema é que são vozes solitárias, clamando no deserto, pois nosso mundo globalizado e ocidentalizado há bastante tempo abraçou a ciência como nova religião moderna e pós-moderna, com uma consequente hierarquia da verdade em função dos âmbitos discursivos de que se trate. Dessa forma, na distribuição dos saberes de nosso tempo, a literatura – é um fato – ficou relegada ao tempo

do ócio e aos aspectos lúdicos da vida social e da existência privada. E, apesar disso, mais além de seu estatuto e de sua consideração e compreensão sociais, a literatura encerra dentro de si um impulso cognoscitivo difícil de evitar ou de negar. Não é só diversão ou entretenimento, certamente, ainda que também possa sê-lo e inclusive às vezes seja só isso; pois a literatura também aclara, para aqueles que queiram acolhê-las, algumas modalidades cognoscitivas cujo silenciamento ou esquecimento são talvez signos da catástrofe cultural – e não apenas – em que estamos.

## X.

Mas se a literatura, sobretudo o romance, fez sempre da ficção uma de suas colunas mais importantes, cabe perguntar-se pelo significado e pelo sentido de algumas tentativas atuais de escrever novelas sem ficção (ou relatos reais ou metaficcionais ou romances de testemunho ou como queira que se chamem). Estamos ante uma revolução copernicana no que diz respeito ao romance? Ou se trata de uma habilidosa estratégia de *marketing* cujos fins teriam mais a ver com os mecanismos do mercado e com seu desenvolvimento globalizado e hiperconectado do que com alguma reforma radical ou mudança de paradigma romanesco? Ou talvez se queira sinalizar um para-além do romance, seu definitivo esgotamento, outrora tantas vezes apontado, e a sua reconversão em algo que simplesmente não era pensável no horizonte e na prática modernos do ficcional? Que tem a ficção que hoje motiva o seu abandono? Ou é a não ficção, de fato, a forma ficcional de nosso tempo, seu modo de ser atual e/ou contemporâneo? Sua forma de hoje – ou uma entre outras – no entrecruzamento de suas múltiplas metamorfoses no tempo?

A crítica dominante costuma colocar *A sangue frio*, de Truman Capote, publicado em 1967, na origem desta nova linha de ação

romanesca. Esquece-se, por exemplo, que *Operação massacre*, do argentino Rodolfo Walsh, é anterior. Por pouco, mas anterior. Talvez não importe tanto, mas a verdade é que a crítica e os estudos literários desse gênero se configuraram e desenvolveram – e talvez cresceram descomunalmente – a partir do modelo exemplar que supõe o romance de Capote (seus próprios nomes já dizem quase tudo: *Faction*, *Literature of facts*, *Nonfiction novel* etc.). Passemos adiante, porque aqui não se quer reivindicar nada que tenha a ver com alguma forma identitária tresnoitada, e sim apontar que, se à exemplaridade de Capote houvessem adicionado algumas outras, algumas hispânicas, como a recém-mencionada, por exemplo, ou uma outra notável obra italiana (veja-se *L'affaire moro*, de Sciascia), teria sido talvez mais fácil abrir o estudo das obras não ficcionais a considerações que, sendo sem dúvida pertinentes, caíam fora, ou muito nas margens, do campo anglo-saxão dominante da crítica e dos estudos literários. Por exemplo, com isso que María Zambrano, talvez seguindo a Ortega y Gasset, chamava de realismo espanhol: algo que remonta a Cervantes e à novela picaresca, inclusive mais atrás, e tem a ver – ela nos desvelou – com uma modalidade da literatura que não renuncia nunca às instâncias cognoscitivas da realidade.

De novo: que tem a ficção que hoje motiva seu abandono? Ou, ainda, motiva a manifestar abertamente sua negação e a reivindicar uma literatura capaz de prescindir dela? Trata-se de depurar a ficção de adjuntos impróprios, como, por exemplo, os de algumas inovações pós-modernas, nisso que seria uma espécie de retorno a uma ordem perdida do romance; ou melhor, de tornar a tentativa de sua efetiva eliminação – ou de seu progressivo empobrecimento – o centro de uma nova poética do romance? Obras como *Reality hunger*, de David Shields, ou o *Manifesto del nuovo realismo*, de Maurizio Ferraris, às que se deve adicionar ainda o volume coletivo *Bentornata realtà*, editado por Ferraris e De Caro, manifestam uma

espécie de estendido desejo, difícil de ser contido, de abandonar o paradigma pós-moderno e poder iniciar em seguida o chamado retorno à realidade com base na mentalidade do século XXI, dando a entender, com isso, está claro, que a época pós-moderna supôs uma fuga ou um abandono da realidade – como pregariam os estandar-tes do não há nada fora do texto e do adeus à verdade, respectiva-mente empunhados por Jacques Derrida e Gianni Vattimo. Dando a entender, ainda, que a literatura pós-moderna haveria fundado seu domínio na sabotagem da ponte entre realidade e ficção, deixando esta última à mercê de si mesma e de um pensamento que fazia de sua semiose ilimitada uma mera brincadeira de reenvios que nunca desembocava em efeito prático sobre o mundo (imagens refletidas em espelhos que se repetem ao infinito, romances que se fazem espelho do espelho). Salvo que este não fora outro que o da ligação entre o mundo e a vida.

De que seria, então, culpada a ficção? De nada. Na verdade se fez recair nela – de maneira talvez proposital – a responsabilidade por essa espécie de fuga ou abandono da realidade levada a cabo pela novela pós-moderna. É óbvio que nem todo romance da época pós-moderna conduz a tamanho despropósito reducionista, mas não deixa de ser verdade que o ambiente da pós-modernidade teve algo de tudo isso como uma de suas linhas mestras mais reconhecíveis. Linhas mestras que pareciam linhas de fuga – ainda que não fossem. Como não deixa de ser verdade que a pós-modernidade talvez não fosse o ambiente absoluto de uma ficção desprovida de pontes e ilimitadamente referida a si mesma (livros que falam de livros que falam de livros), mas, sim, o de uma literatura que havia interpretado o ficcional como enfraque-cimento do real. Ou talvez – ainda que saiba que isso não vai agradar a seus detratores – como se houvesse tido de lidar com a responsabili-dade de representar uma realidade que ia crescendo sem controle, em direção a uma acumulação desordenada de simulacros.

E então? E a ficção? Nada. Fez seu papel e jogou suas cartas na nova partida da literatura. Ainda que bem analisadas as coisas, talvez não seja de todo legítimo colocar a novela não ficcional como resposta ao esgotamento e cansaço da pós-modernidade. Talvez, não; sem dúvida. (Bebe mais uma, Sancho, que aqui vão sair na porrada e dessa vez não vamos nos dar bem.)

## XI.

Opor ficção e realidade é simplesmente um despropósito. A ficção não é mais que um dos muitos modos através do qual o real se mostra. Um mais entre outros muitos distintos modos de se aproximar à verdade. Outro problema foi a cultura ocidental haver tendido em seu decurso a rebaixar o alcance cognoscitivo da ficção e haver entorpecido demasiadamente o desvelamento de seu vínculo com a verdade. Mas isso é, claro, outra história. Do que não resta dúvida é que uma justa e adequada consideração da ficção obriga a revisão de boa parte da arquitetura conceitual sobre a qual se sustentou o grande edifício da modernidade. E – deve-se dizê-lo – sobre a qual ainda se sustentam os pensamentos canônicos da filosofia. Também, sem dúvida, os da crítica e os dos estudos literários. Entender a tristeza do dragão, ou sua covardia ou sua ternura, talvez seja a porta mais segura para entrarmos em uma verdade que não se possui, mas, sim, que nos possui, em uma história que não é nossa, mas que nos faz livres, em um mundo em que as coisas não são mais que o simples desejo de ser. Uma revolução, sem dúvida. Mas não só estética, está claro, ou, quando menos, de uma estética entendida como lugar do sensível e dos afetos e das *paixões* que o acompanham, e, sim, íntima e inexoravelmente vinculada à verdade. Com essa verdade que é propriamente *alétheia*: des-cobrimto, des-velamento.

Na verdade, talvez, nada há mais verdadeiro que a ficção. Talvez...

(Está bem, adeus. Agradeça, Sancho, e vamos antes que anoiteça, porque os caminhos se tornam perigosos e é mister ser precavido. Fique tranquilo, meu senhor, que as estrelas nos guiam, porque marcam no céu o caminho que seguiremos aqui na terra.)

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gre-dos, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mímesis*. Tradução de Ignacio Villanueva e Eugenia Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica, seguido de Ficciones*. Buenos Aires: Viamonte y Maipú, 1997.

CEPEDA Y AHUMADA, Teresa de [Santa Teresa]. *Libro de la vida*, edição, estudo e notas de Fidel Sebastián Mediavilla. Madrid: Real Academia Española, 2014.

COSTELLO, Elizabeth. *Irrealismo*. Tradução de P. Landaeta. Valparaíso: Puerto Herido, 2012.

ELENA, Alberto. *Las quimeras de los cielos*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

FERRÉ, Juan Francisco. *Mímesis y simulacro*. Málaga: Eda Libros, 2011.

GONZÁLEZ SAINZ, José Ángel. *Postverdad y postureo*. Soria: Laguna Negra Ediciones, 2017.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *Hegel ficcional*. Barcelona: Delculé Edi-ciones, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Tradução de M. García Morente. Madrid: Tecnos, 2011.

MARCHESINI, Giovanni. *Las ficciones del alma*. Tradução de E. Ovejero y Mauri. Madrid: La España Moderna, 1915.

MARIÁTEGUI, José Carlos. La realidad y la ficción. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Antología*. Lima: Mundo Andino, 2007.

MARTÍN CABRERO, Francisco. *Putá ficción*. Madrid: DeLasota, 2002.

MUÑOZ VEIGA, Jacobo. «¿Por qué no incluí la entrada Ficción en el Diccionario Espasa de Filosofía? (Respuesta al amigo). In: MARTÍN, Francisco José; ROCHE NAVARRO, Antonio (org.). *Conversaciones y entrevistas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Antonio. *Quimeras y naufragios*. Ed. de D. Araujo Pereira y J. M. Silvero. Asunción: Ediciones de la Triple Frontera, 2016.

PESSOA, Fernando. *Obra en baúl abandonada*. Edição e tradução de A. Piras. Altea: Aitana, 2005.

PLATÓN. *Fedón*. Tradução de C. García Gual. Madrid: Gredos, 2014.

PLATÓN. *La República*. Tradução de J. M. Pavón e M. Fernández Galiano. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

RÍO, Emilio del. *Fictio latina*. Logroño: CiLengua, 2002.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

VAIHINHER, Hans. *Filosofía del como si*. Tradução de E. Ovejero y Mauri. Madrid: La España Moderna, 1917.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Debolsillo, 2015.

WELSER, A. *Eldorado*. Ed. de Werner Herzog. Tradução de C. Luna. Punta Arenas: Magallánica, 2017.

ZAGREBELSKY, Gustavo. *La finzione del diritto*. Florencia: Ponte Vecchio, 2010.

# Polêmica entre discursos: uma hipótese

João Cezar de Castro Rocha<sup>1</sup>

## 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 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. 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, o severo teórico nunca pensa em mirar-se no espelho.

---

1 Ensaísta, crítico e professor titular de Literatura Comparada da UERJ.

(Os professores sisudos 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.

Vejamos.

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.

Ingênua: o problema dos críticos que diagnosticam as mazelas do sistema intelectual brasileiro é o fato de 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*.)

## **A EMERGÊNCIA DA LITERATURA?**

Proponho uma hipótese: o que chamamos de literatura – ou o efeito literário de certos discursos, historicamente situados e, sobretudo, recebidos de uma maneira especial – é a consequência, não necessariamente planejada, de uma série de disputas discursivas, ocorridas desde a Grécia clássica.

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.

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 – e talvez nessa discussão o anacronismo deliberado borgiano revele potencial 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, não dá conta do problema, pois, radicalizada a norma da contextualização, como postular a permanência trans-histórica de um determinado discurso? A contradição salta à vista.

Aliás, tal postulação trans-histórica é necessária?

Ou, pelo contrário, representa um falso problema?

Portanto, compreende-se a relativização contemporânea da ideia de *literatura*, não mais vista como um discurso infenso à passagem do

tempo, mas antes 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 desempenhado 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 meta-históricos caracterizadores da forma discursiva que denominamos literatura.

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*.)

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 – 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: primeiro nome do efeito literário, impulsionador de uma recepção particular do dito/escrito? Aqui, claro, todavia um efeito-tabu; à espera de um Górgias para tornar-se totem.)

No *Tratado do não-ser*, Górgias ensina (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 Conde de Poitiers dirá no poema “Canção”, emblema de uma nova circunstância:

*Fiz um poema sobre nada.*

Esse nada que é tudo: aprendemos com Fernando Pessoa.

Sócrates-Platão, o duplo que disciplina a potência do *tertium non datur*, explorada por Górgias, reagem à altura.

Em *O sofista* descubrem 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, preferindo 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 retornar, e o remédio-veneno segue idêntico: no além-vida, os justos terão sua justa recompensa – 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.

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.

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 potência discursiva.

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 de *A história verdadeira*.

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?

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.

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?

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 repetíveis, 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 constringer esse efeito. Assim, podemos historicizar as práticas discursivas e talvez (caro leitor, vale lembrar, apresento uma hipótese) preservar um componente meta-histórico, 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.)

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

Apreciação polêmica – esperamos todos.

# Crítica para náufragos: literatura, contingência e pluralismo

Eduardo Cesar Maia<sup>1</sup>

A arte não nos indeniza pela vida; ela nos clarifica a experiência e nos situa ante ela numa atitude de aceitação crítica, nem resignada nem desesperada.

**J. G. Merquior, em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin***

O que parece acontecer de forma recorrente na história, em épocas como a nossa, de acirramento ideológico e polarizações políticas, é que a linguagem moral e a percepção estética e artística sofrem uma espécie de simplificação radical. A vida interior se empobrece porque nos sentimos impelidos a tomar algum partido em relação às causas coletivas em confronto, ainda que nenhuma entre elas realmente nos convença, intelectual ou moralmente. O debate público – a crítica cultural e artística em geral – torna-se um campo de batalha, no qual bandos entrincheirados, protegidos por convicções inabaláveis e pelo sentimento de superioridade moral inviolável, disparam ódio e ressentimento contra adversários reais e imaginários. A autonomia de pensamento e a complexidade analítica, assim, ficam em segundo plano, diante do sentimento, ao mesmo tempo estimulante

---

1 Ensaísta, crítico cultural e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.

e confortável, de fazer parte de algo maior que si mesmo. Os limites do pensamento passam a ser os limites estreitos da visão ideológica de mundo à qual voluntariamente nos atrelamos. O imperativo de Hannah Arendt de um *pensamento sem corrimão*, quer dizer, sem muletas ou dogmas, precisa ser trazido à nova ágora digital, ou não teremos contrapontos à atual *rebelión de las masas*, agora em sua versão 2.0 – digital e pós-moderna.

Em sua *Autobiografía intelectual* (1977), o pensador austríaco Karl Popper defendeu que não é possível imaginar uma sociedade humana em que não existissem conflitos; isso só seria possível “numa sociedade de formigas”. Achar que é plausível suprimir totalmente esses conflitos significa presumir que as vontades individuais podem se somar num projeto coletivo homogêneo, resultando num sistema social perfeitamente programado para atender aos anseios de todos os seus participantes. Ainda segundo Popper, “há muitos problemas morais insolúveis, porque podem existir conflitos entre princípios morais” (POPPER, 1977, p. 124). Portanto, qualquer sistema político-social que impossibilite alternativas de arbítrio aos indivíduos não é um sistema ético, mas, sim, autoritário. Tal configuração social só pode ser viável numa sociedade fechada, que não tolere o dissenso e a contradição, e nunca numa sociedade aberta, composta de indivíduos livres, que podem se expressar e viver em paz mesmo quando se colocam contra os valores da tradição – contra as normas da própria “tribo”. O crítico brasileiro José Guilherme Merquior concordava com essa visão quando reconhecia que

Como a sociedade, a cultura vive em conflito – até certo ponto, do conflito [...]. O sonho neocatólico de uma re-harmonização dos valores não se afi-gura capaz de enraizamento na cultura moderna. O pluralismo, que Reale sublinha, não leva ao consenso; a dissonância é inerente à sociedade aberta e, tudo indica, à alma contemporânea (MERQUIOR, 1992, p.35-36).

A conclusão inevitável é a de que não existe a possibilidade de concordarmos em última instância sobre o que seria uma “moralidade superior” ou uma sociedade perfeita; portanto, a única coisa que podemos afirmar com segurança é que o que temos de defender são sociedades abertas e pluralistas.

A religião, a ideologia e, por vezes, mesmo a filosofia apostaram na possível superação do relativismo e do pluralismo no âmbito dos valores humanos, como se pudéssemos retornar a uma espécie de passado mítico pré-babélico, em que a variedade de linguagens (e, portanto, de visões de mundo) ainda não nos tivesse sido imposta como castigo. Eu me inclino mais à visão de pensadores como Karl Popper ou Isaiah Berlin, que assumem que podem existir contradições insuperáveis entre princípios morais. E mais: desconfio de que a filosofia (a razão, o pensamento) não tem ou terá um dia a capacidade de nos conduzir a uma base racional comum que possa, definitivamente, acabar com o dissenso e nos redimir das contradições de uma existência fundamentalmente trágica.

Os valores sociais, numa sociedade aberta e democrática, fincam suas raízes através não da determinação autoritária de um tipo de moralismo fixo e imutável, mas do diálogo e das polêmicas; da confrontação permeável e sensível da tradição recebida e de seus valores com os da cultura presente, com todas as suas demandas por um mundo mais justo e igualitário. Não se trata, pois, de suprimir os conflitos, mas de tornar possível o dissenso e as disputas retóricas dentro dos limites da *civilidade*. É interessante lembrar, nesse sentido, que Machado de Assis já falava no valor fundamental da *urbanidade* para a viabilidade e o amadurecimento do debate público e, em particular, da crítica literária no Brasil.

Tomando a lição machadiana como gancho e retornando a nossos dias, suspeito que o fracasso do diálogo e a corrupção da linguagem, frutos da radicalização que apontei acima, colocam em risco um

campo particular da cultura em que a livre expressão do contraditório e a pluralidade de perspectivas é condição *sine qua non* de sobrevivência: refiro-me justamente ao universo da literatura, seja no âmbito próprio da criação literária como também na esfera da crítica. E destaco esse domínio específico não somente porque seja minha área de estudos, mas porque acredito que o conhecimento literário – a educação pela literatura – é uma das formas possíveis de contraposição ao atual estado das coisas. Dito de outra maneira: o tipo de inteligibilidade do mundo proporcionado pela *boa* literatura e pelo *bom* debate crítico antagoniza essencialmente com o dogmatismo inflexível e frequentemente autoritário com o qual os problemas político-culturais que apontei anteriormente têm sido discutidos.

A *excessiva* politização dos estudos literários, *algumas vezes* motivada por considerações completamente alheias ao entendimento da literatura enquanto fenômeno artístico complexo – seja no âmbito da teoria literária produzida dentro da academia, seja na crítica literária praticada em jornais e revistas –, pode levar a excessos e, principalmente, ao estiolamento do pensamento e do debate verdadeiramente *críticos*. Parto da observação de que uma parte considerável da crítica literária contemporânea adota determinados preceitos ideológicos como valores apriorísticos e como razão basilar de sua atividade. É curioso observar, por exemplo, a quantidade de estudos e artigos (sejam acadêmicos ou jornalísticos) que se apresentam como crítica de literatura, mas que nem ao menos estabelecem qualquer relação com obras literárias concretas, e que desconsideram a especificidade artística e estética do texto literário, pois se apoiam em critérios exclusivamente políticos para a escolha de temas e abordagens.

Em contraposição à tal tendência, endosso a perspectiva de que, em se tratando de arte – especialmente no que diz respeito à arte literária –, a ideologia não deveria servir como explicação total e exclusivista, ainda que seja parte importante da visão de mundo do artista

ou do crítico. A densidade e complexidade de um bom romance, por exemplo, transcendem a mera tentativa exclusivamente persuasória e doutrinária de qualquer discurso ideológico, que, por vocação e natureza, presume-se portador de verdades universais. O militante político-ideológico, por supostamente conhecer de antemão o que é o melhor para o conjunto social, já tem objetivos predefinidos e acaba recaindo numa forma de pecado intelectual bastante frequente: a submissão da consciência crítica ao que Miguel de Unamuno chamou de *ideocracia*, uma forma de *abandono de si* em troca da segurança e do conforto de uma visão esquemática da realidade.

A literatura, pelo menos em sua versão estética e cognitivamente mais potente e relevante, não deve se reduzir a um *acessório da ideologia*, como reivindicou Gao Xingjian em seu discurso ao receber o Prêmio Nobel de literatura no ano 2000. Trata-se de afastar a crítica do debate político? Das questões sociais mais prementes do nosso tempo? Pelo contrário: a literatura e a crítica, atividades impuras e submetidas a diversos usos legítimos, sempre estiveram metidas no mundo da vida, da agitação social. A criação ficcional, em particular, já nasce como uma espécie de insubmissão à realidade; e seu poder de contestação social e política é evidente na história – basta lembrarmos que as instituições de poder (políticas, religiosas e mesmo filosóficas) sempre tentaram, através da censura, da repressão e da pregação moral, exercer o controle ideológico desses textos. A ficção nos insinua que outra configuração da realidade é sempre possível e, quem sabe, desejável; ela pode desestabilizar o senso comum, os valores incrustados socialmente, disseminando o dissenso e o espírito crítico através do aprendizado de uma espécie de *ironia polimítica*. Tentarei ser mais claro: nosso contato com uma multiplicidade de narrativas, de histórias, de imagens, de valores, de linguagens, de discursos e, por fim, de modos de vida nos confronta com a variedade incomensurável das possibilidades do humano – da experiência humana –, irredutível

a qualquer discurso dogmático ou teoria pretensamente universalista, que se arvora a estabelecer de uma vez por todas uma verdade absoluta sobre o mundo ou sobre o sentido da vida. A ficção literária aceita de antemão sua natureza ilusória e limitada; as ideologias, por outro lado, tentam na maioria das vezes se impor como a versão final da História, o caminho necessário da humanidade.

Considerar a literatura simplesmente como uma ferramenta política a nívela ao exercício de pregação moral ou religiosa, só que agora substituída pelo proselitismo ideológico, que é a perversão da reflexão ética. E recaem nessa forma de redução empobrecedora todos os que tratam, ainda que com as melhores das intenções, as manifestações artísticas – seja um filme, uma pintura ou um texto literário – *exclusivamente* como meio de doutrinação político-ideológica, ou somente como um documento social, um espelho da realidade. Este último ponto merece aprofundamento: as narrativas literárias não podem ser compreendidas meramente como reflexos ou representações exatas da vida social ou individual; a arte literária *acrescenta* algo ao mundo, algo que não existiria sem a obra; ela não representa, mas apresenta um determinado *real*. Para Merquior, a agudeza da arte literária é justamente a de afastar-se do mundo para dele dizer algo mais: “Por uma espécie de astúcia da mímese, a representação do singular logra significação universal” (MERQUIOR, 1972, p. 8). Essa parcial autonomia em relação à realidade na verdade seria um tipo de estratégia para redimensioná-la, reavaliá-la sob outras perspectivas e sensibilidades. J. W. von Goethe já havia formulado uma visão análoga a partir de um aparente paradoxo: a arte seria a forma mais segura para a evasão do mundo; mas, por outro lado, não existiria maneira mais segura de se aferrar a ele. O humanista italiano Nuccio Ordine, num belíssimo livro sobre a importância da leitura dos clássicos, explica que  *fingir* é um termo muito rico semanticamente: significa, por um lado, *dissimular* ou, mais artisticamente, *representar*; mas também pode significar

*dar forma, modelar*. Assim, um pintor, diz-nos Ordine, enquanto pinta, “estaria fingindo o objeto que está plasmando” (ORDINE, 2017, p.160). Voltamos aqui à discussão tão antiga quanto persistente (pois insuperável) a respeito da relação entre forma e conteúdo em arte. O poeta só pode dizer “verdades” mentindo, quer dizer, performando e modelando a realidade através da fantasia e do trabalho artístico. O poeta “fingidor” de Fernando Pessoa nos dá uma dimensão muito clarificadora disso.

O esforço criativo de transcender o que chamamos “realidade” – a *desrealização* artística – deve nos conduzir para a volta ao real, mas já de maneira diversa. Ao afirmar uma *irrealidade*, a ficção da arte *desrealiza* o real convencional, e mostra que o sentido habitual das palavras, dos valores e das formas de olhar o mundo são pendentos justamente das crenças que habitam as narrativas que carregamos conosco. A literatura não diz verdades, ela apresenta possibilidade de mundos, de modos de ver, de considerar e de estimar as coisas. E isso não é pouco: assim concebida, ela se coloca contra todas as formas de compreensão *monomíticas* da realidade – seja política, ideológica, religiosa, filosófica ou científica. Nessa perspectiva, as narrativas, a fantasia, as metáforas e os símbolos são partes iniludíveis da condição de inteligibilidade desse mundo em que valores e fatos, estética e ética, conhecimento e compreensão, são interdependentes. O mundo humano é *complicado* precisamente nesse sentido; tipos diferentes de “verdade” se co-implicam, pois estão existencialmente entrelaçados.

Aquilo que chamamos *literatura*, em suas mais variadas formas, independentemente das convenções artísticas e estéticas de cada época, vem contribuindo durante séculos, de forma constante, para a ampliação de nossa capacidade de imaginação moral e para uma visão crítica da vida, seja pessoal ou em sua dimensão social. Ela é capaz de nos tornar mais receptivos e sensíveis na medida em que recrudescer

nossa compreensão da diversidade dos indivíduos e da diferença inconciliável entre seus desejos e necessidades. A literatura, assim compreendida, não é somente um esforço de evasão ou de distração diante das durezas da vida; nem, por outro lado, a busca de um puro ideal de beleza. As narrativas literárias são um esforço, sobretudo em suas formas mais potentes, de inteligibilidade do mundo, mas por outros meios, diferentes daqueles a que recorrem os discursos da religião, da ideologia ou da ciência, ainda que se aproveitando ela, em sua essencial impureza, de todos eles.

Cabe aqui uma advertência à visão talvez demasiado otimista que apresentei acima: a *ampliação* da imaginação moral pela frequência literária não é garantia de *aprimoramento* moral, mas, pelo menos, de uma maior consciência e reconhecimento das incongruências, deslizes, paradoxos e ambiguidades da vida moral, como bem pontuava o crítico literário norte-americano Lionel Trilling (2015), numa provocação ao ingênuo otimismo e ao maniqueísmo dos liberais de seu país, que não sabiam, segundo ele, lidar com a ambiguidade e complexidade, por vezes contraditória, dos valores humanos. A boa literatura – e a grande arte em geral – ensina, entre outras coisas, que a vida não é tão simples, porque a iniquidade, o mal, o ressentimento, o sofrimento, a imperfeição, as perversidades, o preconceito e a tragicidade da existência constituem temas literários (e humanos) insuperáveis, além de inevitavelmente recorrentes.

A ficção, por um lado, sugere a prudência cética de encarar com reservas o que a linguagem diz; simultaneamente, no entanto, ensina que a linguagem é condição de possibilidade do mundo, ou pelo menos de sua inteligibilidade. As narrativas, lidas *literariamente* – ou seja, irônica e antidogmaticamente –, nos ensinam a participar de várias histórias sem que fiquemos presos a nenhuma com exclusividade. Quem lê é *rico* precisamente nesse sentido. O crítico literário, por sua vez, não deve ser confundido com algum tipo de sacerdote: ele não

tem acesso privilegiado à Verdade sobre o texto, nem muito menos sobre o mundo; mas ele conta, ou pelo menos deveria contar, com um repertório grande de relatos, de histórias, com os quais – e entre os quais – pode estabelecer analogias e jogar luz sobre os novos textos e sobre as circunstâncias e formas de vida presentes.

Os debates em torno da *natureza e missão* da literatura – ou da crítica literária – quase sempre são mal colocados desde o princípio, porque partem de uma visão essencialista sem correspondência pragmática no mundo concreto: a literatura e a crítica não têm uma só missão, não são realizadas para atender a um só fim – são atividades humanas que vêm sendo desenvolvidas na história com muitos propósitos distintos e até contraditórios, incluídos aí os de natureza político-ideológica. Mas elas – literatura e crítica – jamais nos redimirão ou nos salvarão definitivamente de nossos males, misérias e imperfeições, porque tudo isso *também* nos constitui.

## **APONTAMENTOS PARA UMA CRÍTICA NÁUFRAGA**

Levando em consideração a visão desenvolvida nos parágrafos anteriores, tentarei adiante esboçar não uma prescrição ou metodologia para a atividade crítica em nossos dias, mas uma forma, ao mesmo tempo profícua (na prática) e menos pretensiosa (na teoria), de encarar o trabalho do crítico cultural e literário, em uma época marcada pela contingência, provisoriedade e impossibilidade de contar com a segurança de relatos e sistemas que deem conta de explicar a realidade em sua totalidade, e nossos valores diante dela.

Permito-me começar esta parte da reflexão com uma analogia. Descobri recentemente, através de uma entrevista publicada no El País, que os holandeses usam a expressão *ervaringsdeskundige* para se referir a um especialista que aprendeu, para além do estudo teórico, com a própria experiência direta (como no caso do médico que acabou

se infectando com a Covid-19, e que transformou substancialmente sua visão da doença a partir desse padecimento). Para a (boa) crítica literária, creio em algo muito parecido. A atividade crítica não pode se esgotar num conhecimento prévio – teórico, metodológico e nem muito menos ideológico – mecanicamente aplicado a um determinado objeto literário ou cultural, numa espécie de autópsia de um objeto já inanimado. A literatura, e a arte em geral, parece-me, exige-nos o contrário disso: é algo vivo, que nos lê na mesma medida em que nós a lemos – nem mais nem menos. A experiência vital e circunstancial da leitura é algo inseparável da crítica em si. As interpelações que a obra nos faz dependem fundamentalmente de nossas circunstâncias e das perguntas que naquele momento e circunstância somos capazes de formular diante dela. Não há crítica, enfim, sem experiência, sem um “aqui e agora” da leitura, sem as impressões e intuições que vamos tendo enquanto projetamos na consciência aquilo que vamos lendo.

Em *Naufrágio com espectador*, Hans Blumenberg discorre sobre diversos usos e significados a partir da metáfora do naufrago. O primeiro exemplo vem da obra de Lucrécio *Sobre a natureza das coisas*, na qual se apresenta a figura do sábio como a do espectador imperturbável, situado segura e confortavelmente às margens, contemplando o naufrágio de outro homem. Essa concepção de “teoria”, entendida como a atitude de um observador imparcial, estoicamente separado do mundo, será colocada em xeque no pensamento e na crítica contemporânea, e isso terá um desenvolvimento particular dentro dessa perspectiva crítica náufraga, marcadamente personalista e antidogmática, que apresento aqui.

A metáfora do *naufrago* aparece na ensaística de José Ortega y Gasset como sintoma de uma crise cultural, filosófica e social que, creio, ainda segue vigente. O autor das *Meditaciones del Quijote* advertiu que a fé ideológica ou doutrinal encobre nossa situação real, que é a de radical desorientação frente aos valores vitais (porque

os valores já não podem ser fundamentados por alguma instância transcendental e tampouco são aferíveis ou verificáveis como puros *factos*). Da seguinte maneira Ortega tenta compreender nossa tendência a posicionamentos dogmáticos: “abraçamos um imperativo moral como forma de simplificarmos a vida, aniquilando porções imensas do orbe” (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 750). O pensador sugeriu, ainda, que não existe autêntico apetite de conhecimento naqueles que creem já saber tudo e que já estabeleceram hierarquias rígidas de valores a partir de suas crenças ideológicas prévias. Se o religioso, o ideólogo ou o teórico metafísico já reconhecem, graças a suas crenças, quais são os verdadeiros problemas humanos e suas soluções, a atitude crítica e questionadora não é necessária. Ainda segundo Ortega, “Será imoral toda moral que não coloque entre seus deveres o dever primário de estarmos dispostos constantemente à reforma, correção e aumento do ideal ético.” (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 750-751, tradução nossa).

Nossa proposta de uma *crítica naufraga* parte justamente do reconhecimento da original e radical desorientação humana frente à contingência e à complexidade do real. O crítico é um naufrago; o ideólogo – ou o teórico metafísico – é alguém que já se encontra seguro, em sua terra firme imaginária, seja conceitual ou ideológica. A própria literatura já é, em si, uma forma de crítica da cultura; e a leitura literária pode ser entendida, assim, como uma dose imunológica que nos previne contra as formas dogmáticas e unidimensionais de explicação do mundo e do nosso papel nele. A crítica literária pode ser entendida, orteguianamente, como uma espécie de “movimento natatório” interminável em meio à caoticidade e contingência do oceano do Real. “Mundo à revelia”, queixava-se o jagunço Riobaldo; e Diadorim respondia com séria sabedoria: “mas foi assim que ele sempre esteve, Riobaldo”. Vivemos inescapavelmente, então, numa cultura à deriva... Mas devemos nos resignar ao abismo e ao imobilismo niilista? Em

primeiro lugar, a cultura só parece estar assim, como adverte Terry Eagleton, “por havermos pensado um dia que ela estava presa por Deus, pela Natureza ou pela razão” (EAGLETON, 2005, p.89).

A crítica, tomando como farol a metáfora do naufrago, não necessita apresentar certezas últimas, mas deve *propor valores e hierarquizações* – ou perde qualquer relevância no debate público –, ainda que saibamos que nunca chegaremos a um consenso universal sobre esses assuntos. E é justamente em épocas de radical desorientação dos valores, como parece ser a nossa, que o papel do crítico adquire maior relevo. Os valores sociais, numa sociedade aberta e democrática, fincam suas raízes através não da determinação autoritária de um tipo de moralismo fixo e imutável, mas do diálogo e das polêmicas; da confrontação permeável e sensível da tradição recebida e de seus valores com os da cultura presente, com todas as suas demandas por um mundo mais justo e igualitário. Assim, a própria mudança e reforma de nossos ideais morais dependem da mediação igualmente permeável e sensível dos críticos. Nesse sentido, devemos partir do reconhecimento da legitimidade crítico-filosófica da dimensão *retórica e persuasiva* da linguagem e sua relação umbilical com os ideais democráticos-liberais: em minha opinião, essa aceitação proporcionaria um enfoque crítico mais adequado às nossas atuais circunstâncias.

E não somente se trata de que temos conflitos morais intransponíveis racionalmente, como bem nos ensina o dilema trágico de Antígona ou o embate moral entre Neoptólemo, Odisseu e o arqueiro abandonado Filoctetes, que dá nome à obra dramática. As pessoas são complexas, têm motivações contraditórias, estão sempre inacabadas, como no caso do já mencionado jagunço letrado Riobaldo: o personagem afirma que gostaria de encontrar na vida “os pastos bem demarcados”, mas só se depara com a dúvida, com a instabilidade dos sentidos sobre o mundo. A leitura literária do mundo apresenta modos de estar no mundo de um animal simbólico condenado a

interpretar indefinidamente seu entorno de acordo com as circunstâncias, com o excesso de demandas e com a diversidade de interações diante de uma existência precária e breve, cheia de som e fúria, como escreveu o bardo.

## REFERÊNCIAS

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. São Paulo: É Realizações, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. “Situação de Miguel Reale”. In: LAFER, Celso; FERRAZ JR., Tércio Sampaio (coord.). *Direito, política, filosofia, poesia: estudos em homenagem ao professor Miguel Reale*. São Paulo: Saraiva, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. *Astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

ORDINE, Nuccio. *Clásicos para la vida: una pequeña biblioteca ideal*. Tradução de Jordi Bayod. Barcelona: Acantilado, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas* (Tomo I). Madrid: Taurus, 2004.

POPPER, Karl. *Autobiografia intelectual*. Tradução de Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Motta. São Paulo: Cultrix, 1977.

TRILLING, Lionel. *A imaginação liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

# O que fala o Lugar de Fala da literatura?

Anco Márcio Tenório Vieira<sup>1</sup>

Sabemos que as narrativas míticas, como toda e qualquer criação humana, nasceram em um dado tempo e espaço histórico. Porém, não sabemos exatamente *quando, como, onde* e, em alguns casos, *por quê*. Nenhuma informação chegou até nós sobre *quem*, pela primeira vez, interrogou, analisou e interpretou os intrigantes eventos do Universo, os inusitados fenômenos da natureza e da existência humana e, principalmente, sobre *quem* os transformou em narrativas. Narrativas míticas, frise-se. Mas, se é verdade que a existência desses narradores é tão imemorial quanto as suas exposições de acontecimentos, também não é menos verdade que essas narrativas são, como toda narrativa mítica, uma forma de conhecimento que só diz o que sabe e, principalmente, o que as palavras podem dizer e significar. Conhecimento esse, o do Mito, que se constitui e se manifesta por meio de uma narrativa que sobrevive não apenas contornando o tempo e o espaço, mas também inscrevendo-se na memória coletiva de uma sociedade, como se ele, o Mito, fosse uma gramática que, dentro de uma lógica ou de uma racionalidade, que lhe é muito própria, explicasse e desse sentido às

---

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

origens do universo, à criação das pessoas, das coisas, da fauna e da flora, e, particularmente, aos fatos e aos feitos heroicos e fundantes de uma civilização. Assim, o Mito termina por ser tanto um modo de organizar, legitimar e consolidar a ordem e o conjunto de normas e funções de uma sociedade (DORTIER, 2010, p. 411-414), quanto um “desejo de saber [...] facilmente pervertível e tão violento que, na sua impaciência, ele desliza em direção à ilusão, mãe da ideologia [...] e da idolatria” (LUCCIONI, 1971, p. 609).

Se, como sabemos, a idolatria promove a mitificação cega, o amor excessivo, a admiração desmedida em relação às pessoas, às coisas e às instituições, a ideologia, por sua vez, busca, enquanto discurso que traduz valores e horizontes mentais de grupos sociais, políticos, econômicos, religiosos, étnicos e culturais, “converter a cultura em natureza” (BARTHES, 1971, p. 613), os signos em coisas-em-si, além de colocar-se como a única narrativa verdadeira no seu modo de ver, analisar e interpretar os fatos históricos, a hierarquização social, as práticas culturais, a religiosidade e o mundo da política. Como linguagem ou signo que pretende “converter a cultura em natureza”, transformando “uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, 1982, p. 162-163), e, principalmente, como linguagem que acredita e quer nos fazer crer que as coisas-em-si podem ser apreendidas e narradas tal como elas se apresentam ante os nossos sentidos, a ideologia termina, ao fim e ao cabo, por ser um discurso que não somente deforma a realidade empírica, mas que também encerra um sentido eminentemente autoritário (EAGLETON, 2001, p. 186). Mas não um autoritarismo qualquer, e sim, como nos ensina Roland Barthes (1985, p. 14), um autoritarismo de traços fascistas ou proto-fascistas. Afinal, o objetivo do discurso ideológico “não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” dessa ou daquela maneira: seja pela “autoridade da asserção”, seja pelo “gregarismo da repetição”.

No entanto, para que a narrativa mítica possa “dizer” dessa ou daquela maneira (seja pela “autoridade da asserção”, seja pelo “gregarismo da repetição”), faz-se necessário que ela encerre regras e procedimentos formais que organizem seu dizer. No caso, a sua forma narrativa deve dispor de modo ordenado o espanto e, por desdobramento, a interrogação que a humanidade um dia manifestou (e, por outros caminhos, continua a manifestar) diante dos fenômenos do universo, da natureza e das coisas. Para André Jolles (1976, p. 87), esse espanto traduzido em uma pergunta exige uma resposta, que, por sua vez, precisa ser de “tal natureza que não é possível formular outra pergunta”. Nesse caso, a resposta deve anular a pergunta “no mesmo instante em que [ela] é formulada”. Não só: nessa resposta, que contém (implicitamente) a interrogação, é que se dá a “Forma a que chamamos de Mito” (BARTHES, 1982, p. 88). De modo eminentemente autoritário, essa Forma busca transformar o que seria apenas uma narrativa e, por decorrência, um modelo de leitura e de interpretação dos fenômenos da Natureza e da existência humana, em algo que seja ou pareça ser evidente em si mesmo. O resultado é que a resposta enunciada, por meio dessa narrativa mítica, se faz quase didática (ou pretensamente didática), ao mesmo tempo que se quer também natural, persuasiva e incontestável.

Apesar desse caráter inconsútil, inteiriço e fechado da Forma do Mito, Bernadette Bricout (2003, p. 14) lembra que ele “brinca conosco, porque entre a pergunta e a resposta sempre há lugar para o silêncio”. Ela também defende que “do *mythos* ao *mutus* [isto é, do mito ao silêncio] a distância é ínfima”. A tese de Bricout é que a Forma do Mito é muito mais plástica, transige com muito mais frequência no tempo e no espaço, do que imaginava André Jolles. Apesar de subscrevermos a tese de Bernadette Bricout, podemos verticalizar um pouco mais os seus apontamentos. Vejamos.

Indiferentemente da “distância ínfima” entre o *mythos* e o *mutus*, toda narrativa, seja ela mítica ou não, possui marcas de silêncio.

Explícita ou implicitamente, o silêncio é constituidor da gramática narrativa, dos fios que costuram a sucessão de eventos que são responsáveis por compor as ações ou o desenvolvimento de qualquer relato. O silêncio, no caso, é o não dito: aquilo que não se quer dizer, não se sabe dizer ou mesmo como se deve dizer. É por meio do silêncio que os discursos, por mais urdidos que sejam nos seus procedimentos formais, revelam que são menos estáveis do que aparentam ou desejariam ser. Como dizia o abade Henri Bremond, o silêncio é “a mais perigosa de todas” as “heresias” (BREMOND *apud* BROOKS; WIMSATT JR., 1980, p. 69); “heresias” que são produtoras de significados e de sentidos: seja da parte do narrador, seja daquele que o ouve ou o lê. O silêncio, segundo Jean Chevalier e Alain Gheebrant (1994, p. 833-834), “é um prelúdio de abertura à revelação”, enquanto o seu primo-irmão – o mutismo – é o “impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões”. Assim, “o silêncio abre uma passagem, o mutismo o obstrui. [...] O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro, uma regressão”. Em resumo: as várias camadas de silêncio que participam das narrativas míticas podem ser (e, de certa forma, são) muito mais eloquentes ou heréticas do que as “verdades” que essas mesmas narrativas terminam por enunciar e explicitar. Desse modo, o silêncio, enquanto procedimento narrativo (e a despeito do que aspira ou quer a Forma do Mito; algo “perfeitamente fechado”, inconsútil, incapaz de se moldar à dialética das perguntas e respostas), termina por ser um dos promotores da volubilidade e do transigir das verdades que se querem definitivas e definidoras, a exemplo da Forma do Mito. Silêncio que se constitui nas leis e nas regras que o narrador estabelece sobre a matéria que ele pretende apreender e narrar, ao selecionar quais palavras e quais eventos são relevantes e

pertinentes para compor e dar sentido à sua narrativa e ao seu discurso. Afinal, um evento, ou um dado fenômeno, só se torna matéria de uma narrativa porque encontra quem o interroga, o analise e o interprete. Daí por que a narrativa se constitui tanto pela matéria que a perfaz quanto pelas interrogações, análises e interpretações do seu preceituador. Ambas as instâncias, no caso, se interpenetram (LIMA, 1991, p. 138-148).

Resumindo: a instabilidade da Forma inconsútil do Mito reside não somente no silêncio estabelecido entre a pergunta e a resposta, como defende Bernadette Bricout, mas também, principalmente, no modo como o seu preceituador (aquele que narra os caminhos e os descaminhos do Mito) selecionou, interrogou, analisou, interpretou e narrou um dado fenômeno. Desse modo, se, por um lado, as supostas “estabilidades” e coesões da Forma do Mito se sustentam antes por seu caráter ideológico (por “converter a cultura em natureza”) do que pela urdidura narrativa, por outro, esses muitos silêncios inscritos em sua urdidura narrativa permitiram (e ainda permitem atualmente) que outros campos do conhecimento (a exemplo da Filosofia, da História e, particularmente, da Arte Literária) se valessem dessas fissuras, desses não ditos, promovendo novas interrogações: tanto aos “referentes” (o *designatum*), às substâncias de Expressão do Mito (aquilo que a narrativa diz), quanto à sua Forma.

No caso da literatura (que é o que nos interessa aqui, particularmente), a relação que ela estabelece com o mito se dá de duas maneiras: (A) Por meio da intertextualização da sua matéria fabulatória (basta lembrarmos como as tragédias e as epopeias clássicas se alimentaram das narrativas míticas e, principalmente, como a matéria fabulatória dessas tragédias e epopeias vêm, desde o século XV, frequentando ostensivamente o imaginário ocidental e ocidentalizado: ora como palimpsestos ou arquétipos, ora como paródias, sátiras, ironias, paráfrases, figuras, alegorias, símbolos) e (B) pela subversão

de sua Forma. Neste caso, se a Forma do Mito se dá quando a resposta anula a pergunta “no mesmo instante em que [ela] é formulada” (JOLLES, 1976, p. 87), na literatura manifesta-se o inverso: nem a interrogação prevalece ou anula o que seria a “resposta” aos fenômenos da Natureza e das ações humanas, nem essa “resposta” (que não é exatamente uma “resposta” que diz ou afirma verdades que se queiram absolutas, mas antes um revelar que, por meio de uma linguagem conotativa, produz ou apresenta realidades passíveis de muitas interpretações) prevalece ou anula a interrogação. Ambas – pergunta e resposta – se tensionam permanentemente. O resultado é que, se a Forma do Mito, para firmar a sua autoridade narrativa, calça o seu discurso recorrendo à “autoridade da asserção” e ao “gregarismo da repetição” (BARTHES, 1985, p. 14), as obras literárias calçam a sua autoridade (ou a sua não autoridade!) em uma linguagem conotativamente carregada de significados e sentidos.

Completamente alheia à “autoridade da asserção” e ao “gregarismo da repetição”, a urdidura do fazer literário muito se assemelha à maneira como Penélope tecia o sudário de Laerte: de dia, o confeccionava; de noite, desfazia o que alinhara. A literatura não tece sudários (ou até tece, ao seu modo), mas se constrói fazendo e desfazendo perguntas e “respostas” que, por sua vez, suscitam outras tantas perguntas e outras tantas “respostas”, sem que uma venha a conter ou anular a outra. O resultado dessa dialética infinita de perguntas e “respostas”, é que a literatura não produz nem pretende produzir “sentido”, mas “sentidos”. Esse processo de produção de “sentidos” leva a literatura a desalinhar quaisquer discursos ou ideologias (a exemplo dos discursos particularistas, identitários, higienizadores, autoritários, dogmáticos) em que se queira uma única narrativa verdadeira ao seu modo de ver, analisar e interpretar os fatos históricos, a hierarquização social, as práticas culturais, a religiosidade e o mundo da política. É desalinhando os discursos e as ideologias que a Literatura começa a

demarcar o seu Lugar de Fala. Um Lugar de Fala que, de certo modo, termina por ser um Não-Lugar de Fala. Por quê? Avancemos.

## II

O conceito de Lugar de Fala suscita algumas perguntas. Vamos a elas.

Existe, de fato, um Lugar de Fala, no sentido de que nós, enquanto “individualidades em sua própria realidade” (étnicas, culturais, religiosas, de gênero e de orientações sexuais), ocupamos apenas e somente um dado lugar social na sociedade? Existe um lugar social que encerra ou mesmo subordina todos os outros lugares sociais pelos quais transitamos e que ocupamos (RIBEIRO, 2017, p. 64)? Por exemplo: se eu sou negro, a minha condição étnica subordina os demais lugares que são por mim ocupados socialmente (o religioso, o acadêmico, o econômico, o político e o cultural), de modo que eu posso legítima e reconhecidamente falar, enquanto Lugar de Fala, a partir da minha condição étnica, mas atenuar, por exemplo, o papel da minha condição religiosa, por considerá-la algo de somenos? Ou, ao tempo em que eu falo da minha etnia, eu também tenho que inscrever nela a minha orientação religiosa? Caso a afirmativa seja positiva, o Lugar de Fala de um negro evangélico seria, então, diverso do Lugar de Fala de um negro que professa uma fé de matriz africana? Mesmo a sua condição étnica transigindo com a sua condição religiosa, teríamos o fator étnico sobrepujando o religioso ou, de modo inverso, o religioso prevalecendo sobre o étnico, ou ambos teriam o mesmo peso? A reflexão que uma certa pessoa negra (por exemplo, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé) promove sobre a sua condição étnica pode ser acatada como válida para todas as demais pessoas que compartilham da sua mesma etnia, já que cada um fala a partir de realidades e repertórios distintos: seja ele religioso, acadêmico e profissional, seja ele econômico, político e cultural (sem esquecer que todos esses repertórios transitam e

interpenetram simultaneamente um mesmo sujeito)? Logo, os “indivíduos singulares” (ROUANET, 1993, p. 53), indiferentemente das “individualidades em sua própria realidade” em que estão inscritos, só podem evocar o Lugar de Fala no plural – Lugares de Fala –, pois o seu Lugar de Fala se compõe ou se dilata em vários Lugares de Fala, já que além de ser etnicamente negro, eu também sou um homem religioso, tenho um certo grau de instrução formal, exerço uma dada profissão, sou inscrito em uma determinada classe social, defendo certas posições políticas e sou atravessado por várias construções culturais? Por fim, a única pergunta que de fato interessa quando se trata de refletir sobre o humano e as suas ações: se o Lugar de Fala é fruto (ou deveria ser) da reflexão que o falante promove sobre o seu lugar social, essa sua reflexão termina por levá-lo a construir uma empatia sobre os demais preconceitos que recaem sobre os indivíduos que integram outros lugares sociais? (Penso aqui no episódio que envolveu a atleta Chú Santos, atacante do Palmeiras e da Seleção Brasileira de Futebol. Comentando uma postagem sobre duas vítimas da Covid-19 – o cantor gospel irmão Lázaro e o ator Paulo Gustavo –, a atleta fez o seguinte comentário: “Blz, morreram pelo mesmo vírus, a diferença é: que um, Lázaro, foi para o céu, e Paulo Gustavo [que era homossexual], para o inferno” (SUKEVICIUS, 2021). Por que mesmo sendo mulher e negra, Chú Santos não conseguiu sentir nenhuma empatia para com alguém que, assim como ela, também era vítima de preconceito e de discriminação? Os seus valores religiosos, culturais e sociais a impedem de desenvolver qualquer compaixão ou empatia com outras vítimas do preconceito que não compartilhem da sua etnia, dos seus valores religiosos e da sua orientação sexual?)

Todas essas perguntas acima me foram sendo suscitadas ao tempo em que eu concluía a leitura dos textos de Achille Mbembe, Jota Mombaça, Grada Kilomba e Djamilia Ribeiro. Textos esses que, sob o guarda-chuva do identitarismo, do particularismo e daquilo que Adorno e

Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 51) chamavam de “idolatria da comunidade”: (1º) Subordinam, sem maiores problematizações, os “indivíduos singulares” às “individualidades coletivas”, e (2º) pouco verticalizam o conhecimento que a filosofia, a psicologia, a psicanálise, a história, a antropologia e a sociologia produziram e continuam a produzir sobre as interrelações entre “indivíduos singulares” e “individualidades coletivas”; principalmente, como essas ciências sociais e humanas poderiam auxiliar na melhor compreensão sobre as tolerâncias ou intolerâncias interculturais e intraculturais, inter-raciais e intrarraciais, intergêneros e intragêneros.

Ao desconsiderar que, nas sociedades modernas, as relações sociais são muito mais dialéticas, informes e instáveis do que apregoam os discursos identitários e essencialistas, a teoria do Lugar de Fala parece desconsiderar que: (1º) As “singularidades coletivas” são tão reais e incontornáveis quanto são os “indivíduos singulares”; e que (2º) Tanto as “singularidades coletivas” são constituídas e atravessadas por “indivíduos singulares” quanto os “indivíduos singulares” são constituídos e atravessados pelas “singularidades coletivas”.

Frise-se, no entanto, que as “singularidades coletivas” e os “indivíduos singulares” não apenas se firmam pelos valores morais, éticos, afetivos-sexuais, religiosos e culturais do lugar social (ou dos vários lugares sociais) em que se inscrevem historicamente no tempo e no espaço, mas também pelo olhar judicativo que o Outro (no dizer de Lacan, o Outro é uma realidade discursiva, uma referência do simbólico, aquele que possui o que está ausente em mim) – (ANDRÉS, 1996, p. 385-387) – promove sobre eles. São também esses olhares, valores, ideologias e discursos promovidos pelo Outro que levam o indivíduo, enquanto tradutor ou decodificador de signos e de linguagens, a ir, pouco a pouco, dialeticamente, construindo, desconstruindo e reconstruindo uma percepção de si, dos iguais e também desse Outro que busca, consciente ou inconscientemente, defini-lo. Essa dialética de

olhares, valores, ideologias e discursos em um mundo permanentemente em transformação perfaz um indivíduo que encerra em si várias medidas que se interpenetram: seja a do Outro, que empareda e questiona a percepção que ele, o indivíduo (bem como o seu grupo social de pertencimento), construiu ou vem construindo de si, dos iguais e daqueles que não se inscrevem na sua grei; seja a do seu grupo social. Afinal, duas perguntas se impõem: compartilhar as mesmas experiências sociais, culturais, étnicas, afetivo-sexuais e religiosas com outros indivíduos significa, necessariamente, perceber, analisar, interpretar e incorrer nos mesmos pontos de vista? Os indivíduos que compõem as “individualidades coletivas” são seres amorfos que experienciam e vivenciam a realidade a partir de uma métrica comum?

Outro ponto a se destacar é que, ao tempo em que os teóricos do Lugar de Fala defendem que não são apenas as mulheres, negros, árabes, indígenas, homossexuais, intersexuais e pessoas trans que podem falar de racismo, misoginia, islamofobia, homofobia, transfobia; e que eles, os teóricos do Lugar de Fala, não têm restrições sobre a “troca de ideias” com terceiros ou sobre “encerrar uma discussão ou impor uma visão” (RIBEIRO, 2017, p. 86), pensadores como Jota Mombaça defendem que “o gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se [*sic*] para pensar melhor antes de falar” sobre este ou aquele tema é uma atitude legítima do “ativismo” de Lugar de Fala contra “os regimes de autorização discursiva” e as “vozes hegemônicas”. Para Mombaça, “quando os ativismos do lugar de fala desautorizam [*sic*], eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão também desautorizando a ficção segundo a qual partimos tod[o]s de uma posição comum de acesso à fala e à escuta” (MOMBAÇA *apud* RIBEIRO, 2017, p. 87). Complementando a voz de Mombaça, Grada Kilomba (2019, p. 53) vai defender que a produção da “academia não é uma verdade objetiva científica, mas, sim, o resultado de relações desiguais

de poder de ‘raça’”. Logo, complementa Djamila Ribeiro (2017, p. 66), pensar Lugar de Fala significa “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” e, por extensão, as assimetrias de poder.

Essas falas de Mombaça, Kilomba e Djamila Ribeiro questionam tanto os conceitos de Ciência e de objetividade científica quanto o do lugar social daquele que produz conhecimento científico. Temas que, *grosso modo*, encontraram, ao longo da segunda metade do século XX, nas teorias “relativistas” ou “construtivistas”, defendidas por David Bloor, Barry Barnes e Bruno Latour, algumas das suas mais importantes problematizações epistemológicas, não obstante esses teóricos se voltarem antes para uma história ou sociologia da Ciência ou do conhecimento do que para uma epistemologia da Ciência propriamente dita.

A questão central, aqui, é como a posição do cientista (acadêmica, social e política) e a natureza daquilo que ele produz terminam ajudando ou dando aos seus estudos uma maior ou menor proeminência no mundo científico. Segundo esses teóricos, a análise e a interpretação de um dado fenômeno não só variam de cientista para cientista (daí o caráter “relativista” de toda verdade científica, tal como defendiam Heisenberg, Gödel e Nelson Goodman), como, não raras vezes, o cientista pode lançar mão da “retoricidade”<sup>2</sup> para convencer os seus interlocutores da validade científica de sua interpretação. Desse modo, não são as “demonstrações e experiências implacáveis” que formam os “conhecimentos científicos”, mas, sim, as “construções sociais” (DORTIER, 2010, p. 75). Sem entrar no mérito da “hipótese” e da “refutabilidade empírica” como balizas que definiriam o que é e

---

2 A “retoricidade” “não permite qualquer metadiscorso explicativo que já não seja ele próprio retórico. A retórica não é mais o título de uma doutrina e uma prática, nem uma forma de memória cultural; torna-se, em vez disso, algo como a condição de nossa existência” (WELLBERY, 1998, p. 31).

o que não é científico, Bloor, Barnes e Latour enfatizam, como nota Jean-François Dortier (2010, p. 75-76), que “seriam mais as correlações de força entre os grupos de especialistas do que as provas indiscutíveis que decidiriam entre as interpretações divergentes. Uma teoria triunfa sobretudo pela capacidade de seus defensores se imporem à comunidade científica, e não pelo rigor de sua demonstração”.

Se as reflexões de Bloor, Barnes e Latour são pertinentes, elas, por sua vez, parecem passar ao largo daquilo que Karl Popper advoga como a principal diferença entre as teorias científicas e as pseudo-científicas: a “refutabilidade empírica”. Voltado para epistemologia da Ciência e para como ela se diferencia tanto das teses dogmáticas (sejam elas religiosas, sejam elas de cunho ideológico) quanto das narrativas míticas, Popper vai defender que toda teoria científica se calça em hipóteses que podem ou não ser validadas ao longo da pesquisa. Uma pesquisa que não está calçada em hipótese é uma pesquisa que já se inicia conhecendo “a verdade” e, por sua vez, reafirmando o que o seu autor já concluíra antecipadamente. Quando uma teoria científica não permite que as suas hipóteses sejam refutadas, estamos diante não de um conceito ou de uma teoria científica, mas, sim, de uma narrativa mítica e, por extensão, de verdades calçadas na irrefutabilidade do dogma. Para Popper, a verdade científica é, conceitualmente falando, sempre crítica de si mesma; logo, toda e qualquer verdade científica é, ao fim e ao cabo, uma verdade provisória. Popper, no dizer de Luís Henrique dos Santos, também defende que “a atitude científica diante de uma hipótese não consiste, pois, em procurar casos particulares que a confirmem, mas em procurar casos que, se ocorressem, falsificariam a hipótese. A racionalidade da adoção *provisória* de uma teoria ou de sua rejeição deriva, portanto, da objetividade dos procedimentos *dedutivos*, que orientam o discernimento das possíveis experiências refutadoras” (SANTOS, 1980, p. VII; ver também DORTIER, 2012, p. 74-77).

Em clara consonância com as teorias “relativistas” ou “construtivistas” de que a análise e a interpretação de um dado fenômeno variam de cientista para cientista e de que não são as “demonstrações e experiências implacáveis” que formam os “conhecimentos científicos”, mas, sim, as “construções sociais” (DORTIER, 2010, p. 75), é que teóricos, a exemplo de Grada Kilomba (2019), vão defender que o produto advindo da academia não é “uma verdade objetiva científica” e, principalmente, que as “construções sociais” da pesquisa científica passam ou se refletem também nas “relações desiguais de poder de ‘raça’” (KILOMBA, 2019, p. 53).

Abrindo um parêntesis, duas questões aqui devem ser observadas:

(1<sup>a</sup>) Não há como desconsiderar que o lugar ocupado por um cientista em um dado sistema intelectual-científico e a natureza daquilo que ele produz terminam por dar aos seus estudos uma maior ou uma menor visibilidade e proeminência no mundo científico. Ou seja, integrar um prestigioso centro acadêmico ou de pesquisa torna a voz de um dado pesquisador muito mais potente do que se ele simplesmente compusesse os quadros de um centro universitário (ou de um centro de pesquisa) periférico e de pouca visibilidade entre os pares. A instituição de onde se fala, o objeto contemplado pela fala, o modo como se fala e, principalmente, o idioma que expressa e traduz essa fala, são instâncias indissociáveis nas “construções sociais” do sistema acadêmico. Um bom exemplo que podemos trazer para ilustrar essa realidade nos é dado pelo historiador Peter Burke. Ele lembra que o historiador francês Fernand Braudel reconhecia que a obra do historiador polonês Witold Kula era mais inteligente do que a sua. Porém, Kula, ao contrário de Braudel, não tinha “um alto-falante francês” que permitisse que a sua obra fosse “mais fácil de ser ouvida” (BURKE, 2000, p. 227). Kula, que era professor da Universidade de Varsóvia, na Polônia, escrevia em seu idioma nativo – o polonês – e voltava os seus estudos para aquela parte da Europa que Tony Judt (2012, p. 170)

chamava de “obscura e absurdamente desprezada pelos estudiosos”: a Europa Oriental. No entanto, o fato de a obra de Braudel contar com um potente “alto-falante francês” e a obra de Kula com um sussurrante “alto-falante polonês” apenas explica, dentro de uma sociologia da Ciência ou do conhecimento, por que o nome de Braudel nos é mais familiar do que o de Kula (apesar de a obra de Kula ter sido traduzida em várias línguas, inclusive para o português). Por outro lado, lançar mão de um alto-falante de maior ou menor potência pouco tem a ver com a hierarquização do valor e da validade epistêmica ou hermenêutica de uma produção historiográfica. Afinal, tanto a obra de Braudel quanto a de Kula não estão infensas à “refutabilidade empírica”.

Assim, quando os teóricos do Lugar de Fala defendem que a produção da “academia não é uma verdade objetiva científica, mas, sim, o resultado de relações desiguais de poder de ‘raça’”, parece-nos que o que está em questão não é a epistemologia teórico-metodológica da “hipótese” e da “refutabilidade empírica” (a validade científica ou não daquilo que se escreve e se Fala), mas, sim, o fato de que o lugar social e racial ocupado por aquele que escreve e fala a partir de um “alto-falante” de alta voltagem promove uma assimetria de poder em relação aos que não ocupam aquele mesmo lugar social e, principalmente, racial. Essa assimetria de poder social e racial terminaria por promover uma imposição epistemológica sobre aqueles que ocupam um lugar social e racial cujo “alto-falante” ao seu dispor é de baixa voltagem.

(2<sup>a</sup> ) Ao trocar a epistemologia da “verdade objetiva científica” pelas “construções sociais” e “raciais” do lugar social em que se escreve e se fala, os teóricos do Lugar de Fala estão defendendo que o que faz a cientificidade de uma pesquisa são apenas e somente os alto-falantes sociais e raciais que sejam favoráveis aos pesquisadores. Desse modo, todo o conhecimento científico traduziria apenas e somente os particularismos do lugar social ocupado pelo pesquisador, o que torna, no caso, as bases epistemológicas e hermenêuticas da sua ciência apenas

um discurso e, não raras vezes, um mero argumento calçado na “retorricidade”. Fechemos os parêntesis.

É essa orientação teórica que permite a alguns pesquisadores, a exemplo de Grada Kilomba (mulher e negra), realizar um estudo – *Memórias da plantação* – que tem como objeto outras mulheres negras, integrantes do seu grupo social, ou de *status* similar. Esse tipo de pesquisa, denominado “*study up*”, que tem nos entrevistados a sua principal fonte primária, eliminaria as hierarquias entre os pesquisadores e os informantes, pois se dá com pessoas com “experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática” (KILOMBA, 2019, p. 82-83). Segundo Filomena Essed – citada por Grada Kilomba (2019) –, informantes negras seriam “reticentes em discutir suas experiências de racismo com uma/um entrevistadora/entrevistador *branca/o*” (ESSED *apud* KILOMBA, 2019, p. 83). Seguindo essa orientação teórica, Kilomba pesquisa as “mulheres africanas ou da Diáspora Africana” (2019, p. 83), que vivem o racismo cotidiano na Alemanha. Para tal, entrevista seis mulheres com idade entre 25 e 45 anos: três afro-alemãs, uma afro-brasileira, uma afro-estadunidense e uma ganense. Entrevistas concluídas, a pesquisadora acolhe apenas os depoimentos de Alicia, uma afro-alemã de 33 anos, e Kathleen, uma afro-estadunidense de 27 anos. A justificativa dada é que, das seis informantes, apenas duas “ofereceram informações muito ricas e variadas acerca de suas realidades e vivências com o racismo” (KILOMBA, 2019, p. 84); as outras quatro ofereceram apenas “material esporádico” (p. 85). Não só: Alicia e Kathleen “forneceram materiais contínuos sobre o racismo cotidiano [*sic*], tornando possível usar as entrevistas inteiras” (KILOMBA, 2019, p. 85). Uma pergunta: o que significa “material esporádico”? Teria sido o caso de as depoentes obliteradas terem fornecido poucos “materiais contínuos sobre o racismo cotidiano” e, por decorrência, elas terminaram por obstar as expectativas da pesquisadora, ao não reiterar as suas teses

(ou convicções!) sobre o racismo cotidiano na Alemanha? Em outras palavras: que esses depoimentos encerrariam uma “refutabilidade empírica” que colocariam em questão as bases teóricas que fundamentam os almejados objetivos da tese? É o que podemos constatar nas informações dadas e citadas por Alícia e Kathleen ao longo do livro. São narrativas que apenas reiteram as análises e as interpretações encerradas no *corpus* teórico de *Memórias da plantação*. Não há nem ruído, nem dialética, nem maiores problematizações entre o mundo sensível plasmado pelas duas depoentes e o mundo inteligível dos teóricos arregimentados por Grada Kilomba para calçar a sua tese. O resultado ou a impressão que fica no leitor é que esses dois depoimentos só estão ali para ilustrar empiricamente o *corpus* teórico do livro, formando um todo coerente. Nessa espécie de oroboro firmado na “autoridade da asserção” e no “gregarismo da repetição” (BARTHES, 1985, p. 14), não cabe o coro dissonante do “material esporádico” das demais depoentes que foram excluídas. Logo, inscrever esse “material esporádico” na pesquisa significaria, no caso, produzir ruídos, novas “hipóteses”, “refutabilidades empíricas”, emparelamento da bibliografia citada e, por extensão, interrogações sobre as verdades e os pressupostos que calçam o discurso particularista e identitário?

Desse modo, se, por um lado, *Memórias da plantação* defende a tese de que o identitarismo, o particularismo e a “idolatria da comunidade” eliminam as hierarquias entre os pesquisadores e os entrevistados, pois permitem “experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática”; por outro, a obra de Grada Kilomba também revela que o fim do discurso identitário, como todo discurso ideológico, “não é impedir [alguém] de dizer, [mas sim] obrigar a dizer” dessa ou daquela maneira. Subordinando os “indivíduos singulares” às “singularidades coletivas”, faz-se premente que os informantes digam ao entrevistador o que ele gostaria de ouvir, e não histórias de vida que venham a promover a “refutabilidade empírica” da tese que ele, o

entrevistador, está escrevendo (mesmo que isso resulte em uma tese que busca universalizar os seus resultados se valendo somente dos depoimentos de duas informantes! Imagine-se o inverso: uma tese que versasse sobre o olhar da mulher alemã branca sobre a presença de mulheres negras na sociedade alemã e, para tal, se recolhessem apenas os depoimentos de duas mulheres alemãs brancas e os universalizassem).

Resultado: a teoria de Karl Popper, de que não é a “verificabilidade empírica” que diferencia as teorias científicas das pseudocientíficas, mas, sim, a “refutabilidade empírica”, é aqui, em *Memórias da plantação*, simplesmente ignorada. “As verdades” objetivadas que vamos encontrar em *Memórias da plantação* obrigam o seu leitor a adotar um outro enunciado, caso ele queira acatar as conclusões do livro. No caso, não seria a “refutabilidade empírica” nem a “verificabilidade empírica” o que distingue as teorias científicas das pseudocientíficas, mas, sim, as “vozes hegemônicas” das “individualidades coletivas”, com suas epistemologias e hermenêuticas particularistas. Só essas “vozes hegemônicas” podem qualificar ou desqualificar a “verdade objetiva científica”; por extensão, superar as assimetrias epistêmicas de poder. Ou seja, é a minha verdade (que é a verdade de todos aqueles que compartilham comigo a mesma etnia, a mesma orientação sexual, o mesmo gênero), nascida da minha experiência empírica, a única medida que deverá ser usada para aferir o grau de cientificidade daquilo que eu digo e, principalmente, daquilo que eu escrevo. Como diria um irônico Roland Barthes, esse discurso de Verdade se calça em “sistemas fechados que explicam tudo e fecham a boca de qualquer opositor com armas imbatíveis, previstas pelo próprio sistema” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. XVIII-XIX). Assim, qualquer “refutabilidade empírica” que possa enfraquecer o referencial teórico-metodológico, as análises e as interpretações de um dado estudo pode ser acusada de se valer da “hierarquização de saberes”, da “hierarquização social”, de “epistemicídio”.

Mas todo esse novo modo de pensar e promover a “verdade objetiva científica” não poderia deixar de suscitar em mim mais algumas interrogações.

(A) Se a Ciência Ocidental e ocidentalizada reproduz as “relações sociais de poder” (KILOMBA, 2019, p. 53) e, por extensão, se a epistemologia que calça essa mesma Ciência reflete apenas “os interesses específicos da sociedade *branca*” – (KILOMBA, 2019, p. 54) – (o que faz com que toda forma de conhecimento seja apenas e somente um particularismo social e racial), como, então, é possível estabelecer um diálogo entre cada uma dessas epistemologias particularistas (social e racial), já que, partindo de réguas epistemológicas e hermenêuticas distintas, uma epistemologia (branca) tenderia a não reconhecer a outra (negra) como cientificamente válida? Nesse caso, poderia se estabelecer uma via de mão dupla: tanto é válido “o gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se [*sic*] para pensar melhor antes de falar” sobre a realidade, a cultura e a produção científica de um afro-americano, quanto, inversamente, também seria um “gesto político” válido e aceitável “convidar um homem cis” africano, afro-americano ou afro-europeu “a calar-se [*sic*] para pensar melhor antes de falar” sobre a realidade, a cultura e a produção científica de um homem cis eurobranco. Afinal, nesse “jogo” de mandar o outro se calar, não podemos esquecer, parafraseando Margaret Atwood, que mandar alguém se calar é um gesto e uma demonstração de poder, “e, como qualquer poder, [ele] pode ser corrompido” (PORTO, 2021). (B) Se cada epistemologia tende a não reconhecer a outra como cientificamente válida, resultando não somente em um diálogo de surdos, mas também na desautorização mútua, a Ciência não termina por ser, ao fim e ao cabo, apenas e somente mais uma forma de mitologia (caso a resposta seja sim, o que levaria a sociedade a continuar financiando, por meio dos seus impostos, uma Ciência cujo fruto resultante da pesquisa promovida – artigos, ensaios e livros – é apenas e somente

um mero e irrefutável ponto de vista de quem ocupa um determinado lugar social?) (C) Se, como sabemos (dentro da perspectiva de Popper), a diferença entre uma proposição científica e uma narrativa mítica reside exatamente no fato de a ciência, sendo fundada na interrogação (e não na exclamação), ser também um conhecimento crítico de si mesmo, cujas verdades obtidas por meios de teorias e métodos terão que ser submetidas à “refutabilidade empírica” (o que faz de qualquer verdade científica sempre uma verdade provisória), então que tipo de epistemologia científica é essa que refuta as insuficiências teórico-metodológicas de uma dada pesquisa não por meio de argumentos objetivos ou por meio da “refutabilidade empírica”, mas, sim, “convidando” o seu autor “a calar-se [sic] para pensar melhor antes de falar”? (D) Quando Jota Mombaça defende a desautorização da “matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida”, ele está buscando instituir novas bases para um diálogo entre grupos sociais, mas, agora, sem a “hierarquização de saberes consequente da hierarquia social”, ou essa sua desautorização é apenas uma ação que, como dizia Gilles Deleuze busca apenas e somente vigiar a fala do outro, perseguindo esse “estranho ideal policialesco [típico das certezas ideológicas], [que é] o de ser a má consciência de alguém” (1992, p. 13)? (E) Formulando a pergunta de uma outra maneira: ao praticar um “gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se [sic] para pensar melhor antes de falar”, a teoria do Lugar de Fala, que é fortemente atravessada por um discurso identitário e, como tal, voltada para os particularismos de cada grupo social, não estaria lançando mão do mesmo expediente autoritário de um dos subprodutos do mito – o discurso ideológico –, que, como vimos, se não impede ninguém de dizer, obriga-o a dizer dessa ou daquela maneira? (F) Desse modo, o Lugar de Fala, tal como é defendido por seus teóricos, não seria, ao fim e ao cabo, mais um desdobramento da Forma do Mito, em que a resposta anula a pergunta “no mesmo

instante em que [ela] é formulada” (JOLLES, 1976, p. 87), não permitindo, assim, que nenhuma outra pergunta seja feita ou observada em cima da resposta que foi dada? (G) Que tipo de ciência se pretende produzir quando cientistas substituem o diálogo, a interrogação, o contraditório, a criticidade, a “refutabilidade empírica” e a escuta pelo gesto autoritário de mandar o outro “calar-se [sic] para pensar melhor antes de falar?” (H) Essa é uma relação que, doravante, se almeja estabelecer entre mulheres e homens adultos – mandar o outro “calar-se [sic] para pensar melhor antes de falar” –, ou entre adultos infantilizados, na qual um dos adultos manda o outro calar-se, e este, como uma criança obediente, deve apenas obedecer (sob pena de castigo; entre os quais, o de ser cancelado) e, principalmente, deve aceitar as verdades propagadas pelo outro, como são todas as verdades míticas? (I) A narrativa do Lugar de Fala acredita encerrar verdades que, a partir da experiência empírica, querem-se definitivas e definidoras (daí poder mandar o Outro “calar-se [sic] para pensar melhor antes de falar”), ou ela admite o silêncio dos não ditos, isto é, o silêncio que traduz aquilo que não se quer dizer, não se sabe dizer ou mesmo como se deve dizer? (J) O Lugar de Fala é o lugar apenas de Fala (em que o sujeito imbuído na “idolatria da comunidade” mergulha na autofagia das “individualidades em sua própria realidade”, cuja métrica não é impedir de dizer, mas, sim, obrigar a dizer dessa ou daquela maneira: seja pela “autoridade da asserção”, seja pelo “gregarismo da repetição”) ou também é o Lugar de Escuta (ou seja, o Lugar que admite a existência do Outro enquanto sujeito pensante e detentor de um repertório de vida)? (L) Há como falar em Lugar de Falar sem se fazer prisioneiro dos particularismos e das “idolatrias da comunidade”? (M) Por fim, como falar dos particularismos e das “idolatrias da comunidade” sem cair na tentação fascista dos discursos higienizadores e essencialistas? No caso, qual seria o limite entre o identitarismo saudável (o que reconhece no Outro tanto a alegria da diversidade cultural, religiosa, de gênero de

orientação sexual e de etnia, quanto um canal permanente de troca, de diálogo, de interpenetrações de repertórios de vida e de códigos culturais) e aquele que se quer como discurso da Verdade, que acredita que a multiculturalidade não necessariamente pressupõe a promoção da interpenetração cultural?

### III

Se o conceito de Lugar de Fala promove tantas perguntas (afinal, como já dissemos, a produção do conhecimento se dá por meio da interrogação; só os discursos ideológicos e as narrativas míticas se firmam e se propagam em cima da exclamação), o fato é que essas indagações, infelizmente, não podem ser respondidas pela literatura. Por quê? A resposta reside no fato de que a literatura não só caminha nos limites da linguagem, como ela se desenvolve sempre na franja do dizível, traçando os seus caminhos antes pelos silêncios encerrados nas narrativas míticas do que pelas “verdades” enunciadas por essas mesmas narrativas. Logo, a literatura não aspira a nenhuma “resposta” definitiva ou definidora sobre os fenômenos que alimentaram/alimentam e promoveram/promovem as narrativas míticas. Isso faz com que a literatura (e a arte, de maneira geral) exista não apenas e somente “porque a vida não basta” (GULLAR, 2013), como costumava dizer o poeta Ferreira Gullar, mas porque ela é também o lugar em que o não dito, o que não se quer dizer, o que não se sabe dizer ou mesmo o que não se sabe como se deve dizer encontram, enfim, a sua tradução. Uma tradução que é antes uma não tradução do que uma simétrica homologia entre mundos: sejam eles reais, sejam eles imaginários ou míticos. Uma não tradução que só pode ser entendida se considerarmos que a literatura, enquanto construtora de uma verdade e de uma realidade textual, termina por ser, ao fim e ao cabo, uma grande metáfora: seja ao promover deliberadamente, como operação retórica, uma “infração

ao código da língua” (COHEN, 1978, p. 93-97), esse conjunto de palavras que tecem a literatura, dando-lhe forma e sentido, situando-se, assim, enquanto substituição linguística por semelhança<sup>3</sup>, no plano e no eixo paradigmático ou associativo, em que a ordem de sucessão das palavras, unindo “termos *in absentia*, em uma série mnemônica virtual”, é indeterminada e indefinida (LIMA, 1968, p. 22. Ver também: COHEN, 1978, p. 93-97; LOPES, 1976, p. 90-94; ECO, 2001, p. 153-211), seja pelo modo conotativo como organiza formalmente o seu imaginário fabulatório. Nesse caso, o texto literário representa metaforicamente tanto as ações humanas e os seus discursos (sejam eles científicos ou não) quanto os fenômenos da natureza. No entanto, como a construção, a análise e a interpretação das metáforas não se dão e, por sua vez, não se processam sem algum grau de dificuldade, os gêneros literários (e, de modo geral, os gêneros artísticos) não procuram facilitar aos sujeitos interpretantes a compreensão das formas, das imagens e dos universos fabulatórios que os compõem. O resultado é que a literatura, enquanto linguagem inscrita no plano paradigmático ou associativo, não é (como as histórias das literaturas, a sociologia da literatura e os Estudos Culturais querem nos fazer crer) uma simples diluição ou um mero epifenômeno do que dizem e afirmam as gramáticas dos discursos científicos, filosóficos, míticos, simbólicos, arquetípicos, religiosos, idílicos, identitários e ideológicos. Pelo contrário. Ao perseguir o “procedimento de singularização e o procedimento da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração da percepção” (EIKHENBAUM, 1978, p. 14) sobre o código da língua e sobre a matéria fabulatória, o texto literário termina por promover a quebra de qualquer “automatismo perceptivo” (p. 15) que os sujeitos interpretantes possam ter sobre aquilo que eles leem. Quebra do

---

3 Entendendo “semelhança” como a entende Umberto Eco: como “identidade sêmica” (ECO, 1980, p. 236-240).

“automatismo perceptivo” que tem como fito dissipar as certezas e as verdades extratextuais que o leitor carrega consigo.

Assim, a literatura, enquanto linguagem que promove a infração da língua (paradigmática) e da realidade, não busca responder denotativamente às interrogações que ela promove. Primeiro, porque, caso assim procedesse, ela deixaria de ser uma linguagem carregada de significados para ser uma forma de conhecimento (a exemplo da filosofia e, principalmente, das ciências Humanas, Sociais, da Natureza e Exatas) que tem como fim inventar ou criar conceitos e, por decorrência, responder convincentemente e denotativamente aos fenômenos da natureza e das ações humanas (mesmo que essa resposta sempre seja provisória). Segundo, por caminhar nos limites da linguagem, desenvolvendo-se sempre nos limites do dizível, traçando os seus caminhos antes pelos silêncios (os não ditos das narrativas e dos conceitos) do que pelas “verdades” enunciadas por essas mesmas narrativas e esses mesmos conceitos, é que a literatura não acolhe nem as “respostas” definitivas ou definidoras sobre os fenômenos que alimentaram/alimentam e promoveram/promovem as narrativas míticas e as científicas, nem as que alimentaram/alimentam as narrativas identitárias e ideológicas. Explorando esses silêncios, a literatura desvela os não ditos dos discursos, e mostra que, por mais urdidos que eles sejam nos seus procedimentos formais, eles se revelam muito menos estáveis do que aparentam ou desejariam ser. Neste ponto, o Lugar de Fala da literatura termina por ser um Não Lugar de Fala. Como um Não Lugar de Fala, a literatura sempre vai se colocar à margem (ou em uma distância minimamente segura) das verdades, dos conceitos, dos discursos e das crenças vãs de que os signos se confundem com as coisas-em-si (o *designatum*); de que o texto deve traduzir apenas e somente aquilo que é dito e sabido pelo leitor (prática recorrente na ficção denotativamente panfletária, alistada, demagógica, gratuita, de propaganda). Daí por que a literatura busca

a quebra do “reconhecimento” e do “automatismo perceptivo”, pois ela, a literatura, é o *designatum* dilatado, duplicado, ficcionalizado, que transforma o acontecido (realidade e verdades extratextuais) em acontecível, criando, assim, realidades e verdades puramente textuais (por mais que ela, a literatura, tenha se valido e se alimentado dessas verdades e realidades extratextuais).

#### IV

Ante todo o exposto, uma última pergunta se faz necessária: os escritores literários são desprovidos de ideologia? Se não são, então as suas obras estão também ideologicamente contaminadas? Sim e não. Sabemos que nenhum de nós estamos imunes aos discursos ideológicos: sejam eles religiosos, políticos, econômicos, sejam culturais, étnicos, de gênero e de classe. Somos permanentemente atravessados por esses discursos, e, como tal, eles nos constituem. Porém, a literatura, ao caminhar pela “borda extrema do dizível”, está dizendo, explícita ou implicitamente, que não há uma resposta definitiva ou definidora para as inquietações humanas, que não existe uma única maneira de dizer e de plasmar o humano e as suas ações, e que todos os demais modos de dizer não têm, agora, que se submeter a uma dada verdade axiológica. Caso assim procedesse, a literatura deixaria de ser uma linguagem conotativa, uma metáfora da língua e do mundo, e passaria a ser apenas mais uma mitologia, isto é: um discurso que quer nos fazer crer que não é constituído por silêncios, que se revela “perfeitamente fechado”, inconsútil, incapaz de se moldar à dialética das perguntas e respostas. Por mais mergulhado, que seja uma escritora ou um escritor literário na defesa dessa ou daquela causa, seu texto, caso queira ir além do puramente ficcional ou do meramente panfletário, tem que caminhar pela “borda extrema do dizível”. Caminhar pela “borda extrema do dizível” é um modo de extirpar os traços fascistas,

por mais sutis que eles sejam, que encerramos dentro de nós e que, não raras vezes, somos tentados a dilatar em nosso texto. Caminhar pela “borda extrema do dizível” é produzir múltiplos “sentidos”; “sentidos” que desalinham qualquer discurso ou qualquer ideologia que se queira a única narrativa verdadeira no seu modo de ver, analisar e interpretar os fatos históricos, a hierarquização social, as práticas culturais, a religiosidade e o mundo da política. E isso só é possível quando dilatamos o Lugar de Fala em que acreditamos nos inscrever, e nos colocamos em uma posição em que damos voz aos vários sujeitos, aos vários lugares e às várias falas que nos perpassam e nos constituem. A literatura é esse Lugar onde as falas, os discursos e os silêncios se cruzam e, principalmente, almejam se encontrar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indivíduo. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (org.). *Temas básicos da Sociologia*. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1978.

ANDRÉS, Mireille. O Outro. In: KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro; Maria Luiza X. de A. Borges; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BARTHES, Roland. Changer l’objet lui-même. *Esprit*, Paris, nº 402, p. 613-616. Avril 1971.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 5. ed. São Paulo, Difel, 1982.

BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- BROOKS, Cleanth; WIMSATT, JR. William K. *Crítica literária: breve história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- BURKE, Peter. [entrevista]. In: PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *As muitas faces da história: nove entrevistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COHEN, Jean. *A estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorenzini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DORTIER, Jean-François. *Dicionário de Ciências Humanas*. Revisão e coordenação de tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. *Metáfora e semiose*. In: ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Maria de Bragança. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- ECO, Umberto. *Metáfora e metonímia*. In: ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- GULLAR, Ferreira. Porque a vida não basta, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 de set. 2013. C. Ilustrada.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Objetiva, 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Luiz Costa. A questão da narrativa. In: LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, Luiz Costa. Introdução. In: LIMA, Luiz Costa. *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. Organização e introdução de Luiz Costa Lima. Petrópolis: Vozes, 1968.

LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. Prefácio de Eduardo Peñuela Cañizal. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUCCIONI, Gennie. Le mythe aujourd'hui. *Esprit*, Paris, Avril 1971, n° 402.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2012.

PORTO, Walter. Margaret Atwood, autora de 'O Conto da Aia', acredita no impeachment de Bolsonaro, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 2021 [entrevista]. C. Ilustrada.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROUANET, Sérgio Paulo. A coruja e o sambódromo. In ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Luís Henrique dos. K. R. Popper: vida e obra. In: POPPER, Karl Raimund. *A lógica da investigação científica; Três concepções acerca do conhecimento humano; A sociedade aberta e seus inimigos*. . Tradução de Pablo Rubén Mariconda e Paulo de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores)

SUKEVICIUS, Renan. "Caso chú: ainda vale a pena ser preconceituoso", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 2021.

WELLBERY, David E. Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica. In: WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Tradução de Luiz Costa Lima; Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

# Freud: literatura e vida

Tania Rivera<sup>1</sup>

Para começar a falar de Freud e da relação de sua obra com a literatura, quero dar voz, brevemente, a um de nossos maiores escritores: João Guimarães Rosa. Na conhecida entrevista concedida a seu tradutor Günther Lorenz, ele afirma conhecer muito bem a literatura de língua alemã, referindo-se, entre outros, a Goethe, Thomas Mann, Rilke e à “importância monstruosa, espantosa de Freud”. “Todos esses autores”, diz Rosa, “me impressionaram e influenciaram muito intensamente, sem dúvida” (GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 52).

A psicanálise talvez tenha para a literatura do século XX uma importância “espantosa” ou até “monstruosa” – no sentido de sua contribuição ser enorme, mas também no sentido da estranheza e da revelação, assim como do “aviso”, que estão na etimologia da palavra *monstro* (do latim *monstrum*, “ser deformado, monstruosidade, sinal, agouro”, derivado do verbo *monere*, “avisar, chamar a atenção para”). De fato, Freud chama-nos em toda sua obra a atenção para algo que, estranhamente, a literatura já anunciava, e que um poeta

---

1 Professora titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua também no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

como Rimbaud (2009, p. 36) formulava com as seguintes palavras: “É errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me (*on me pense*)”. Até Freud, a ciência jamais havia tomado para si, com método, tal evidência de que “eu é um outro”, como diz ainda o poeta em sua célebre carta a Demeny, escrita em 1871 (RIMBAUD, 2009).

Quando jovem, Freud era um neurologista que trabalhava em laboratório, e apenas por necessidade financeira decidiu-se a atender pacientes em consultório. Sua predileção inicial pela experimentação científica – tão distante dos sujeitos vivos, falantes e desejantes – trazia, contudo, a marca de uma singular concepção de ciência: aquela do famoso *Fragmento sobre a Natureza*, atribuído a Goethe, o qual Freud declara ter sido decisivo para sua escolha pelos estudos em medicina. O texto – cujo verdadeiro autor, em meados do século XX, descobriu-se ser o escritor suíço Christoph Tobler – liga o estudo da ciência a uma questão de desejo direcionado à natureza; uma natureza que “demora, para melhor fazer-se desejar”, e:

apressa-se, para não cansar demasiadamente. Ela não usa qualquer linguagem e não emite discurso algum, mas cria seres que falam com uma língua e um coração, e que serão capazes de sentir e discorrer em seu nome. Seu coroamento é o Amor. Apenas através dele alguém pode dela se aproximar (TOBLER, 1869, p. B).

Um médico singular viria a se formar a partir de tais arroubos desejantes pela natureza, que teria em seu seio o amor e só através deste poderia ser abordada; note-se, aqui, de passagem, que a ideia de tomar o amor como método antecipa o papel que ele atribuiria, muitos anos depois, à transferência no tratamento analítico.

Ao contrário de seus colegas médicos, Freud dispõe-se, de fato, a ouvir o desejo de suas pacientes histéricas – e ouvi-las implica nutrir um certo *amor*, justamente; um amor distinto de qualquer acepção sentimentalista, mas pleno em sua dimensão ética. O psicanalista deu voz a essas pacientes, às quais se prescreviam, na época, curas termiais

e outros paliativos – quando não se chegava ao absurdo de utilizar nelas, para supostamente interromper uma crise convulsiva, uma manobra que consistia em introduzir dedos em suas vaginas (DIDI-HUBERMAN, 2015). Os alienistas seguiam assim a tradição grega que via na histeria, em seus sintomas múltiplos, as derivas apaixonadas do útero em passeio pelo corpo, como mostravam os escritos de Hipócrates. Se a ciência da época era incompatível com tal quimera, o machismo daqueles tempos era sem dúvida favorável à legitimação da fábula segundo a qual o órgão masculino teria o poder de curar mulheres supostamente desatinadas, como mostra a zombeteira prescrição de “*penis normalis dosim repetatur!*” (pênis normal em doses repetidas), que Freud diz ter ouvido de um colega a respeito de uma paciente cujo marido era impotente (FREUD, 1996a, p. 24).

O psicanalista reprova o cinismo desse médico, ao mesmo tempo que se espanta com o comentário casual de um de seus mestres, Jean-Martin Charcot, de que se trataria sempre “da coisa genital”, comentário feito entre amigos em uma festa, em reação a outro relato de “doença nervosa” na esposa de um homem impotente. “Se ele sabe disso, por que nunca diz?” (FREUD, 1996a, p. 24) – pergunta-se Freud, que será pioneiro em levar em consideração tal dimensão da psicologia humana, alargando-a, contudo, para além do genital, com sua concepção de desejo.

Tal concepção, trazida pela escuta das pacientes, faz do desejo um fato de linguagem – no emaranhado de palavras que desenham de súbito uma fantasia, para logo partirem, palavras, em outras direções, na interpretação sem fim que os sonhos já haviam ensinado a Freud. A dimensão do desejo, da qual Freud não se esquiva, é aquela que faz do corpo linguagem – e vice-versa –, e devemos admitir que ela se inscreve na literatura, muito mais do que na tradição dos estudos psicopatológicos. Nesse sentido, não deveria surpreender tanto a Freud que seus primeiros casos clínicos fossem lidos como romances.

Tampouco deve nos surpreender o fato de que Guimarães Rosa arrole Freud na sequência de grandes escritores alemães. A “ciência” freudiana faz-se com método, mas percebe que, como dizia Stéphane Mallarmé, “todo método é ficção” (*apud* BARTHES, 2013, p. 41). Freud não é ficcionista no sentido estrito, mas sua escrita está mergulhada na ficção que articula nossos desejos, nossos conflitos, nossas vidas. Somos seres ficcionais na medida em que não vivemos apenas, mas apropriamo-nos dos acontecimentos da vida de modo desejante e transformador. Quando crianças, brincamos, e em nossos jogos e brincadeiras reajustamos os elementos do mundo conforme nossos anseios. Mais tarde, na idade adulta, como diz Freud em seu título “Escritores criativos e devaneios” – que melhor seria vertido por “O Poeta e o Fantasiar” –, não deixamos totalmente de brincar, pois “fantasiamos” – ou seja, criamos ficções, “fantasias” como aquelas que os escritores nos apresentam em seus livros. Podemos afirmar, neste sentido – como diriam com frequência os escritores, segundo o psicanalista –, que “todos, no íntimo, somos poetas”, e “só com o último homem morrerá o último poeta” (FREUD, 1996b, p. 149).

Tal atividade “ficcional” ou “poética” não é acessória, ocasional ou periférica. Ela é central em nossas vidas, na medida em que nossas fantasias não são tolos devaneios, imaginações falsas ou independentes da realidade, mas, sim, operações complexas nas quais tornamo-nos protagonistas de nossas próprias histórias de vida, construindo-as ativamente e de modo singular a partir dos fatos – e assim reescrevendo-as com a pluma sutil de nosso desejo. Freud (1996b, p. 153) detalha tal processo ressaltando sua dimensão temporal: “é como se ela [a fantasia] flutuasse entre três tempos”. Uma ocasião motiva, no presente, uma moção pulsional da pessoa. Seu trabalho mental retrocede então à lembrança de uma situação anterior, geralmente infantil, na qual tal desejo teria se cumprido, e por fim cria uma representação pela qual este seria realizado no futuro. “Dessa forma”, conclui Freud,

“o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996b, p. 153).

Nossas vidas estão entrelaçadas a nossas fantasias de modo plural e sempre a se refazer, em um processo de representação desejante que faz de cada um de nós um/uma escritor/a, um/a poeta. Nesse sentido, podemos considerar que ao se debruçar sobre o desejo – dando-lhe voz e tentando acompanhar suas palavras, seus movimentos – a psicanálise está irremediavelmente embrenhada na literatura.

Não por casualidade, Freud recebe em 1930 o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt pelo valor tanto científico quanto literário de sua obra. No discurso lido por sua filha Anna em tal ocasião, o psicanalista pergunta-se como Goethe reagiria se seu olhar, “atento a toda inovação na ciência, houvesse recaído na psicanálise” (FREUD, 1996c, p. 241). Ele não teria – imagina o psicanalista – rejeitado a psicanálise como tantos o fizeram, pois ele mesmo, em sua obra literária, dela teria se aproximado em uma série de pontos. Após citar algumas passagens em que o grande escritor indicaria a força dos primeiros laços afetivos para a vida de cada um e apontaria nos sonhos a ressurgência de algo desconhecido, Freud aborda um assunto delicado: a crítica da qual poderia ser alvo por ter se aventurado a interpretar uma lembrança de Goethe em chave psicanalítica, em texto de 1917. Em sua biografia *Poesia e verdade*, o escritor descreve uma divertida cena na qual, instigado por vizinhos, teria arremessado pela janela uma grande quantidade de peças de louça. Impulsionado pela semelhança entre esta cena e a fala de alguns pacientes, Freud vê nessa lembrança uma fantasia que consistiria em uma ação mágica: jogar pela janela corresponderia a livrar-se do irmão que acabara de nascer.

Tomar o grande homem como objeto de investigação psicanalítica poderia ser visto como uma degradação de sua figura, o que leva Freud a se esforçar por demonstrar – à guisa de justificativa – que o ímpeto à reconstrução biográfica decorre de uma poderosa necessidade

humana: aquela de nos aproximarmos de grandes homens dos quais as obras se tornaram tão importantes para nós. Trata-se, sem dúvida, de diminuir a distância entre eles e nós, tornando-os mais humanos, por assim dizer, mas trata-se principalmente – mais uma vez – de uma questão de amor. Mais precisamente, trata-se da

[...] Necessidade de adquirir relações afetivas com esses homens, acrescentá-los aos pais, aos professores, aos exemplos que conhecemos ou cuja influência já experimentamos, na expectativa de que suas personalidades sejam tão belas e admiráveis quanto as obras de arte deles que possuímos (FREUD, 1996c, p. 245).

O psicanalista aponta, assim, a idealização do escritor ou poeta – ou melhor, o lugar afetivo que lhe concedemos, aquele mesmo da suposição de saber e de amor no qual o psicanalista vem completar a série pai/professor etc. – como efeito de leitura. Sob essa luz deve ser examinada uma dificuldade fundamental nas relações entre psicanálise e literatura: a arbitrariedade com a qual por vezes tal idealização, inerente a nossa relação com sua obra, pode conduzir-nos a tomar o autor como personagem e colocá-lo virtualmente, por vezes de forma “selvagem”, fantasiosa ou mesmo desrespeitosa, no divã. Humilde, Freud não refuta a crítica a tal posição e confessa que sua tentativa com Goethe não chegou a grande coisa. Ele não deixa de defender, contudo, a eventual utilidade desse tipo de estudo para a análise da rica tessitura existente entre as predisposições pulsionais, as experiências vividas e as obras de um artista, na medida em que ele pode trazer contribuições para a compreensão das próprias obras (FREUD, 1996c).

O ímpeto à análise “selvagem” do artista não se restringe ao caso de Goethe. Freud ensaiou interpretações de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Dostoiévski, entre outros. Mas essa não me parece ser a principal vertente pela qual a psicanálise aproxima-se de obras literárias, sobre o fundo do parentesco de base que as une e que tentei até

agora brevemente apresentar. A via mais fecunda e fundamental pela qual a teoria psicanalítica se entrelaça à literatura é, antes, aquela que faz Freud afirmar, parafraseando Shakespeare, que temos muito o que aprender com os poetas e artistas (muito mais do que a dizer sobre eles e suas criações):

[...] Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar (FREUD, 1996d, p. 18).

Não se trata, entretanto, de ver o artista como uma espécie de oráculo – ainda que Freud tenha caído, pelo menos em uma ocasião, na cilada de propor perguntas ao escritor, cedendo à miragem de que sua obra refletiria fielmente seu inconsciente. De fato, ele permitiu que Jung solicitasse em carta a Wilhelm Jensen, o autor de *Gradiva: uma fantasia pompeiana*, uma confirmação da hipótese sobre a infância do escritor que construiu a partir de uma personagem, o arqueólogo Norbert Hanold. A despreziosa novela não teria provavelmente resistido à passagem do tempo se Freud não a tivesse reescrito, em seu ensaio de 1906, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* – que inaugura, diga-se de passagem, um estilo singular, ao mesclar relato ficcional e reflexão psicanalítica. Hanold é um jovem arqueólogo que só se interessa por sua ciência, até encontrar em um museu romano um relevo antigo que figura uma jovem caminhando de modo peculiar, um dos pés pronunciadamente arqueado no contato com o solo. O rapaz usa todo seu conhecimento a serviço de sua fantasia e imagina tratar-se de uma pompeiana que teria desaparecido com a erupção do Vesúvio que soterrou a cidade. Encantado por seu modo de andar, ele começa, pela primeira vez, a olhar as moças na rua em sua cidade alemã – ou melhor, a olhar os pés dessas moças –, buscando saber se aquele caminhar seria possível. Após sonhar que encontrava aquela que ele nomeia *Gradiva* (aquela que avança), Hanold resolve

de súbito partir para a Itália e termina – como não poderia deixar de ser – instalando-se em Pompeia.

Vou provavelmente estragar a surpresa do livro ao contar-lhes que ali o jovem cruzará com uma moça que pisa o solo de pedras como a Gradiva, e viverá uma espécie de delírio acreditando tratar-se de uma *rediviva*. Após uma série de diálogos com tal suposta aparição, será revelado o fato de se tratar de uma vizinha com quem Hanold costumava brincar na infância, mas que ele havia totalmente esquecido (ou recalçado) posteriormente. Curiosamente, Zoé – como ela se chama na realidade – significa “vida”, e seu sobrenome Bertgang equivale a “aquela que brilha ao avançar” (FREUD, 1996d, p. 45).

Gradiva interessa a Freud sobretudo como uma confirmação literária de suas teses sobre o sonho, na medida em que a atividade onírica do protagonista relatada na novela parece revelar os desejos que seu “delírio” mantém disfarçados durante o dia. Mas a obra leva o psicanalista além, ao fornecer-lhe a noção de “fantasia”, que ele rapidamente transpõe para a teoria psicanalítica no texto publicado em 1907 mencionado acima.

Para essa transposição da vida do escritor a sua fantasia, parece ter sido decisivo o episódio, um tanto embaraçoso, do envio da carta que buscava saciar a curiosidade de Freud em saber se Jensen não teria perdido uma irmã com quem, na infância, teria gozado de uma relação de plena intimidade – assim como Hanold com Zoé. O escritor lhe opõe uma firme e um tanto brusca negativa, ressaltando que a obra nada tem a ver com suas experiências de vida. Ele afirma tratar-se:

[...] inteiramente de uma fantasia; ela avança por uma aresta que não é mais larga que a lâmina de uma faca, com passo sonambúlico. No fundo, é o que acontece em toda obra literária (JENSEN *apud* PONTALIS, 1991, p. 170).

A lição de Jensen a Freud é categórica: trata-se da *fantasia*, do *fantasiar* que o escritor nos oferece em partilha. Nem o próprio artista,

nem tampouco sua biografia, será capaz de nos trazer um saber direto sobre o humano, mas a obra poderá fornecer-nos, sim, saberes indiretos, metafóricos, que devem passar por nossa própria vida para afirmarem-se afetivamente, por assim dizer. É curioso, nesse sentido, que ao responder a Freud Jensen recorra a metáforas, como a mostrar-nos que a resposta só pode ser literária. O escritor nos reconduz, desse modo, a mergulhar na própria obra como fantasia que avança, talvez em suspensão como o andar da *Gradiva*, convidando-nos a nos equilibrarmos sobre a aresta que separa épocas diferentes – tornando viva a História –, bem como sobre a fina lâmina que nos separa uns dos outros.

A maior questão da literatura mostra-se, assim, aquela de sua potência em fazer-nos viver imaginariamente as fantasias nela apresentadas. Mas a revelação das fantasias secretas de cada um de nós em geral provoca repulsa, antipatia, e para Freud

A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada eu dos demais (FREUD, 1996d, p. 158, grifos do autor).

As fantasias que partem do escritor seriam por ele elaboradas literariamente de modo a tornar permeável a fronteira entre o eu e o outro, seduzindo-nos e cooptando-nos de maneira a ativar em nós a condição em que “eu é um outro”, como já vimos afirmar Rimbaud. Graças a tal possibilidade de partilha ou transmissão as fantasias literárias seriam tomadas em nosso próprio fantasiar e assim tornadas *vida – nossa vida*.

Se muito temos que aprender com os poetas e artistas, é, desse modo, na medida em que a própria obra veicula saberes, e, para os extrairmos, devemos experimentá-la, ou seja, de alguma maneira vivê-la, na fantasia. Tal posição metodológica freudiana ressoa naquela explicitada por Roland Barthes em sua magistral *Aula* de 1977, na qual ele trata do lugar da literatura na produção de conhecimento. O

filósofo e semiólogo evoca a situação hipotética na qual todos os campos do saber deveriam ser banidos, salvo um deles.

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas deveriam ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário (BARTHES, 2013, p. 17).

Isso não significa, contudo, que a literatura pontifique e afirme seu saber como o faria a ciência. Ela dá aos saberes (no plural) um lugar indireto, ela os faz girar. Ela não sabe “alguma coisa”, mas sabe “*de alguma coisa; ou melhor [...], sabe muito sobre os homens*” (BARTHES, 2013, p. 18). Sua posição de saber é, portanto, peculiar. Trata-se de uma *sapientia* matizada, próxima da vida e oriunda da experiência – ou seja, da fruição a que a literatura nos convida, ao pôr em movimento nosso próprio fantasiar, nossa própria vida. O saber mescla-se ao *sabor*, que compartilha sua etimologia. E ao contrário do saber neutro e impessoal, o gosto da literatura ensina de forma experiencial e singular a cada um de seus leitores, em suas vidas. “A ciência é grosseira, a vida é sutil”, diz Roland, “é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES, 2013, p. 17).

A literatura *nos importa* (*nous regarde*), ou seja: ela diz de nós mesmos, ela confirma nosso íntimo fora de nós mesmos (isso que a psicanálise nomeia *inconsciente*). Nela esse íntimo apresenta-se *êxtimo* – para usar o neologismo forjado por Jacques Lacan (1997), o maior dos psicanalistas pós-freudianos.

Freud bem percebe que a metapsicologia, à maneira da ciência segundo Barthes, é “grosseira”, no sentido de que ela não *diz* o inconsciente, em suas sutilezas, em suas indeterminações, em seu caráter fugidio, em sua multiplicidade. A teoria psicanalítica não compartilha inteiramente a pretensão da ciência de trazer o objeto de investigação à luz por ele mesmo. Porque a matéria do trabalho

analítico, na clínica, é a linguagem em suas dobras, em sua fuga, na singularidade de cada enunciação e em sua plurivocidade – em sua potência poética, é o caso de dizer. Por isso a teoria psicanalítica dificilmente se presta ao estabelecimento definitivo de conceitos – ela precisa de “analogias”, como afirma Freud em texto de 1926, e está constantemente a modificá-las, “pois nenhuma delas nos dura bastante” (FREUD, 1996e, p. 223).

A literatura é justamente o campo privilegiado por Freud em sua busca incessante de “analogias”, de metáforas. Esse procedimento de apropriação de elementos de obras literárias espraia-se por sua obra a partir de um marco fundamental: a aproximação de dois grandes clássicos da cultura ocidental, nada menos que *Édipo rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare. É em *A interpretação dos sonhos*, obra de 1900, que Freud cita uma Jocasta tentando consolar Édipo, antes de este se dar conta de que era, ele próprio, o assassino de Laio que tanto buscava:

Não deve amedrontar-te, então, o pensamento dessa união com tua mãe; *muitos mortais em sonhos já subiram ao leito materno*. Vive melhor quem não se prende a tais receios (FREUD, 2012, p. 286, grifos do autor).

Em nossos sonhos pode, assim, aparecer aquilo que censuramos e subtraímos da vida de vigília: os desejos incestuosos que atestam a importância primordial das principais figuras de nossa infância. A capacidade de *Édipo rei* afetar-nos decorre, assim, do fato de que “deve haver uma voz em nosso íntimo que está pronta para reconhecer a força compulsória do destino em *Édipo Rei*”, afirma o psicanalista, e prossegue:

Seu destino apenas nos comove porque também poderia ter sido o nosso, porque antes de nosso nascimento o oráculo lançou sobre nós a mesma maldição que lançou sobre ele. Talvez todos nós tenhamos sido chamados a dirigir a primeira moção sexual à mãe, o primeiro ódio e desejo violento contra o pai; nossos sonhos nos convencem disso. O rei Édipo, que matou

seu pai Laio e casou com sua mãe Jocasta, é apenas a realização dos desejos de nossa infância. Porém, mais afortunados do que ele, conseguimos desde então, contanto que não tenhamos nos tornado psiconeuróticos, desprender nossas moções sexuais de nossas mães e esquecer o ciúme em relação aos nossos pais. Recuamos horrorizados diante da pessoa em quem se realizou esse desejo infantil primitivo, e o fazemos com toda a soma de recalca-mento que esses desejos sofreram em nosso íntimo desde então. Enquanto o poeta vai trazendo à luz a culpa de Édipo naquela investigação, ele nos força a conhecer nosso próprio íntimo, no qual aqueles impulsos, embora reprimidos, ainda existem (FREUD, 2012, p. 285).

Essa é, sem dúvida, a mais importante analogia literária empregada por Freud: o próprio Complexo de Édipo, conceito psicanalítico central que, como sabemos, não se restringe ao romance familiar, no qual alguém se apaixonaria por um dos genitores e odiaria o outro (e vice-versa), mas diz respeito à nossa trágica gênese como sujeitos desejantes – ou seja, a quem sempre falta algo, um objeto primordial que teria assegurado uma mítica satisfação total que buscaremos reaver pelo resto de nossas vidas, através de substitutos que apenas nos trarão satisfações parciais.

A fantasia capaz de transmitir esse ponto nodal da condição humana, Freud a encontra em *Édipo rei*. E mostra que aquilo que na vida real nos traria repulsa e indignação pode, na literatura trágica, no teatro e nas artes em geral, ser de alguma maneira vivido – encontrando nos emaranhados da fantasia o fio do desejo, no qual cambaleiam prazer e sofrimento. A literatura força-nos assim a reconhecer afetivamente (e *efetivamente*, se me permitem o jogo de palavras), graças às formas sublimes da arte, uma verdade íntima informe e problemática, que se situa nos limites do representável.

“No mesmo solo de *Édipo rei*”, como diz ainda Freud, “lança raízes outra grande obra trágica, o *Hamlet*, de Shakespeare” (FREUD, 2012, p. 287). O tratamento deste material na obra do dramaturgo inglês revela, entretanto, a distinção entre a vida psíquica de dois momentos

culturais afastados no tempo: em Hamlet a fantasia infantil não se apresenta realizada, mas recalcada, dando origem à inibição do protagonista em vingar o assassinato de seu pai.

A peça é construída sobre a hesitação de Hamlet em cumprir a tarefa da vingança que lhe coube; o texto não confessa quais são as razões ou motivos dessa hesitação; as mais variadas tentativas de interpretação não foram capazes de apontá-los (FREUD, 2012, p. 287).

Segundo a inovadora leitura de Freud, Hamlet não consegue se vingar do homem que eliminou seu pai e se casou com sua mãe pela razão de, inconscientemente, compartilhar com ele o desejo de fazer o mesmo. O psicanalista não deixa de esboçar interpretações como essa. Mais importante, contudo, é notar que ele extrai dessas obras as palavras com as quais constrói sua própria teoria. Mais do que revelar alguma verdade nelas oculta, o que ele faz é usá-las, literalmente, para tentar fazer falar o humano – ou seja, para tentar delinear (ficcionalmente) algumas das linhas de força de seu desejo.

Nesse sentido, trata-se menos, na interpretação psicanalítica, do estabelecimento de um sentido em uma explicação que fixa a obra – ou o sujeito, na clínica psicanalítica – do que da produção de novas palavras em um estranhamento do sujeito. “Uma intervenção psicanalítica não deve de maneira alguma”, como sentenciava Jacques Lacan, “ser teórica, sugestiva, quer dizer, imperativa; ela deve ser equívoca” (LACAN, 2005, p. 35). Com a psicanálise – em suas intervenções críticas tanto quanto nas clínicas –, está fundamentalmente em jogo uma exploração intensa e infinita – e sutil, viva e vivida, saborosa, como diria Barthes – da linguagem em sua potência poética.

Tal potência é impossível de situar e delimitar – ela parte em todas as direções, em movimento perpétuo. Por isso, como diz Lacan, “a interpretação psicanalítica não é feita para ser compreendida, mas sim para produzir ondas” (LACAN, 2005, p. 35). Ao produzir tais “ondas”,

ou seja, possibilidades de leitura (e de *efeitos de leitura*) de um determinado texto, a psicanálise pode, assim, exercer alguma função crítica em relação à literatura. Por sua vez, esta última detém um poder muito mais fundamental em relação à psicanálise: ela chega a fazer vibrar suas águas profundas, remexendo – com efeito e com “sabor” – suas questões fundamentais. Como aponta ainda Lacan, a psicanálise pode, quando colocada lado a lado de obras, contribuir para a crítica literária; não devemos esquecer, porém, que nesse diálogo o enigma se situa mais no terreno da própria psicanálise do que naquele da literatura (LACAN, 2001, p. 13, tradução nossa).

Mas qual seria tal “enigma”? O do desejo, provavelmente – com suas correntes, seus empuxos, seus naufrágios e travessias. Tudo aquilo que se passa em um tratamento analítico – e que já está na própria vida, na rua, no mundo. Além de ser necessária à psicanálise por lhe conceder palavras e narrativas como a de Édipo, a literatura talvez seja bem-vinda justamente por provocar a teoria psicanalítica a (re) fazer-se efetivamente vida, abstando-se em alguma medida do saber fixo para convocar o fugidio sabor dos afetos. Seja como for, interessa-nos mesclar os dois campos para (re)pôr em obra e movimento o desejo. Talvez se trate de nada mais do que tentar ler, finalmente, a nós mesmos/mesmas – na Cultura, partilhando linhas (e letras) desejantes. Afinal, como escreve Guimarães Rosa (1995, p. 35), “a vida também é para ser lida”.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Cultrix, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FREUD, Sigmund. A história do movimento psicanalítico (1914). In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios [1907]. In: FREUD, Sigmund. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IX.

FREUD, Sigmund. O prêmio Goethe [1930]. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXI.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen [1906]. In: FREUD, Sigmund. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IX.

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga [1926]. In: FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXII.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012. v. I.

GUIMARÃES ROSA, João. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, vol. I.

GUIMARÃES ROSA, João. Aletria e hermenêutica. In: GUIMARÃES ROSA, João. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. II.

LACAN, Jacques. *O seminário 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. “Lituraterre”. In: LACAN, Jacques. *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001.

LACAN, Jacques. Conferência em Yale [24 de Novembro de 1975]. *Scilicet*, n. 6/7. Paris: Seuil, 1976,

PONTALIS, Jean-Bertrand. A moça. *In*: PONTALIS, Jean-Bertrand. *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TOBLER, Georg Christoph. Nature. *Nature Magazine*. Londres, 4 de novembro de 1869, p. B. Disponível em: [https://archive.org/details/paper-doi-10\\_1038\\_001009a0](https://archive.org/details/paper-doi-10_1038_001009a0). Acesso em: 1 jun. 2021.

# Ver, rever: representação da realidade na literatura moderna e contemporânea

Cristhiano Aguiar<sup>1</sup>

O que é a “realidade”? Essa pergunta provavelmente se torna uma acentuada preocupação, na literatura e nas artes, na transição do século XVIII para o XIX. Uma das formas de elaborá-la, literariamente, é a de construir poemas e narrativas nos quais escritoras e escritores nos fornecem imagens, metáforas e simbologias que nos provocam a *perceber melhor*. Nossos sentidos e consensos sobre a realidade não seriam suficientes; existiria *algo a mais* que nos escapa, ou *algo a mais* que evitamos perceber. Caberia, portanto, às artes a produção de cartografias das realidades ocultas, ou ignoradas. É sobre isso que gostaria de conversar com vocês a partir de agora. Embora o foco do presente ensaio sejam textos literários, vale a pena iniciar a conversa com as artes visuais.

Um nome crucial para o entendimento das mudanças pelas quais a arte passou nos três últimos séculos é o do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906). Suas pinturas são pioneiras em apontar que um debate sobre a realidade pode ser, em essência, um debate sobre qual linguagem seria utilizada para representar esta mesma realidade.

---

1 Escritor e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

À medida que o pintor francês aprofunda suas pesquisas, ele faz vários experimentos com a linguagem da pintura, questionando estratégias de representação que, até então, tinham sido pouco abaladas desde que se consolidaram no Renascimento.

Manchas de cores se sobrepondo à linha básica do desenho; imposição da geometrização sobre os corpos e as paisagens representadas; distorções no uso da perspectiva – as pinturas de Cézanne se tornam uma fascinante cacofonia de cores e formas. São pinturas estranhas. Desnaturalizadas. Deformadas. Porém intimamente reconhecíveis.

De modo geral, não enxergamos uma paisagem da maneira como está em Cézanne. Após contemplar sua obra, no entanto, como não escapar da sensação de perceber uma nova camada sobre a realidade? É como se processos fundamentais estivessem sempre se desenrolando no canto dos nossos olhos e as suas pinturas nos obrigassem a encará-los de frente, com toda a atenção possível. Em carta ao artista francês Émile Bernard, Cézanne escreve que “devemos ver a natureza como ninguém a viu antes de nós” (CÉZANNE *apud* GOMPERTZ, 2013, p. 104). Comentando esta carta, Will Gompertz, no seu livro *Isso é arte?*, afirma: “A ideia que Cézanne está defendendo, que descobrira para si mesmo ao ver ‘a natureza como ninguém a vira antes’, era que não vemos realmente detalhes ao olhar uma paisagem, vemos formas. Cézanne começou a reduzir terra, construções, árvores, montanhas e até pessoas a uma série de formas geométricas” (2013, p. 105, grifo nosso). O pintor francês quer nos ensinar a novidade no mundo a partir de uma arte nova em seu tempo, provocadora, que nos propõe uma visualidade transformada. E, ao mesmo tempo, ele quer nos ensinar *a rever o mundo* – pois os instrumentos do “novo” seriam um retorno à própria lógica com a qual nossos sentidos processariam a realidade.

Enquanto Cézanne está revolucionando a pintura e abrindo caminho para as artes visuais modernas e contemporâneas, na Rússia um médico estabelece as bases para a renovação da arte das narrativas

curtas. Anton Tchekhov (1860-1904) não foi experimental no mesmo sentido que Cézanne o foi, porém sua obra ajudou a modernizar a prosa de ficção. Vejamos:

Dizia-se que havia aparecido à beira-mar uma nova personagem: uma senhora com cachorrinho. Dmitri Dmítritch Gurov, que já passara em Ialta duas semanas e habituara-se àquela vida, começou a interessar-se também por caras novas. Sentado no pavilhão de Vernet, viu passar à beira-mar uma jovem senhora, de mediana estatura, loura, de boina. Corria atrás de um lulu branco (TCHEKHOV, 2014, p. 314).

Acabo de reproduzir o parágrafo inicial de um dos contos mais famosos do autor russo: “A dama do cachorrinho”. Isso, senhoras e senhores, se chama realismo. James Wood (2012), no seu *Como funciona a ficção*, atribui a Flaubert a invenção do realismo moderno. É possível que assim seja, porém uma história sobre a modernidade literária da ficção na transição do XIX para o século XX não estará completa sem levarmos em consideração a sombra que Tchekhov lança sobre todos nós. O parágrafo acima pode nos soar habitual, mas isso estava longe de ser verdade na época em que ele foi escrito.

Transparência e sofisticação – Wood afirma que o realismo, a partir de Flaubert, busca um efeito de transparência da linguagem. Ou seja: a construção da ilusão de que a realidade se dá sem mediações, de maneira “natural”, à medida que lemos uma narrativa. Para criar tal ilusão, precisamos abandonar uma representação da realidade de fundo alegórico, tão ao gosto dos romances de cavalaria, por exemplo. A beira-mar, no parágrafo destacado, pode até ser interpretada de alguma maneira simbólica, mas ela é, antes de tudo, um espaço que possui autonomia por si mesmo, sem que eu tenha a necessidade de conectá-lo com um sistema de interpretação teológico e/ou filosófico cuja mensagem mal se esconde por debaixo da areia.

A base do realismo moderno consiste em ancorar-se num consenso sobre a realidade que nos cerca, consenso este profundamente

marcado pela experiência cotidiana e pela naturalização dos modelos de realidade construídos a partir da ciência moderna. Tal perspectiva de representar, na ficção, o real já se apresentava antes da dupla Tchekhov-Flaubert? Sim. Auerbach (2021, p. 502), no seu *Mimesis*, nos aponta os nomes de Stendhal e Balzac, dois escritores de gerações anteriores. Muitos leitores contemporâneos das obras de Tchekhov e Flaubert se perguntavam: onde estavam as adjetivações que garantiriam “riqueza” ao estilo? Onde estavam as digressões demiúrgicas que consolidavam a posição intelectual de quem as escreve? Onde estavam as citações edificantes, em especial oriundas da cultura latina e grega?

Nada disso se encontra no parágrafo em destaque. Vale a pena, como sempre, ler Auerbach:

Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isso ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria por inteiro a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre essa convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert (AUERBACH, 2021, p. 522).

*É como se estivéssemos lá, olhando* – esta é a sensação que Tchekhov cria, uma ilusão tão bem enredada que mal percebemos a sua teia. Interessante: há uma dimensão de humildade na base da ficção moderna, no sentido de que Flaubert e Tchekhov renunciam a se exibirem como artífices. O estilo de ambos se apaga na representação que criam. Boris Schnaiderman, ao comentar Tchekhov, afirma: “Tchekhov aproxima o conto da vida, quase chega à antiliteratura e, ao mesmo tempo, mantém e sugere os vínculos com o literário” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 336). Jogar o leitor na antiliteratura

parece ter sido perturbador a muitos de seus leitores contemporâneos. Àquelas indagações iniciais, outras se juntaram: como definir os contos de Tchekhov? São tragédias, são comédias? Onde estava o “bom gosto” e a “sofisticação”? Onde estava a moral, a política e a mensagem? Resposta: Tchekhov emoldura o caos do real. Ele intensifica o compromisso do realismo e, por conseguinte, da prosa de ficção moderna, qualquer que seja sua vertente, com a “vida na página”, na bem acertada definição de Wood (2012, p. 198).

Cézanne é nosso representante do experimentalismo, da ruptura, da crítica estética aos modos tradicionais de representação. Tchekhov, por outro lado, seria o seu oposto? A explosão da linguagem visual de Cézanne e a contenção de Tchekhov, na aparência, tão antípodas, convergem na tentativa moderna de romper com os tradicionais modos de representação da realidade. Tchekhov e Cézanne possuem outra característica em comum: proporcionar o reencontro do leitor/observador com uma possível (ou suposta?) natureza íntima da realidade. O pintor francês segue, para tanto, o caminho da distorção; o escritor russo, por outro lado, opta pela transparência.

Continuemos, ainda, com um conto de Tchekhov. Buscamos a questão do perceber a realidade, no autor russo, primeiro pelas fundações da sua linguagem. Agora, tentemos ver o que ele nos ensina sobre o tema através de um viés temático.

“Bilhete premiado”, datado de 1887, demonstra que a literatura considera poucas coisas mais patéticas do que um casal entediado. Vale a pena reproduzir seus dois primeiros parágrafos:

Ivan Dmítritch, homem de condição mediana, que vive com a família nos limites de um orçamento anual de 1.200 rublos, e muito satisfeito com a própria sorte, sentou-se, certa vez, depois da ceia, no divã e começou a ler o jornal. – Esqueci de espionar hoje o jornal – disse a mulher, enquanto tirava os pratos da mesa – Veja se foi publicada a lista do sorteio (TCHEKHOV, 2014, p. 155).

Informações importantes nos foram fornecidas nestas seis linhas. Suspeitamos – e a suspeita logo se confirmará – que os dois personagens principais são Ivan e sua esposa, Macha. Temos uma noção da sua condição social, de classe média, bem como do seu estado de espírito: “muito satisfeito com a própria sorte” (TCHEKHOV, 2014, p. 155). A cena é doméstica, banal. Nada há de especial nela. Apesar de se situar na Rússia do século XIX, é possível que nós tenhamos vivido uma situação semelhante. Ou, quem sabe, uma cena semelhante capturou, por um segundo, nossa atenção através da janela de uma casa ou apartamento, observada por nós enquanto caminhávamos por alguma rua. Outra informação importante é fornecida pela fala de Dmítritch: o casal jogou na loteria e aguarda a revelação do bilhete premiado no jornal que o marido folheia.

O título reproduz a banalidade da situação narrada, bem como a simplicidade do enredo. “Bilhete premiado” e não “O demônio da ganância” ou “E entre nós, o abismo” ou “Teatro vampiresco das delusões” – Tchekhov opta por “Bilhete premiado”, apenas, porque este é o melhor título para o tipo de realismo que ele escolheu. A banalidade proposital afasta cenas de ação retumbantes, imagens demoníacas do fantástico, ou frases de efeito. Um homem e uma mulher medianos, reunidos na sala do lugar onde moram, simplesmente se perguntam: Será que nosso bilhete foi premiado?

Ao verificar, no jornal, o número premiado, Dmítritch descobre que o número de série do bilhete, 9499, é igual ao do seu bilhete. Falta, no entanto, verificar se o número individual do bilhete premiado é também o mesmo. O narrador nos diz que o protagonista “sentiu um friozinho agradável no fundo do estômago” (TCHEKHOV, 2014, p. 155). É a emoção da possibilidade da riqueza – o bilhete pode conferir ao casal, cujos rendimentos anuais são de 1.200 rublos, um prêmio de 75.000 rublos! Tanto o marido, quanto a esposa, iniciam um jogo de não conferirem o número do bilhete. Ambos sentem prazer em adiar a

possível premiação: “É tão apazível, tão angustiante, alguém espicaçar e extenuar a si mesmo, na esperança de uma felicidade possível!” (TCHEKHOV, 2014, p. 156).

Um segundo jogo se estabelece, também prazeroso. O de sonhar. O foco do narrador, o ponto de referência da narração, é Dmítritch. O narrador limita a sua própria onisciência para enxergar o mundo a partir da perspectiva do seu protagonista. Sabemos que Macha sonha e se entusiasma com o jogo duplo se desenrolando na sala; apenas os pensamentos de Dmítritch, no entanto, nos são revelados. Os parágrafos que se seguem são marcados pela excitação, positividade e uma espécie de utopia privada que fora projetada pelo casal.

Logo, a faceta solar de “Bilhete premiado” assume tons sombrios. Dmítritch sugere à mulher que ambos poderiam viajar para o exterior, ideia que ela aceita com entusiasmo. Então, ele se dá conta de que a “dona” do bilhete é a sua esposa, porque foi ela que o comprou. O que parecia uma anedota leve, pitoresca, revela agora uma faceta irônica. A entrada da ironia – contemplem este homem medíocre e o que ele pensa, o conto nos diz – torna o tom de “Bilhete premiado” mais pesado, porque os sonhos do protagonista são substituídos pela paranoia e pelo ressentimento: “Ele caminhava pela sala, cismando sempre. Veio-lhe o pensamento: e se a mulher viajasse realmente para o estrangeiro? [...] iria controlar cada copeque de minhas despesas” (TCHEKHOV, 2014, p. 158-159). No momento em que Dmítritch percebe que não cabe a ele a propriedade do bilhete, de que não será sua a palavra final sobre o usufruto do prêmio, o ressentimento vem à tona. Ele se sente destituído de sua força patriarcal – “iria controlar cada copeque”. A satisfação com sua própria vida derrete e escorre pelos seus dedos. De repente:

E, pela primeira vez na vida, reparou em que a mulher envelhecera, ficara mais feia, estava impregnada de cheiro de cozinha, enquanto ele ainda era moço, sadio, viçoso, bom para casar novamente. [...] E o rosto da mulher

começou a parecer-lhe também repulsivo, odioso. Em seu íntimo, borbulhou um rancor contra ela (TCHEKHOV, 2014, p. 159).

O ódio pela esposa se desdobra. Até que decidem finalmente tirarem a limpo: o bilhete era ou não o premiado? A resposta é não. Frustrados, o casal sente que a casa é escura e apertada. Que a ceia que comeram não caiu bem em seus estômagos. Que as “noites eram longas e cace-tes...” (TCHEKHOV, 2014, p. 160). E o conto se encerra de maneira abrupta, sem resolução do impasse que se estabeleceu entre o casal.

Se identificamos a dicotomia estrutural do conto – uma primeira parte alegre, esperançosa; uma segunda parte sombria – podemos falar de uma segunda dicotomia, mais irônica. Tchekhov estabelece um contraste entre a recusa de *olhar* o número do bilhete, ou seja, de *averiguar*, de maneira objetiva, a sua natureza (ele é premiado ou apenas mais um pedaço inútil de papel?), por um lado; e, por outro, a recusa do casal em *olhar* e *compreender* a sua própria vida medíocre. Ambos estão infelizes – o bilhete foi a porta de entrada não da riqueza, mas de um “cair em si”.

Aconteceu com Dmítritch (suponho que com Macha também) uma epifania, a compreensão súbita da realidade que constitui a base de muito do realismo moderno, em todas as suas manifestações. A epifania está em Tchekhov e está em Machado de Assis, James Joyce, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Alice Munro... ela é o recurso narrativo fundamental a este alargamento do potencial de experiência com a realidade. Na epifania, sempre desestabilizadora, um segundo contém uma vida inteira.

É pela imagem banal enxergada pela janela – esta mesma que esquecemos assim que dobramos a esquina da nossa caminhada – que o escritor russo dá um salto, nos propiciando uma revelação da vida das duas personagens, revelação que aborda desejo, casamento, ressentimento, raiva, paranoia. Saber a verdade da própria miséria seria

o verdadeiro bilhete premiado? Projetar uma ilusão é melhor do que a consciência da realidade mezinha? Tchekhov não se interessa em responder às nossas angústias. Seu “Bilhete premiado” é uma provocação à leitura de si e do mundo, embora sem promessas de redenção ou progresso de qualquer natureza.

“Bilhete premiado” nos ensina o quanto cada instante é inesgotável e pode ser alargado em termos de compreensão e de experiência. É preciso saber enxergar, mas também ter o estado de espírito fortalecido a fim de aguentar o peso do conhecimento, que não precisa surgir de uma catástrofe, da violência, da tragédia retumbante ou da ação de deuses. Tchekhov, ou melhor, a sua obra, nos propõe que a vida mais miúda e banal, a despeito da sua aparente superficialidade, é o alicerce de qualquer literatura que queira sem dúvidas mergulhar na profundidade de tudo. No entanto, nem todo mundo concordará com essa ideia.

A realidade cotidiana é inesgotável, cada alma humana, um infinito. Mas, você pode se perguntar, e se houver mais do que está aí? E se as leis da ciência moderna, o mundo que ela nos ensinou a compreender, não forem o suficiente? E se, além do cotidiano, existe um outro lado? Um mundo obscuro e possível?

É a missão da literatura fantástica<sup>2</sup>. Não se trata de acreditar no monstro, contudo. Muitos leitores de literatura fantástica podem acreditar em algum nível de existência do sobrenatural. A fé no

---

2 Existe um contínuo debate acadêmico sobre qual terminologia seria a mais adequada para definir todo um campo da literatura não realista. Neste momento, nas universidades brasileiras, o termo “insólito” tem se consolidado em congressos, publicações e grupos de pesquisa. Sem prejuízo da pertinência do termo, usarei no presente ensaio, porém, o termo mais consolidado no imaginário dos leitores brasileiros: “Literatura fantástica”. Para quem quiser uma boa síntese do debate terminológico, sugiro consultar o prólogo do livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (MATANGRANO; TAVARES, 2018), bem como o prefácio ao mesmo livro, escrito pelo professor Flavio García.

sobrenatural, porém, não é uma condição determinante para que o fantástico funcione. O leitor mais materialista, o ateu radical, que vive em um mundo plenamente desencantado, pode ser tocado pela proposta de leitura da realidade que o fantástico nos fornece. A literatura fantástica quer levantar a pedra do jardim e mostrar o lado oculto dela. Olhemos, por exemplo, ao nosso redor. Você consegue enxergar, de modo simultâneo, todas as facetas de todos os objetos e móveis que cercam você? Há algo sempre oculto à nossa percepção – esta é a lição visceral do fantástico.

O mais intrigante, porém, é que fantástico e realismo não são mutuamente excludentes. Porque o realismo é sempre a base que o fantástico vai subverter. Isso vale inclusive para os mais criativos e exóticos mundos imaginários que podemos encontrar nos livros de Ficção Científica, Horror e Fantasia. Porque qualquer mundo imaginado é, no fim das contas, um mundo nascido da humanidade de quem o criou. Além disso, para que um romance de Fantasia, por exemplo, construa a sua verossimilhança interna, ele precisa se pautar por uma lógica interna de composição de mundo ficcional cujas regras são semelhantes às de um conto de Tchekhov.

Ainda no campo da literatura de Fantasia, tomemos o exemplo de um fenômeno típico do gênero, o da expansão narrativa de seus universos em volumes de centenas de páginas, herança dos romances de cavalaria da Idade Média e do Renascimento, bem como dos ciclos das epopeias. Nenhum desses livros é feito de cenas de ação a cada parágrafo. Há múltiplas vivências por parte de suas personagens – há respiração, cansaço, sexo, alimentação, descanso, caminhada, sono, despertar, espera. Há família. Há habitações. Há meios de transporte.

Nos campos da Fantasia e da Ficção Científica, uma das autoras que melhor desenvolve a vida íntima e social de suas personagens é sem dúvidas a estadunidense Ursula Le Guin (1929-2018). Além de

usar as ciências da física ou da biologia, no caso das suas narrativas de ficção científica, ou o imaginário do maravilhoso, no caso de suas fantasias, Le Guin bebe nas ciências sociais e da antropologia.

No seu conjunto de romances de fantasia da série *Terramar*, por exemplo, a exploração das dimensões íntimas das personagens, algo que associamos com mais frequência às vertentes da literatura realista, ganha tanta proeminência quanto as cenas engenhosas de feitos heroicos ou a construção imaginativa do mundo mágico que dá sustentação às suas histórias. Ritos sociais, vida cotidiana, amores, e a abordagem de temas como a memória, a família e o tempo alcançam, ainda na mesma autora, sua máxima expressão em obras de ficção científica. Em especial num romance como *A mão esquerda da escuridão* (2015), no qual somos apresentados a um planeta em que seus habitantes mudam o próprio gênero sexual em função das estações do ano. Que tipo de sociedade nasceria de tal condição evolutiva? E qual o choque cultural que alguém com uma diferente condição biológica e cultural enfrenta quando confrontado por uma sociedade dessa? Le Guin se interessa menos pelos efeitos especiais e pela criação do tão típico sentimento fantástico de maravilhamento – o que os críticos em língua inglesa costumam chamar de “*sense of wonder*” – e mais pelos dramas vividos por pessoas (ou não humanos), dramas nascidos da imaginação científica, tecnológica ou mágica.

A literatura fantástica funda o possível na realidade. Por isso alguns teóricos gostam de defini-la como literatura “especulativa”. Uma indagação, porém, pode surgir: qualquer narrativa, independente do seu registro, não é, por essência, especulativa? *Capitu* é tão irreal quanto um Pokémon. A rua do Ouvidor, em Machado de Assis, é tão ficcional quanto Gotham City. O que vai diferenciar os graus de realidade/irrealidade é o código de representação usado, que por sua vez pede do leitor diferentes expectativas no contrato de leitura que todo texto estabelece ao ser lido.

Até agora dei exemplos, no campo de debates do fantástico, de narrativas que narram um mundo à parte do nosso. A literatura fantástica contempla, porém, narrativas que, dentro da nossa realidade, fazem brotar o não natural, o sobrenatural, o estranho, ou sugerem a sua existência. No contexto hispano-americano contemporâneo, a argentina Mariana Enriquez (1973) é um destaque, dando continuidade ao fantástico macabro do século XIX, ao mesmo tempo que atualiza uma série de lugares-comuns das histórias de horror do século XX e XXI. O seu livro mais importante é *As coisas que perdemos no fogo* (2017).

No conto “A hospedaria”, o sobrenatural é um ingrediente disruptivo. Vejamos o primeiro parágrafo do conto:

A fumaça do cigarro lhe causava náuseas, era sempre assim quando a mãe fumava no carro. Mas não se atrevia a pedir que o apagasse porque ela estava de muito mau humor. Bufava, e a fumaça saía pelo nariz e subia aos olhos. No banco de trás, a irmã, Lali, escutava música com os fones enfiados nos ouvidos. Ninguém falava. Florencia olhou pela janelinha as mansões de Los Sauces e esperou com ansiedade o túnel e a represa e os morros avermelhados. Nunca se cansava da paisagem, apesar de vê-la várias vezes por ano, sempre que iam à casa de Sanagasta (ENRIQUEZ, 2017, p. 33).

Enriquez segue as linhas gerais do realismo de Flaubert-Tchekhov. Não há nuvens de morcegos, relâmpagos, ou qualquer calafrio que poderíamos associar aos supostos clichês do fantástico e do horror; não temos o estereótipo de pessoas voando ou de chuvas de borboletas, como seria comum no real maravilhoso latino-americano; ausentes estão a fragmentação de Rulfo, o barroquismo de Carpentier, ou a agudeza e engenho de Borges. Pelo contrário, temos uma linguagem construída com o intuito de, tal qual em “Bilhete premiado”, nos fornecer a ilusão do desenrolar da vida em si, da vida das pessoas comuns. A geografia, a caracterização das personagens, o escorrer do tempo, nada disso é fora do comum. O narrador será em terceira pessoa, com

uma onisciência seletiva, pois o foco narrativo vai recair na experiência e visão de mundo da protagonista do conto, a adolescente Florencia, o que inclui o uso constante do discurso indireto livre, também.

Filha de um político em campanha eleitoral, Florencia, sua irmã e sua mãe se mudam temporariamente de La Rioja, onde moravam, para passarem alguns dias em uma casa na pequena cidade de Sanagasta, no interior da Argentina. O motivo? O comportamento considerado “imoral” de sua irmã, Lali, também adolescente, que se vestia de maneira escandalosa e possuía vários namorados (ENRIQUEZ, 2017, p. 34).

Florencia, ao contrário da sua mãe e de sua irmã, gosta de Sanagasta. Seu principal motivo para isso é a paixão platônica que mantém por sua amiga Rocío, naturalmente uma moradora da cidade. Quando as duas se reencontram, Rocío conta à protagonista que seu pai fora demitido havia pouco tempo do hotel – chamado de Hospedaria – no qual trabalhava:

[...] Mas tudo desandou quando o pai contou a uns turistas de Buenos Aires que a Hospedaria tinha sido uma escola de polícia até trinta anos antes, antes de virar hotel [...] [a dona do hotel] não quer que os turistas levem a mal, diz meu pai, porque foi escola de polícia na ditadura (ENRIQUEZ, 2017, p. 37).

Chateada, Rocío arquiteta um plano para se vingar da dona do hotel, que possivelmente fora também amante do seu pai. E para isso convida Florencia a participar. Apaixonada e cheia de tesão pela amiga, Florencia aceita. As duas invadem o hotel na calada da noite. Ao entrarem nos quartos, furam colchões e inserem dentro deles pedaços de carne crua. Enquanto a vingança tomava forma, um clima de tensão sexual se instaura: “Estou supernervosa, Rocío sussurrou-lhe ao ouvido e levou ao peito a mão de Florencia que não carregava a lanterna. Florencia deixou que Rocío apertasse sua mão contra aquela

maciez e teve uma sensação estranha [...]” (ENRIQUEZ, 2017, p. 41). Após furarem os colchões do quarto, Rocío convida Florencia a deitar com ela numa das camas, alegando cansaço. É nesse momento que, de modo explosivo, o sobrenatural *talvez* tenha se estabelecido:

Quando iam deitar na cama de casal recém-arrumada, porém, chegou de fora um ruído que as obrigou a se agacharem, assustadas [...] e as duas se abraçaram na escuridão gritando, porque aos motores e às pancadas nas janelas se juntaram corridas de muitos pés ao redor da Hospedaria e gritos de homens [...] Telma, a empregada, dizia que as escutara chorar e uivar durante uns cinco minutos (ENRIQUEZ, 2017, p. 42-43).

O que aconteceu, de fato? Fantasmas rondavam o hotel? Ou o medo (E a culpa sexual?) levaram as duas garotas ao delírio? O conto não nos confere uma resposta. Enriquez, em “A hospedaria”, trabalha no cerne do registro desestabilizador do fantástico, tal como pensa o escritor e teórico espanhol David Roas (2014). Não é tanto o medo, ou o sombrio, o que o fantástico procura, Roas afirma, e sim a implantação da dúvida a respeito dos fundamentos da noção consolidada de realidade. Nesse sentido, o fantástico é intrinsecamente rebelde: “É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis” (ROAS, 2014, p. 31).

A escritora argentina desenvolve o enredo num crescendo da sensação de ameaça. Dupla tensão se estabelece. A tensão da superfície – as meninas serão descobertas em seu delito adolescente, ali dentro da Hospedaria – e a tensão do corpo, a tensão da repressão da homoafetividade. Passadas as primeiras páginas, que estabeleceram uma crônica da vida familiar da classe média argentina, bem como superado também o ritmo modorrento de uma típica cidadezinha do interior, Enriquez, ao posicionar suas personagens dentro do hotel, vai, assim, introduzindo as imagens próprias das estéticas do gótico

e do horror. Temos imagens de mulheres rezando à luz de velas nas janelas; o grotesco da carne crua; a participação de Negro, um dos cães da hospedaria, sendo esse animal quase como uma paródia de um Cérbero; os corredores escuros etc. Tudo isso atravessado pelo desejo sexual, parceiro de longa data do horror.

Política e sexo são, portanto, os temas do conto. E o que dizer dos fantasmas? Eles “significam” algo? Defendo que os fantasmas, a visão aterradora de uma ação militar nas dependências da hospedaria, possui aquela autonomia da praia de Tchekhov. A cena não deve ser interpretada como uma mensagem nua e crua, mas, sim, como a metáfora de um sintoma social e individual. A visão dos fantasmas é a explosão daquilo que é jogado por debaixo do tapete. Os fantasmas possuem existência autônoma no conto (são apreciáveis pelo puro sabor estético do não natural, digamos), porém nos conduzem a outras camadas de significação, também. Eles são, como escrevi antes, “o lado oculto da pedra” – os segredos, as verdades não admitidas, as facetas invisíveis da realidade.

Após serem descobertas na Hospedaria, as meninas são levadas para suas casas. Florencia, no entanto, continua em pânico: “Agora o que a preocupava muito mais era dormir. Estava com medo dos homens que corriam, do carro, dos faróis. Quem eram? Para onde tinham ido? E se voltassem para buscá-la outra vez?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 44). Em seu estudo pioneiro sobre o fantástico, Todorov (2014) nos chamava atenção para o quanto a literatura fantástica se construía por uma leitura literal das expressões linguísticas. No caso de “A hospedaria”, o ponto de partida é tomar, ao pé da letra, a conhecida expressão “fantasmas da ditadura”. O desejo sexual reprimido ecoa em paralelo com porões ainda não abertos da herança sombria das ditaduras latino-americanas. Enriquez não nos fala somente do sobrenatural. Para além do repensar o estatuto da realidade como a imaginamos, o conto lança o questionamento sobre o que nós, latino-americanos, fizemos

com nossa história política e nossas instituições democráticas. Gênero, sexualidade e história política latino-americana não surgem com uma voz narrativa didática. Pelo contrário, os temas são um todo tenso e contraditório. Sendo o ponto de convergência deles a elaboração estética da linguagem narrativa. São os dramas pessoais e o insólito das cenas que configuram a boa literatura. A política vem a reboque, nascida a partir da vida-linguagem.

Cézanne, Flaubert, Tchekhov, Ursula Le Guin, Mariana Enriquez – experimentais, especulativos, fantásticos ou realistas, todos os exemplos citados até agora convergem numa proposta mais ampla – o motivo de investigação do presente ensaio – que é a de provocar o leitor, provocar o observador, a *enxergar, compreender e analisar o mundo de outra forma*. “Há algo a mais aí”, suas obras nos alertam. Le Guin e Enriquez, aliás, são exemplos do quanto a obsessão das artes modernas, em especial a partir do modernismo, continua a valer na escrita contemporânea; inclusive, nas escritas marcadas pelos gêneros da literatura fantástica.

É no coração do modernismo em língua portuguesa, no entanto, que vem um contradiscurso a todo o raciocínio que desenvolvi até agora. E se estivermos pensando demais? E se nada há, na verdade, a ser pensado para além da experiência básica dos nossos sentidos? E se o dia-a-dia já nos basta? Para que se atrapalhar com tantas especulações?

O poeta português Fernando Pessoa inventou uma máscara poética cuja razão de ser consistiu em atacar as pretensões de desvelamento da realidade do modernismo. A máscara se chama Alberto Caeiro e ele odiava duas coisas: poetas e filósofos.

Se abrirmos ao acaso as páginas do livro *Guardador de rebanhos*, uma das grandes obras-primas da literatura portuguesa, encontraremos versos como estes: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois”; “Ao meu olhar, tudo é nítido como um girassol”; “Cada coisa é o que é”; “Sou místico, mas só com o corpo” (PESSOA,

2018). Pessoa, fingindo ser seu heterônimo Alberto Caeiro, odiaria o ensaio que tento escrever. Ou, no mínimo, não entenderia a sua razão de ser. Uma boa síntese da sua visão de mundo se encontra no seguinte poema:

XXXIX

O mistério das coisas, onde está ele?  
Onde está ele que não aparece  
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?

Que sabe o rio e que sabe a árvore  
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?  
Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens  
pensam delas,  
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das coisas  
É elas não terem sentido oculto nenhum,  
É mais estranho do que todas as estranhezas  
E do que os sonhos de todos os poetas  
E os pensamentos de todos os filósofos,  
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser  
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —  
As coisas não têm significação: têm existência.  
As coisas são o único sentido oculto das coisas.  
(PESSOA, 2018, p. 66)

“Porque o único sentido oculto das coisas/ É elas não terem sentido oculto nenhum» – os versos são muito fortes e ecoam na mente.

Caeiro não quer implodir somente a filosofia e a poesia; ele quer destruir toda atividade especulativa, incluindo aí, posso supor, a crítica literária. Como não poderia ser diferente, Caeiro se propõe a ser contra um pensamento-sobre-a-realidade construindo uma obra que,

no fim das contas, é um pensamento sobre a realidade. Minhas alunas e alunos perceberam rapidamente a contradição, nos anos em que, como professor de literatura portuguesa, trabalhei com as minhas turmas este e outros poemas de Caetano. “Professor”, me perguntam, “ele diz que não se deve pensar na vida e na natureza, mas passa o tempo todo só pensando em pensar”. Fernando Pessoa criou uma voz poética num estado de contradição muito curioso, porque Caetano busca destruir aquilo que viabiliza a destruição. Inúmeros intelectuais se colocaram em becos sem saída semelhantes.

Atenção, porém: Caetano não é a pessoa física de Fernando Pessoa. Ele deixa tal fato claro em cartas e conversas documentadas por amigos. Embora haja pontos de convergência entre os principais heterônimos de Pessoa, o anti-intelectualismo radical de Caetano é antes de tudo um jogo – intelectual? – do autor português. Ele é capaz de criar um outro heterônimo, Ricardo Reis, que acredita na Beleza e no Ideal. Além disso, os poemas assinados com o seu nome de batismo estão longe de seguir os rígidos preceitos de Caetano. Pelo contrário, vemos neles ecos do simbolismo. O que dizer das mensagens místicas contidas no poema épico *Mensagem*?

Ao atacar o “sentido oculto das coisas”, o alvo de Caetano é menos a filosofia e mais a poesia. A tradição da poesia portuguesa, marcada fortemente por um espírito romântico, em primeiro lugar. Em segundo lugar, o ataque se dirige à obra de Fernando Pessoa. Sim, não lemos errado: Caetano é a negação do movimento geral da poesia pessoana. É o terrorista poético voltado contra o espelho. A professora Cleonice Berardinelli, em seu ensaio “Recuperando um olhar sobre Pessoa”, confirma a ideia:

Caetano definiu-se para a posteridade com um breve verso: “Vi como um danado”. A mesma definição caberia a todo Pessoa: se Caetano viu com *olhos de ver*, seus irmãos em Pessoa viram com *olhos de não ver*, viram o

interior, o “sentido íntimo das cousas”, atribuíram um profundo significado à vida e ao ser (BERARDINELLI, 2016, p. 329).

A linguagem do poema é coerente com o seu propósito. O eu lírico evita encharcar o discurso de emotividade. Também evita qualquer rebuscamento estilístico ao gosto dos poetas simbolistas franceses e portugueses. A sintaxe é direta; o vocabulário, o mais simples possível. Citações diretas a qualquer tradição livresca estão praticamente ausentes da obra caeiriana. Cortados, os advérbios; banidos, os adjetivos. Caeiro é a poesia das coisas. Poesia-substantivo, que inclusive renuncia à metrificacão e às formas fixas – tais artifícios prejudicariam a *transparência* (aí está a ideia outra vez) da linguagem, a suposta espontaneidade com a qual elas surgem no discurso poético. Uso “suposta”, porque o espontâneo é só mais um efeito construído pela mão do autor.

Percebamos que a arte de Cézanne e a de Alberto Caeiro nascem do mesmo local. É preciso, ambos nos dizem, repensarmos nossas percepções do mundo. Só que, para Caeiro, o olhar de Cézanne não nos levará a lugar algum: “Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens pensam delas,/ Rio como um regato que soa fresco numa pedra” (PESSOA, 2018, p. 66). A retórica é sutil e eficiente. Contra o pensamento e contra as representações, a natureza. Os homens pensam, não é? Eu, porém, alcanço a verdade última, explica Caeiro, porque *sou como um regato* (PESSOA, 2018, p. 66). Qual é a verdade última? Nada de especial, o heterônimo insiste. Se Cézanne busca as sensações escondidas nas sensações, a sensação profunda, Caeiro segue a vereda oposta. Para o heterônimo, a melhor das impressões é a primeira, e quanto mais rasa, melhor. Não percamos tempo, sua poesia ensina – deixemos as sensações fluírem em toda a sua superficialidade, porque “objetivo” é melhor que “subjetivo”; “simples”, melhor do que “complexo”; os sentidos, mais sábios do que a razão:

“Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —/ As coisas não têm significação: têm existência./As coisas são o único sentido oculto das coisas” (PESSOA, 2018, p. 66).

Após páginas e páginas, cá estamos, quem sabe perplexos. Recusaremos a interpretação? Certamente, não. Eu me entusiasmo com a poesia de Caeiro, hoje em dia meu heterônimo favorito, discordando frontalmente dele. Não é possível renunciar ao interpretar, não é possível evitar as teorizações. Para quem escreve, não existe um estado “natural” da linguagem, ou uma representação “pura” da realidade. Prova disso reside na poesia do próprio Caeiro.

É só nos indagarmos que mundo natural seria esse que o heterônimo tanto exalta. Ele não coincide com uma paisagem geográfica portuguesa; ele não é, de igual modo, decalcado de antologias dos poetas latinos. A sua natureza, de tão objetiva, de tão substantiva, cria um efeito estético do não natural. Ela é abstrata, porque existe em primeiro lugar como plataforma de um debate de ideias. A ironia é suprema: a natureza de Caeiro é conceitual, é antinatural. Não tem cheiro, não tem risco, não tem decomposição, não tem textura.

Apesar de tal contradição, Caeiro é um bom antídoto contra o risco do excesso de teorizações, que podem sufocar a perplexidade do encontro com a literatura. Teorização como hábito, teorizar como uma máquina automática de explicações – a hiperteorização me parece conduzir a um estado de paranoia analítica, um beco sem saída encastrado em um século XXI profundamente paranoico por si só.

O demoníaco escondido na realidade; o real além do real; a cegueira do cotidiano; o alerta contra a autoilusão; negacionismos políticos; a vida e a intensidade do viver – em meio a todos os alertas, fascinantes, legítimos, Alberto Caeiro ensina a humildade do tempo presente, cuja angústia deriva do fato de sempre se esfarelar diante dos nossos olhos.

Às vezes, perceber melhor – viver melhor? – consiste em não se deixar tragar pelo monstro.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: antologia poética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderno do impressionismo até hoje*. Tradução de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LE GUIN, Ursula. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de Suzana L. de Alexandria. São Paulo: editora Aleph, 2015.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enérias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasmismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caetano*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2018.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

# A experiência ficcional e os campos de intelecção: para introduzir a tradição pós-kantiana

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos<sup>1</sup>

ο αναξ, οὐ τῷ μαντεῖόν ὅστι τῷ ὕν Δελφοῦς, οὔτε λέγει  
οὔτε κρύπτει ἀλλ᾽ σημαίνει.<sup>2</sup>

Heráclito, 93 *Diels*

São hoje animadores os horizontes especulativos que se descortinam. A metafísica, tão preguiçosamente colocada de lado por certas modas intelectuais, recupera-se em projetos filosóficos instigantes, que se nutrem de tradições diversas, todas sólidas e riquíssimas, cuja genealogia é nobre e remonta da escolástica à antiga ontologia. Debates cerrados e de rigor louvável, como o que se tem dado na moderna ontologia francesa em relação à tradição alemã, põem em jogo argumentos consideráveis de livros como *Après la finitude* (2006) e *L'être et l'événement* (1988), a que fazem objeções outros livros não menos admiráveis, como o *Metaphysik und Mantik* (2013) e *Sinn und Existenz: Eine realistische Ontologie* (2016), em cujas páginas se vê, vívida e atual, a face dos problemas metafísicos. Pois bem, neste panorama, deve a teoria literária animar-se, pois novas são as perspectivas abertas – ou,

---

1 Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade de Bonn.

2 O Senhor, cujo oráculo está em Delfos, nem fala, nem esconde: indica (tradução nossa).

para melhor colocar as coisas, novamente e sob novos ângulos se lhe põem problemas antigos, com os quais, aliás, ela nasceu.

É de uma pequena constelação desses problemas que trata o presente artigo. Em um recorte bem delimitado, desejo em particular desenvolver uma intuição que muito me tem ocupado, pela qual me parece possível recuperar a potência especulativa da experiência ficcional, inserindo-a uma vez mais na rica e antiga tradição metafísica, de que a teoria literária é legítima herdeira. Para ser sintético, tratarei neste artigo de uma questão: pode a experiência ficcional abrir novos campos de inteligência<sup>3</sup>? Isto é, pode a literatura – nome vulgar do discurso ficcional verbal – formular novas maneiras de pensar, nas quais não se forjem apenas novos conceitos, senão que campos ônticos de diversa inteligência? Pode, portanto, a literatura expandir o que entendemos por realidade, não apenas em sua dimensão epistêmica, mas também em sua dimensão ôntica<sup>4</sup>? Responder a essas questões levar-me-á à articulação do que entendo por tradição pós-kantiana, em que, parece-me, tais preocupações ganham especial relevo, nela formulando-se com ânsia e dignidade metafísica.

Como se vê, minha indagação é aqui estritamente teórica. Devo, contudo, já estabelecer um importante esclarecimento. Tenho total ciência de que o discurso ficcional não se identifica com o fenômeno estético. No entanto, a emergência das condições de possibilidade do discurso filosófico sobre a Estética fornecem as premissas à primeira teorização sobre o ficcional, produzida pela chamada *Frühromantik*.

---

3 A pergunta, como se vê, está formulada com o máximo de concisão. Desdobra-se, contudo, em muitas premissas, cuja explicitação não me será aqui possível fazer de todo. Todavia, aquelas de que devo fornecer o entendimento são suficientes para respondermos à questão e, mais, introduzir a mais importante das noções: a tradição pós-kantiana.

4 A expansão ôntica radica e supõe uma ontologia do inexaurível, como ficará claro adiante. Ao falar de abertura de campos ônticos, tenho sempre em mente a condição ontológica deste processo.

Por isso, encontram-se neste trabalho as expressões “experiência ficcional e estética” com frequência associadas, residindo a razão deste aparente descuido no fato de que, sendo suas condições de possibilidade conceitualmente ligadas, indagar a potência especulativa do ficcional implica já a consideração do estético.

Buscando a maior clareza possível, dividirei o artigo em quatro partes. Na primeira, tratarei do vocabulário em que formulo os problemas, explicitando a questão dos campos de intelecção, cuja inspiração colho em Xavier Zubiri em sua obra maior, a *Trilogia da inteligência senciente* (2011). Depois, delinearei as premissas ontológicas e metafísicas de que parto, à luz da discussão de três pensadores: o já citado Xavier Zubiri, Mário Ferreira dos Santos (2017; 2020) e Luigi Pareyson (2018). A partir da análise dessas premissas, poderei formular a questão que nos conduzirá: assumindo o transcendental como coração da realidade, pode a ficção, pelo paradoxo do vazio produtor, abrir novos campos de intelecção? Se sim, como se dão, qual sua natureza e o que isso pode nos dizer a respeito das próprias premissas por nós formuladas? Por fim, ao dialogarmos com Wolfram Hogebe a respeito da natureza mântica da experiência estética, poderemos encerrar com a última reflexão, com a qual desejo delinear meu programa de pesquisa: o que é a tradição pós-kantiana? Responder adequadamente a tal pergunta implicará formular de modo claro as relações entre literatura e metafísica, problema ao qual este artigo propõe, pela análise da intelecção ficcional, uma introdução.

## **TRANSCENDENTAL, CAMPOS DE INTELECÇÃO, LIBERDADE**

A expressão campos de intelecção é tomada, de maneira muito pessoal, da obra de Xavier Zubiri, a *Trilogia da inteligência senciente* (2011), em que o filósofo espanhol desenvolve uma leitura original e detalhada do processo intelectual humano. Antes de explicitar o uso que faço do

conceito, cabe descrever as premissas mínimas da imensa catedral zubiriana, cujo entendimento é essencial à hipótese desenvolvida neste artigo. O argumento central da *Trilogia* consiste no reconhecimento da inseparabilidade de inteligência e sensibilidade, a íntima articulação das quais garante a Zubiri pensar a intelecção desde a realidade, o grande tema metafísico de sua filosofia madura. A riqueza da obra zubiriana é tal que, aqui, estabeleço um recorte bastante delimitado. Interesse-me particularmente por uma constelação de conceitos, colhidos na trilogia: refiro-me aos três níveis intelectivos da *apreensão primordial*, da *intelecção campal* e da *razão como marcha*, articulados pela consideração do *transcendental*. Para não sair do estritamente necessário, assinalo que os três níveis da intelecção senciente, correspondentes aos três volumes da trilogia, apontam o movimento percorrido pelo sujeito em intelecção de realidade. A passagem de um nível ao outro depende de algo que, pertencendo à estrutura da realidade e definindo-a, contamina e rege todo processo de intelecção: trata-se do *transcendental*, conceito pelo qual Zubiri demarca a infinitude constitutiva do real. O ponto é de suma importância e, na *Trilogia*, funciona como baixo-relevo, premissa tácita a coordenar a imensa análise da inteligência humana, radicada nesse conceito de natureza metafísica. Isso porque a articulação do transcendental permite o movimento entre os três níveis da *apreensão primordial*, do *logos* e da *razão*, mantendo-lhes a coerência intrínseca. Se a intelecção consiste em uma contínua e cada vez mais complexa indagação em profundidade do real – o que aliás fica patente na análise da *razão*, compreendida como marcha –, isso só pode ocorrer porquanto a realidade, em cuja apreensão sempre já estamos, é inexaurível, voz diáfana que demanda de nós a perspectiva em abismo. Essa premissa tácita, que raras vezes é articulada no nível metafísico a que pertence, emerge em pouquíssimas passagens de singular beleza, aliás sempre formulada por imagens e metáforas, o que é singular nesse pensador de prosa tão árida e rigorosa.

Assim, da *intelecção primordial de realidade* à indagação em marcha característica da *razão*, é o transcendental que nos impele ao trabalho da inteligência, em cujo operar Zubiri assinala com ênfase nossa liberdade. Ora, é por ocasião do segundo e terceiro tomos que Zubiri, comentando a *intelecção campal* característica do *logos* e a *intelecção na realidade da razão*<sup>5</sup>, insiste no caráter paradoxal de construções intelectivas humanas que, contudo, pertencem à realidade como algo *de suyo*. A *intelecção racional*, por exemplo, apoia-se no prévio momento *campal* para, por uma construção livre, formular em liberdade o fundamento do que a coisa inteligida seja na realidade. O paradoxo reside em afirmar que, sendo uma livre criação humana, a *intelecção da coisa* pertence sempre à realidade como algo *de suyo* – o que, aliás, já estava contido no momento de *prius*, quando da análise da *intelecção primordial*. Qual é então a importância desta observação? Ei-la: a *intelecção humana* só é livre porque a realidade,

---

5 Estou resumindo de modo excessivo a intrincadíssima floresta de raciocínios de Zubiri. Por isso alguns esclarecimentos são necessários: o momento de *intelecção campal* é em realidade, pois entende a coisa tal como ela se dá no campo, entre outras coisas, no caráter portanto do entre, possuindo três momentos: nominal ou posicional, proposicional e predicativo. A *intelecção racional* entende na realidade, tal como a coisa é em profundidade, na estrutura mesma do real. Por isso, ela supõe o momento do entre, para entender o que está por trás da *intelecção campal*, o que a explica, isto é, a *razão de seu ser assim* (no campo), a qual se encontra na profundidade da realidade. Por isso a *razão é indagação em marcha* que visa a coisa em seu momento mundanal. Um exemplo simples: a nota dó, no piano, é inteligida *campalmente* como estando entre outros objetos, com os quais se relaciona e cujo parentesco permite a predicação “esta nota é um dó”: na *intelecção campal*, vejo esta tecla branca depois do si e antes do ré bemol, e, vendo-a assim entre coisas, posso percorrer uma distância e afirmar: “eis um dó”. O momento racional emerge quando indago o que o dó é na realidade, perguntando-me então acerca do fundamento do dó, daquilo que lhe dá existência. É aí que posso, pela *indagação em marcha*, fundamentar o dó como, por exemplo, comprimento de onda possuindo tais e quais características físicas. Postulando o conceito físico como fundamento do dó, sou capaz de o entender racionalmente, sem com isso exaurir por completo o dó como momento do mundo e da realidade. O resumo que ofereço é grosseiro, mas creio que por ele melhor se esclarecem os conceitos zubirianos.

enquanto tal, é transcendental, isto é, inexaurível, o que, por outro lado, não implica relativismo, pois a inteligência humana é sempre da realidade como algo formalmente em próprio, que se me apresenta e fica na apreensão como *alter*. Este parece-me ser um dos pontos mais delicados da imensa argumentação zubiriana, e importa compreendê-lo bem. O momento racional, ao demandar a marcha, não fornece já o conteúdo a ser inteligido, o qual deve ser por nós determinado. Nas palavras precisas de Zubiri:

Se estar em razão é algo imposto pela realidade, seu conteúdo racional jamais o está; não é imposto qual seja a estrutura “fundamental” do real. Daqui resulta que a unidade das duas faces da imposição da realidade é a imposição necessária de algo que é o que é não necessariamente. Esta paradoxal unidade é justamente a *liberdade*. A essência da razão é liberdade. A realidade nos força a ser livres (ZUBIRI, 2011, p. 82).

Ora, sabe-se muito bem que essa liberdade não se identifica com relativismo barato, o que aliás já está patente na elegante fórmula “imposição necessária de algo que é o que é não necessariamente”. Não entendo de qualquer modo, pois a coisa inteligida é sempre formalmente realidade, isto é, algo *de suyo*, com um momento de *prius*, que se me impõe desde a apreensão primordial enquanto *alter*. Por isso, “a determinação mesma não é livre, é claro; *mas seu determinar mesmo o é*” (ZUBIRI, 2011, p. 82, grifos meus). A liberdade, para Zubiri, consiste na atividade autônoma pela qual inteligimos as notas da realidade, respeitando-lhe o *prius*, sem que a possamos exaurir em cada inteligência. É no momento racional da inteligência que a condição livre de nosso inteligir aparece com toda clareza, articulada à abertura da realidade como mundo e por ela condicionada. A constelação é paradoxal, mas apenas assim revela-se toda sua produtividade:

Esta unidade (em liberdade) da realidade aberta enquanto fundamentante e do conteúdo fundamentado é uma unidade de radical indeterminação

que confere ao racional seu carácter próprio: ser *criação*. Criação racional não significa arbitrária intelecção. Muito pelo contrário. É sempre uma criação apoiada e dirigida no e pelo campalmente inteligido, numa marcha desde o real campal para a realidade em profundidade, para o que a coisa é na realidade (ZUBIRI, 2011, p. 83).

Na hipótese que aqui construo, importa-me perceber, deixando de lado centenas de páginas de inestimável riqueza, a importância estratégica e fundamental do *transcendental*. Porque a realidade é inexaurível, ela nunca se identifica exhaustivamente com as construções intelectivas que dela construímos. Fosse a realidade exaurível, não haveria para nós nem liberdade nem autonomia. Obrigados a uma intelecção exhaustiva e unívoca, seríamos desprovidos do momento racional, radicado na abertura constitutiva do mundo. Ora, a “radical indeterminação” do real em seu momento mundanal é o índice inestimável de nossa liberdade, cuja destinação metafísica possui o seu atestado na marcha e na busca racionais: estamos sempre entendendo pois o mundo não se deixa explicar de uma só tacada, há sempre um resto inassimilável, fonte a um só tempo da riqueza do real e da infinitude de nosso pensar. Com isso, Zubiri articula rigorosamente liberdade humana e estrutura intelectual, fundando-as no nível mais profundo do *transcendental*, estratégica peça metafísica que permite explicar, fundindo-as, a epistemologia pela ontologia<sup>6</sup>:

Portanto, a intelecção [racional] então não é um movimento desde uma coisa real para outra, mas uma marcha desde todo o real campal para um

---

6 Tenho total consciência de que Zubiri desaprovava esta frase. Por isso, explico-me. Para ele, não há separação estrita entre análise do processo intelectual (o que se costuma chamar de epistemologia), de um lado, e reflexão metafísica (ontológica), por outro. Fowler (1998) assinala a profunda vinculação das duas perspectivas no filósofo espanhol. Uso, contudo, tal distinção por duas razões: primeiro, pois é usual e, segundo, por minha estratégica caracterização da atitude pós-kantiana como inversão do movimento delineado nas três Críticas a partir da última delas, a *Kritik der Urteilskraft* (1974).

“para além de” em profundidade. Então a inteligência é um modo especial de movimento: é busca na realidade. E, como tal, não sabe se vai ou não encontrar algo nesta profundidade. É a abertura não da inteligência de uma coisa com respeito a outras dentro de um campo, mas a abertura de todo o real campal para um mundo, isto é, para a realidade. A abertura do mundo não é um “entre”, mas a “respectividade” do real enquanto real. *Daí que a abertura do âmbito da inteligência racional seja de certo modo absoluta.* Precisamente por isso sua inteligência não é simples movimento, mas busca. O movimento afirmativo é movimento num campo, mas a busca, o movimento racional, é um movimento no mundo, na realidade. É nisto que formalmente consiste a profundidade do real. *Esta abertura é absoluta, porque, por mais que a encontremos, a busca jamais esgota a abertura mundanal. E isto é essencial* (ZUBIRI, 2011, p. 78, grifos nossos).

É assim que, explicando o carácter de marcha da razão, Zubiri assinala passagens de imensa importância para o debate filosófico contemporâneo, tão preocupado com as relações entre ciência e metafísica. Ora, a razão, ao perspectivar em profundidade o que a coisa é *na* realidade, vê-se na necessidade de construir livremente a inteligência por criação (modelar, homologar e postular), as quais podem, em certos momentos, construir novos cânones e princípios, abrindo por esse passo novos campos de inteligência campal. Para entendermos isso, lembremos rapidamente que a razão apoia-se no trabalho realizado pelo *logos*, o qual inteligiu campalmente o que uma coisa é *em* realidade, pelo momento do *entre*. É o que ocorre no exemplo favorito de Zubiri, isto é, com a noção de pessoa. Esta, não podendo deixar-se explicar pela prévia inteligência campal, postula livremente uma outra hipótese, a qual se demonstra apta para dar conta das notas da coisa, vale dizer, daquilo que ela possui *de suyo*. O resultado é que, com isso, um novo campo de inteligência é aberto, no qual surgem novos objetos em função de uma reorganização de regras predicativas. A pessoa, assim diz Zubiri, demanda um campo completamente diferente dos objetos físicos e, pois, regras

predicativas de natureza outra. Do mesmo modo, o sonho e certos fenômenos psíquicos foram, durante parte do século XIX, compreendidos desde uma perspectiva que postulava processos biológicos e fisiológicos como seus respectivos fundamentos. Por virtude da inexauribilidade da realidade, foi possível a um médico vienense indagar os mesmos fenômenos, postulando-lhes porém outros e inéditos fundamentos: no lugar das disfunções de ordem orgânica e neurológica, a fantasia e o desejo, a linguagem e o inconsciente. Não é que Freud tenha apenas fornecido novas hipóteses para melhor compreender o psiquismo humano: o discurso psicanalítico descortinou novos campos intelectivos, formas inauditas de predicação, à luz das quais *pensamos e sentimos* a alma humana de modo radicalmente outro. A razão, seduzida pela voz da realidade, viu-se forçada a abrir um novo campo, em que não apenas um novo objeto surgiu, *mas*, e isso é definitivo, novas formas de pensamento, novas e antes inexistentes possibilidades predicativas<sup>7</sup>.

Mais ainda: porque a intelecção é sempre senciante e porque a apreensão da realidade é sempre também um modo de *estar na realidade*, este novo campo permite e possibilita uma nova forma de estar no mundo. É necessário sublinhar, pois nem todos estão familiarizados

---

7 Importa assinalar com todo vigor possível – a intelecção senciante, por estar sempre na realidade, implica e aponta sua abertura constitutiva. Ora, só uma cultura intelectual que esqueça esta fundamental condição pode julgar possível a apreensão do real por um intelecto dissociado dos sentidos. É isso o que Zubiri chamou de inteligência concipiente. O ponto é de importância imensa, pois nele há uma suspeita imprevista, que articula Zubiri a ninguém menos do que Schelling. Levantemos a hipótese, para tratá-la adequadamente em trabalho posterior. Um intelecto que se dissocia dos sentidos ou os trata como material primário está, desde sempre, apartado da realidade como abertura transcendental. Por isso, permanece na ilusão de uma fundamentação absoluta, que caracteriza o que o Schelling maduro denominava filosofia negativa. Pois bem: apenas com um êxtase da razão, pelo qual ela percebe a nua e impensável força da realidade, pode ocorrer uma inversão, pela qual a razão, passado o êxtase, refará o caminho em sentido contrário: a realidade em sua pura nudez fornecerá o ponto de partida.

com a obra de Zubiri: a divisão intelecto-sensibilidade é, para o filósofo, falsa, pois toda inteligência é senciente, assim como toda sensação é inteligente. Quando a razão, forçada pela inexauribilidade do transcendental, cria livremente e assim abre novos campos, são também inaugurados outros modos de sentir, de estar e de quedar-se no real. Como veremos adiante, o argumento zubiriano articula-se perfeitamente ao projeto filosófico de Högrefe, para quem as capacidades predicativas do intelecto radicam em nossa relação mântica e afetiva com o mundo, em uma unidade originária de inteligência e afeto, presente de modo privilegiado na experiência estética.

Chegamos, com isso, a nossa primeira premissa, que articula dois conceitos centrais à hipótese aqui esboçada: a inteligência senciente, trabalhando dialeticamente entre campos já existentes e uma indagação em profundidade, possui momentos privilegiados nos quais, forçada pela inexauribilidade do real, abre novos campos de inteligência. A análise do processo intelectual, ao pressupor o transcendental como proposição metafísica tácita, permite articular a liberdade humana à infinitude da realidade, indicada na abertura racional de novos campos de inteligência, nos quais não apenas novos objetos emergem diante do intelecto, senão que também novos modos de estar no mundo descortinam-se e inauguram-se. Mas, caberia aqui perguntar, que tem tais raciocínios a ver com a experiência ficcional? Ora, a ficção e a experiência estética, a primeira pela cláusula do como-se e a segunda pela natureza não conceitual, têm como condição o reconhecimento do transcendental: em palavras claras, a ficção, evitando afirmações referenciais e categóricas, assume a errância inexaurível como seu motor, por isso mesmo convidando a uma eterna indagação em marcha cuja radicalidade pode abrir novos campos de inteligência. Não era Freud quem dizia que suas maiores descobertas haviam já, com séculos de antecedência, sido desvendadas e formalizadas pelos escritores? O transcendental, baixo-relevo de todo este movimento, fornece

a chave preciosa, pois faz signo, índice que é, do coração metafísico do empreendimento zubiriano<sup>8</sup>.

Pois bem, se Zubiri nos fornece uma rara análise da inteligência humana, que constitui tesouro inexaurível para quem deseja repensar a mimesis, é necessário ainda melhor desenvolver a proposição que, como observei, constitui a premissa metafísica de toda a *Trilogia*. Creio que o transcendental zubiriano corresponde a dois conceitos, centrais na metafísica de dois grandes filósofos do século XX: Mário Ferreira dos Santos e Luigi Pareyson. Para fornecer maior rigor à minha hipótese, abordarei o transcendental zubiriano, definido por ele mesmo como objeto da filosofia enquanto metafísica, pelas intuições ontológicas de Mário e de Pareyson. Refiro-me aos comentários acerca do Ser Supremo e do Meon, na *Filosofia Concreta*, e à ontologia da liberdade de Pareyson, com seu tratamento tautegórico do símbolo. Minha intuição é a de que, para pensarmos a natureza especulativa da forma literária, precisamos antes delinear com rigor uma ontologia do inexaurível coerente à análise zubiriana do processo intelectual. Se a literatura abre novos campos de intelecção, ela só o faz porque indaga o Ser, mas de uma maneira própria e específica: indaga-o e interpela-o

---

8 Lembro aqui a decisiva passagem dos Problemas fundamentales de la metafísica: “*Qué se entiende, pues por metafísica? Aunque esto parezca una exageración – lo voy a explicar en seguida –, la Metafísica es materialmente idéntica a lo que entendemos por filosofía. E insisto en la palabra ‘materialmente’. Puede decirse que la Metafísica es una parte de la filosofía, además de la Lógica, la Ética, la Filosofía de la naturaleza. Ciertamente; pero todo esto en definitiva es metafísica; la Lógica es la metafísica del conocimiento, como la Ética es la metafísica de la vida, como la Filosofía de la naturaleza es la metafísica de la naturaleza. En este sentido, la Metafísica no es una ‘parte’ de la filosofía, sino que es materialmente idéntica a la filosofía misma. La ‘filosofía’, su vocablo y su concepto nacieron en el ‘círculo socrático’ y quizá un poco antes en el mundo pitagórico, para designar aquella actitud de los hombres que buscaban la sabiduría suprema, esto es: la sabiduría última y radical de la vida y de las cosas. Esto define justamente lo que es la filosofía*” (ZUBIRI, 2003, p. 16-17).

pelo vazio, que não é o Nada, mas, como veremos, o necessário correlato meontológico do Infinito.

## **ONTOLOGIA DO INEXAURÍVEL: *MEON* E SÍMBOLO**

Vimos que a abertura de novos campos de intelecção supõe a assunção metafísica da infinitude do real, o qual, por nunca identificar-se com nenhuma de suas intelecções, garante-nos nossa liberdade. Ora, tal admissão do transcendental parece-me ganhar fundamentação apodítica e detalhada na *Filosofia Concreta*, sobretudo nas teses dedicadas à descrição de Ser Supremo, que eu, por opção estilística, passo a designar pelo nome mais fácil de Ser. O argumento fundamental reside em assinalar que, sendo infinitamente simples, o Ser não é nenhum objeto, não pode concretizar-se onticamente, dado que isso suporia sua localização cronotópica e, pois, sua limitação, o que faria dele um ente híbrido, metade ato, metade potência, o que é absurdo. Claro que a intuição de Mário constitui um desenvolvimento rigoroso, *more scholastico*, da diferença ontológica, na medida em que reconhece, pela análise dialética de teses cada vez mais concretas<sup>9</sup>, a necessária distinção entre o Ser e os entes. Ora, a grande contribuição do pensador brasileiro para nosso trabalho está naquilo que chama de *Meon*, o necessário correlato da Infinitude ativa do Ser. Este, lembremos, por ser infinitamente simples, é puro ato e força de determinação, sendo a fonte inexaurível do mundo limitado e finito, isto é, – para falar no vocabulário da *Filosofia da Crise* – do mundo em crise. Mas, porque é pura fonte de determinações, puro ato, o Ser demanda como correlato uma também infinita e pura capacidade de sofrer determinações,

---

9 Concreto, como se sabe, significa aquilo que cresce junto. A concreção paulatina obtida na *Filosofia Concreta* corresponde à ideia de uma estrutura cósmica tensional, cuja descrição tem de obedecer ao rigor da *Mathesis*.

capacidade esta que ele, contudo, não pode ser, por virtude de sua absoluta simplicidade.

É neste momento que Mário introduz o *Meon*<sup>10</sup>, infinita potência para sofrer determinações. Em termos mais leigos e claros, isto significa que o Ser, pondo como um seu correlato o Meon, indica na *Filosofia Concreta* as premissas apoditicamente fundadas para uma ontologia do inexaurível, precisamente porque o fundamento último do real não é nenhum ente específico, mas um puro ato infinito que, enquanto tal, demanda uma pura potência infinita. Eis então a articulação essencial: o *Meon* indica a inexauribilidade do Ser como uma infinita possibilidade de novas determinações e, pois, de novas configurações do real, descrito com rigor como transcendental porque ele, uma vez determinado, localiza-se sempre além da determinação. Como diria a sexta Eneida, tão rica de sugestões, “Ἀρχὴ δὲ τὸ ἀνειδεῖον, οὐ τὸ μορφῆς δεόμενον, ἀλλ’ ἀφ’ οὗ πασα μορφὴ”<sup>11</sup> (VI, VII, 17). Assim lemos na Tese 222 que “o *Meon* não é ser, é não-ser e, como tal, potencialmente infinito” (SANTOS, 2020, p. 354). Trata-se, pois, de algo que não é simples nada, *nihilum*, nem um nada relativo, tampouco o nada-vazio de Demócrito, senão que um Não necessário à infinita afirmação do Sim:

---

10 Do grego *mê*, partícula negadora, e *on*, participio presente do verbo *einai*, em gênero neutro, correspondente ao latino *ens*, ao francês *étant*, ao alemão *Seinend* e ao português *ente*. Contudo, o *on* grego possui um espectro mais amplo de significados, dado que o uso dos participios na língua grega é frequentíssimo e não possui correspondente nas línguas européias modernas. Mesmo o latim, em que os participios também muito se utilizam, dista nisso do grego antigo. Neste sentido, *on* pode abarcar o sentido de ente e de Ser, como aliás é o caso na Metafísica de Aristóteles, e a distinção conceitual depende do contexto em que a palavra ocorre. Em todo caso, para Mário o *Meon* tem estatuto ontológico e não ôntico, na medida em que é um correlato necessário do Ser Supremo.

11 A origem é, ela mesma, informe (sem eidos, sem forma), pois não é aquilo que carece de forma, mas aquilo de que toda forma provém (tradução nossa)

O *Meon* não é um mero nada como o nada-vazio ou vácuo, mas um nada quanto ao que será, quanto ao que virá-a-ser. Em si, é o infinito poder de ser determinado do infinito poder determinante do Ser Supremo. Não é um outro modo de ser, mas um não-ser que virá-a-ser. [...] O *Meon* não é um outro fora do ser. É o Não, que concretamente corresponde ao grande Sim, pois a absoluta afirmação do Sim implica a absoluta negação do Não (SANTOS, 2020, p. 362-365).

A necessidade de pensar o *Meon* fornece a chave para uma ontologia do inexaurível, pois, se o *Meon* é infinita possibilidade de ser determinado, o Ser enquanto tal não pode deixar-se fixar em nenhum domínio ôntico. Como correlato, o que o *Meon* introduz no projeto intelectual de Mário é a abertura essencial para pensar o Todo desde um infinito de base, que modaliza o discurso metafísico sem o reduzir a uma petrificada visão de mundo, cuja validade seja meramente histórica, porque incapaz de transcender-se a si mesma. Por isso é central a noção do *Meon*, e minha interpretação aproxima-se dos comentários de João César de Castro Rocha acerca da diferença entre haver e existir. Para o ensaísta, a escolha verbal é decisiva, pois estabelece entre a primeira tese e a última uma coerência rigorosa, que só se dá a ver quando Mário introduz e discute o *Meon*. Eis como Castro Rocha lê a *Tese 222*, em chave parecida com a que proponho:

Se há o que pode ser criado é porque ainda não o foi, ou seja, não *existe* de uma forma determinada, não veio *ainda* a ser, mas *há* enquanto potência de uma futura determinação. Para que o dinamismo do Ser Supremo não seja limitado pela existência, sempre contingente e singular, é indispensável que haja sempre alguma coisa ainda por vir a ser, pois, em caso contrário, a potência ativa logicamente não seria infinita (ROCHA, 2020, p. 561).

Esta é a chave para uma metafísica do inexaurível, que, se adota o tom escolástico, nem por isso entifica o Ser, enquadrando-o em um domínio ôntico específico, do qual decorreriam os menores entes, em hierarquia pré-definida, cristalizando com isso o incessante

movimento do real em uma tediosa *imago mundi*<sup>12</sup>. Com este passo, acedemos a uma primeira perspectiva sobre o transcendental zubiriano, visto agora pela ontologia concreta. Ora, a abertura constitutiva da realidade, o “diáfano”<sup>13</sup> objeto da filosofia que “é outra coisa, tão outra que não é coisa” (ZUBIRI, 2010, p. 150), pode ser lida pela relação necessária entre o Ser e seu correlativo *Meon*, entre a infinita capacidade de determinar e a infinita capacidade de ser determinado. Neste sentido, assim como em Zubiri já assinalávamos que o ficcional e o estético se nutrem do transcendental, pois que cultivam a inexauribilidade, a consideração do *Meon* nos habilita conceber a ficção e o estético como fenômenos que cultivam o vazio e a infinita capacidade de sofrer determinações. A experiência da beleza, dizia-o já Kant (1974), dá infinitamente a pensar, sem que algum conceito lhe seja exaustivo, e a ficção, propugna Iser (1993), é infinita, porque nunca última, determinação do imaginário.

Mas ainda não acabamos nosso percurso. Se Mário e Zubiri já nos fornecem inestimáveis intuições, é-nos ainda necessário buscar um outro elo, pois nenhum dos dois pensadores, ao menos nas obras de que aqui tratamos, explicita a relação entre suas premissas ontológicas e a experiência estética-ficcional. Pois bem, tal elo encontro-o na hermenêutica existencial e tautegórica de Luigi Pareyson. O

---

12 Este é, aliás, o problema central de *Après la finitude*, para o qual o próprio Mário já oferece um interessante contra-argumento. Com efeito, recuperar a tradição pitagórica dista, e muito, do gesto de Meillassoux, que ontologiza um campo ôntico e o articula como o Absoluto. Os arithmoi pitagóricos, como leis de proporcionalidade intrínseca, são em absoluto diferentes do que a leitura ontológica do teorema de Cantor propugna

13 Por diáfano Zubiri entende o objeto da filosofia enquanto metafísica, como se lê nos *Problemas fundamentales de la metafísica occidental*: “em tratar de ver a claridade, mas sem sair da claridade mesma. [...] A Metafísica não pretende tirar-nos das coisas, mas reter-nos nelas para fazer-nos ver o diáfano, que não é óbvio porque não esteja nas coisas, mas porque é o mais óbvio delas. Pois bem, a Metafísica [...] é o saber do diáfano”.

filósofo italiano é, aliás, um dos mais criativos herdeiros do pensamento romântico, incomparável leitor de Schelling e dos antigos, e o estudo de sua obra tem-se-me revelado central para a recuperação da tradição pós-kantiana. Para este trabalho, importa-nos analisar um ponto específico, localizado em sua noção de símbolo, cuja compreensão supõe a ontologia do inexaurível a que enlaça uma hermenêutica tautegórica.

Há decerto diferenças de tom entre Pareyson e Mário, mas a mim importa-me assinalar que, para pensar uma ontologia do inexaurível, Pareyson precisa descrever o Ser como inobjetivável e, por isso mesmo, infinito. Ora, infinito é aquilo que não se deixa exaurir por nenhuma predicação, inevitavelmente escapando a toda definição. Daí por que da liberdade não pode haver sistema, apenas história e narração: seus atos são imprevisíveis, pois em sua imprevisibilidade reside sua natureza infinita, seu não-ser-ente. Daí também a valorização, por parte de Pareyson, do mito, por ele lido em chave schellingiana, como apresentação do Infinito no finito. Este é, aliás, todo o argumento desenvolvido em *Verdade e Interpretação* (2005), em que Pareyson lança as premissas de sua hermenêutica existencial: a verdade é verdade ontológica enquanto interpretação, isto é, enquanto indagação especulativa do Ser que, formalizando-o, indica pela inexauribilidade da palavra o Infinito<sup>14</sup>. Em *Ontologia da Liberdade* (2017), o raciocínio é

---

14 Não entrarei nos detalhes de *Verdade e Interpretação*, mas assinalo aqui que, nesta obra, são imensas as afinidades e os raciocínios com o pensamento humanista de Ernesto Grassi, tal como se lê, por exemplo, em *Filosofia del Humanismo: la preeminencia de la palabra*. Caberia analisar a chamada interpelação existencial do Ser, de Grassi, com a proposta pareysoniana da inextricável natureza do pensamento, a um só tempo revelativo e expressivo, histórico e especulativo. Para ambos, só na imanência histórica pode a transcendência revelar-se, o que os leva a valorizar a expressão verbal, retórica para Grassi e simbólica para Pareyson, conferindo-lhe valor filosófico. A consequência, para os dois italianos, reside no rechaço de qualquer metafísica ôntica, que esqueça a multiplicidade inexaurível do mundo histórico, pondo-lhe como substituto um edifício de conceitos puros sem qualquer conexão

formulado a partir da indagação filosófica do mito, central no projeto de Pareyson porque, nele, articulam-se a Liberdade como Ser e sua inexauribilidade na expressão especulativa. Vejamos, em rápidos traços, como a constelação se configura.

Duas são as ideias fundamentais na leitura tautegórica do mito pela formulação especulativa do conceito de símbolo. A primeira diz respeito à lei de proporcionalidade inversa, pela qual a transcendência do Ser demanda uma forma não unívoca, colhida na sensibilidade humana, a que a tradição filosófica sempre reconheceu o grau inferior, por ser cognição confusa<sup>15</sup>. Anoto a formulação essencial: “É absurdo crer que a abstração aumente a adequação: dado o carácter inatingível do ‘referente’, entre os dois termos só pode subsistir uma proporção inversa.” Tacada genial, a proporcionalidade inversa aponta para o fato de que a apreensão especulativa do Absoluto implica, na forma que o apreende, o reconhecimento de sua incapacidade e de seu limite, mas de tal modo que tal consciência não a degrada nem a empobrece – é todo o contrário que se gesta, pois ao reconhecer sua própria incapacidade de dizer o Todo do mundo – não era Schlegel (1973) quem dizia, *Ironie ist der Sinn fürs Weltall*<sup>16</sup>? – a forma simbólica assimila a inexauribilidade e infinitude de seu referente, incorporando-a a si mesma. Assim, e só assim, Pareyson pode anunciar a sua natureza tautegórica, isto é, a absoluta e perfeita identificação de conteúdo e

---

com a vida. Não em vão, Grassi termina seu livro com um aceno à tradição romântica, fonte da especulação de Pareyson.

15 Sobre isto, dever-se-ia escrever outro artigo. Para não perdermos o bom hábito do diálogo com a tradição, remeto à pormenorizada discussão de Manfred Frank em *As “Reflexões sobre a Estética” de Kant e a elaboração da “Crítica da faculdade do juízo”*, bem como a *Einführung in der Frühromantischen Ästhetik*, que fornecem uma detalhada análise do conceito de estética na tradição racionalista (Descartes-Leibniz-Wolff) e em Baumgarten, explicitando a imensa revolução operada por Kant, na Terceira Crítica.

16 Ironia é intuição do Todo do Mundo (tradução nossa).

forma, em que o Ser se deixa apreender pela forma e apenas por ela. Ora, a lei de proporcionalidade inversa esclarece, ademais, o poder e a força da imagem e da linguagem dos sentidos, da *aisthesis*, em que a multiplicidade das sugestões fornece o meio adequado à apreensão do inexaurível: ao infinito da Liberdade corresponde, assim, a potência do estético, a força insuspeita de nossa relação não-conceitual e pré-predicativa com o mundo. É aí, então, que chegamos à segunda ideia fundamental, decorrência necessária da lei de proporcionalidade inversa: a inseparabilidade de fisicalidade e transcendência. Recorro uma vez mais às palavras de Pareyson:

É por isso que o carácter decididamente sensível do símbolo e o carácter inexoravelmente transcendente da divindade, mais do que em rejeição mútua, atraem-se a ponto de demandar um ao outro de modo exclusivo, realizando uma verdadeira *inseparabilidade de fisicalidade e transcendência*. Apenas a linguagem sensível pode ser sede do transcendente, porque apenas nela este último pode se manifestar ao mesmo tempo em sua irresistível presença e irreduzível ulterioridade. A imagem simbólica, em virtude de sua natureza sensível, *toto coelo* diversa da natureza da divindade, presta-se a representá-la de maneira ótima, porque desde o início reconhece sua total inadequação e, ao reconhecê-la, supera-a e a resgata (PAREYSON, 2017, p. 107).

Impossível, para um leitor de Schlegel e Novalis, não reconhecer aqui a fórmula da ironia. O símbolo, porque sensível e indeterminado, sabe que não sabe, isto é, reconhece sua própria insuficiência na apreensão do Ser e, não obstante, faz desta mesma limitação a fonte de sua potência: ao conservar o silêncio e o vazio, deles faz forma e movimento, a eles alude precisamente por sua indeterminação. Aquilo que certa tradição reconhecia de pior na sensibilidade, sua falta de clareza e indeterminação, revela-se para Pareyson a única maneira de apreender o Ser – a infinitude do Sim só se deixa conservar pelo Não que, revelando-o, escondendo-o, a ele só pode acenar, indicar, *signum facere*, σημαινεν.

Relacionando símbolo e sensibilidade, experiência estética e apreensão especulativa, Pareyson indica o elo que buscamos, pois, se a lei de proporcionalidade inversa possui a validade que lhe reconhecemos, significa isto que, pelo cultivo da negatividade conceitual, a forma simbólica transforma a negação em pura e produtiva afirmação ontológica: o Ser se diz na multiplicidade das sugestões, e quanto mais se deixa dizer, mais é, pois à infinita capacidade de determinar corresponde a infinita capacidade de receber determinações. A cláusula ficcional, assim, aparece como o gesto que cultiva a negação, o μή ὄν necessário “para que o dinamismo do Ser Supremo não seja limitado pela existência” (ROCHA, 2020, p. 521), elemento metafísico e ontológico que faz da experiência estética o lugar em que emerge a relação com o Ser. Trata-se, pois, de um vazio produtivo, de uma negatividade essencial à forma tautegórica do símbolo, responsável por reconhecer a intrínseca impossibilidade de apreensão conceitual do Absoluto, impossibilidade tornada positiva pela cláusula ficcional e pela *aisthesis* do símbolo, cuja indefinição conceitual unívoca, em que a imagem e a metáfora ganham a cena, não é por isso menos racional: “a livre criação [racional] do conteúdo, qualquer que seja sua índole, há de ter unidade própria. Não é forçoso que a criação seja conceitual. Pode-se intuir que aquele conteúdo tem a ‘unidade’ – só poeticamente apreendida – do metafórico.” (ZUBIRI, 2011, p. 86).

Ora, se assim é, então podemos arriscar e dizer que, pela negatividade do símbolo, o ficcional, cultivando a indeterminação estética, é capaz de abrir novos campos de intelecção, pois aí atua também a razão, no sentido forte de Zubiri. Afinal, é a abertura constitutiva da realidade, sua inexauribilidade ontológica, que nos força a pensar livremente, determinando intelectivamente o fundamento racional do mundo. Porque esse ato é livre, é ele também criador, sem com isso depender exclusivamente da realidade humana, nela encerrando-se: ao contrário, a criação é um momento formal e estrutural, e

diz a realidade como *de suyo*. Eis, então, o ponto essencial: os cânones e princípios com que inteligimos racionalmente não estão, como vimos, exaustivamente dados, e acreditar que a realidade encerra-se no mundo físico dos corpos é reduzir o transcendental a um cânone específico, o que é absurdo. Ora, Zubiri reconhece que a inteligência racional pode, em momentos privilegiados, criar novos cânones e novos princípios, de modo a abrir novas possibilidades intelectivas, antes inexistentes e insuspeitas, as quais, contudo, pertencem à realidade formal e estruturalmente, pois são *de suyo*. Exatamente como em Mário, em que o *Meon* garantia a superioridade infinita do Ser em relação à existência ôntica, conservando uma zona de vir-a-ser cujas possibilidades não podem ser previstas e garantem, por isso mesmo, a riqueza do real. Pois bem, estas duas perspectivas conjugam-se por fim na análise pareysoniana do símbolo, apenas aí revelando toda sua potência: pela lei de proporcionalidade inversa, a imagem e a metáfora incorporam fisicamente – isto é, na forma mesma – a transcendência do Ser, o diáfano zubiriano, e desta radical experiência podem surgir novos cânones e novos princípios, precisamente porque, indeterminada como é, a experiência estética se põe à margem do conceito e do já inventariado, cultora como é do limite e do ainda não pensado. Aventurando-se nos limites opacos da linguagem, a experiência ficcional carrega consigo a potência para determinações radicalmente outras, tão outras que, em sua emergência, descortinam novos cânones e novos princípios - revelam, enfim, novos campos de inteligência.

É assim que, no início do século XX, a forma romanesca de um Proust e de uma Virginia Woolf são levadas a tal nível de tensão que revelam um olhar microscópico, capaz de cristalizar os mais sutis e imprevisíveis movimentos da alma humana. Na fase proustiana, são campos que se descortinam e se abrem - e a sonata de Vinteuil convida a uma inteligência que a compreende e sente como inevitável tragédia do desejo humano, imerso e dilacerado na dimensão do Tempo, de que

a música é imagem e metáfora. Em *Absalão, Absalão!*, a herança do racismo deixa de ser pensado conforme as previsíveis e tediosas regras predicativas que hoje são legião, para ganhar o fascínio da memória coletiva, cuja condição precária é formalizada pelos diferentes níveis narrativos, pelas vozes que se vão tecendo a si mesmas enquanto tentam, frágeis, dar corpo ao vazio traumático que as habita. O mítico peso da raça, na arcana figura de Sutpen, emerge como imagem de um destino subjetivado e interiorizado, mas nem por isso menos traumático e cósmico. Assim também é que, em *Vidas Secas*, o sertanejo cessa de ser compreendido como mero injustiçado, instrumento para propaganda política, e ganha na tessitura graciliana uma dimensão ética e humana incompatível com o olhar que lhe era contemporâneo. Como Luna Filho (2021) demonstra em sua interpretação do romance, *Vidas Secas* é um fascinante problema de linguagem, em que a incomunicação humana contamina cada frase e situação narrativa, urdindo uma experiência ficcional em que o sertanejo é protagonista do drama trágico que nos afeta a todos: o Universal transparece pelo Particular que é Fabiano. É que, em cada um destes rápidos exemplos, a ficção nos apresenta um mundo que só existe no movimento tensionado de sua forma, a qual, como no símbolo de Pareyson, convida a uma inteligência em profundidade, ao fim da qual podemos descortinar novas relações predicativas, modos de entender e sentir antes imprevisíveis, cuja descoberta radica precisamente na inexauribilidade da experiência ficcional: transcendental, *Meon*, símbolo. Com tais premissas ontológicas e metafísicas melhor se esclarecem grandes trabalhos de crítica literária. Com efeito, as admiráveis análises de Karl Heinz Bohrer (2014) e Paul Ricoeur (2011) demonstram como o discurso ficcional é capaz de transformar as aporias conceituais da filosofia em produtividade poética – para Bohrer, Baudelaire inaugura em sua poética uma maneira de sentir o tempo sem par na lírica francesa, assim como Ricoeur demonstra que *Mrs Dalloway*, *Em Busca do Tempo Perdido*

e *A Montanha Mágica* narrativizam a experiência temporal de modo a cada vez único, engendrando experiências temporais que a filosofia é incapaz de conceitualizar. Lá onde o conceito revela-se estéril, a forma simbólica, tautegórica e inexaurível, abre novos campos de intelecção: modo de sentir e de inteligir.

Teríamos, pois, encontrado a configuração que buscávamos? Com efeito, pudemos notar que a riqueza da intelecção senciente radica no transcendental, premissa de uma metafísica do inexaurível, em que o Ser demanda o *Meon*, cuja infinitude melhor se dá a ver no símbolo, em que a indeterminação do estético é signo e índice da riqueza do Absoluto. Vimos, por fim, que a lei de proporcionalidade inversa e a inseparabilidade de fisicalidade e transcendência indicam a potência especulativa da forma simbólica, em que a metamorfose estética aponta, em seus momentos radicais, a abertura de novos campos intelectivos.

*Ora, chegados até aqui, a surpresa é imensa, pois a conclusão apresentada não é nada mais nada menos do que a intuição central da última peça do edifício kantiano, a Kritik der Urteilkraft (1974), em que, pela análise do juízo reflexivo na modalidade estética, Kant vislumbra a possibilidade de um momento originário da predicação, em que, na ausência de regras judicativas, são elas criadas, num descortinar primitivo de nossa relação intelectual com o real. Se o juízo estético é não-conceitual, talvez nele vislumbremos, em índice e obliquamente, a imemorial situação em que o sujeito, diante de um mundo maravilhoso que se lhe descortina, inventa e cria as possibilidades judicativas, no ato primeiro responsável por organizar um real que, depois, se estabilizará na prática normal dos juízos determinantes. Mais ainda: porque o estético apela aos sentidos sem, com isso, tornar-se irracional (!), o intelecto aí atuante – pois sempre se trata de um juízo – não cultiva a separação rígida entre entendimento e sensibilidade, mas as une em um livre jogo, no qual inteligência e sentidos*

se enlaçam por intermédio da imaginação – momento, pois, de autêntica intelecção senciente.

É na sexta seção da Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo*<sup>17</sup> que Kant nos aponta a inestimável intuição. Para não alongar o já árido debate, assinalo que, aí, o sábio de Königsberg sublinha a natureza originária do juízo reflexivo, a ser detalhado pela análise dos juízos teleológico e estético. O que Kant revela nesta passagem é a conexão entre o sentimento do prazer e nossa impressão de um propósito da natureza, que emerge na concordância cada vez maior entre nossos conceitos e as leis do mundo físico. Sem que tal fim possa ser conhecido – pois, Idéia que é, radica no além da experiência possível –, nós dele possuímos apenas um índice no prazer de certos juízos. Ora, o estético é precisamente um deles, pois que, na apreensão estética, sentimos uma íntima concordância entre as faculdades da sensibilidade e as do entendimento, sem que possamos dizer exatamente o que nessa concordância se revela: trata-se de uma *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, isto é, uma finalidade sem fim conceitualmente articulável. A tacada de gênio, assombrosa, reside nesta observação: embora não sintamos mais imenso prazer nos juízos determinantes por que pautamos nossa vida, tal prazer certamente sempre esteve lá, em seu tempo, e tão somente porque a “experiência em geral sem ele não seria possível, tal prazer foi aos poucos mesclado ao puro conhecimento, de modo a não mais ser especialmente notado” (KANT, 1974, p. 97, tradução nossa)<sup>18</sup>.

O prazer sentido no juízo estético indica a situação originária na qual, diante de um mundo ainda de todo desconhecido, sentíamos a

---

17 Na seção que se intitula “VI. Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zweckmäßigkeit der Natur”

18 *ist gewiß zu ihrer Zeit gewesen, und nur weil die gemeinste Erfahrung ohne sie nicht möglich sein würde, ist sie allmählich mit dem bloßen Erkenntnisse vermischt, und nicht mehr besonders bemerkt worden.*

felicidade de notar a íntima concordância entre nossas predicções e os seus objetos - tratava-se, então, de um mundo desvelado e do prazer deste desvelamento. A experiência estética, eis o passo, restitui-nos tal situação, *sem contudo fornecer conceitualmente nenhuma determinação, operando pois no limite entre a possibilidade de um desvelamento e sua suspensão – daí, aliás, a sutileza das fórmulas finalidade sem fim e juízo sem conceito*. O estético é um juízo que não opera por conceitos, pois, antes de ser a determinação predicativa de um objeto, é a indicação estrutural da objetualidade. Para esta inferência, encontro apoio inestimável no trabalho de Hogrebe, que, no capítulo intitulado *O prazer originário da predicação* de seu *Meta-physik und Mantik* (2013), assim interpreta a passagem comentada:

No juízo estético, portanto, o sentimento é o lugar-tenente do conceito. Tal sentimento é decerto uma intenção [*Intention*] subsemântica, concebida como não-predicativa. Esta intensão [*Intension*] não-conceitual, indicamo-la pelo uso da palavra ‘belo’. Assim, o predicado ‘belo’ não possui também nenhuma extensão, à qual um objeto possível pertenceria: cada singular objeto, cada instante pode ser chamado de belo, sem que haja algum esquema compreensivo, capaz de ser conceitualmente explicitado, para uma classe de coisas belas (HOGREBE, 2013, p. 121, tradução nossa).

Ora, a observação é certa, pois o predicado “belo” é definido por ser uma subsemântica e pura intensão sem extensão, isto é, um predicado que, paradoxalmente, serve para todos não especificando efetivamente nenhum fenômeno: sua intensão é mais sentida do que pensada, sua extensão vazia aponta para o inexaurível que por ele se indica. Em termos quase idênticos aos de Pareyson, Hogrebe interpreta o juízo estético como o *ortus* em que nossa capacidade mântica emerge, mediada por uma relação sugestiva com o mundo. A pobreza conceitual do estético – seu poder praticamente nulo de determinação – fornece contudo sua potência: “apenas quando a comunidade da sensibilidade verdadeira formou-se, abre-se o caminho para

proposições e juízos verdadeiros” (HOGREBE, 2013, p. 121). Por isso, a experiência estética, pondo-nos na situação primitiva da relação originária e pré-predicativa com o mundo, é capaz de, pelo cultivo da indeterminação semântica e conceitual própria à sensibilidade, revelar novos predicados, inaugurando campos semânticos inauditos:

Não lidamos mais, quando do juízo estético, com uma semântica, que comunica certos significados para dados conceitos, senão que, ao contrário, tratamos aqui de uma espécie de sub-semântica, que é apenas receptível a conceitos articulados a dados significados, à medida em que eles [os significados e conceitos] manifestam-se nos sentimentos e sensações. O belo traz para si certas palavras, e assim começamos a interpretar. E este é, aliás, o originário, aristotélico e hermenêutico fenômeno que se dá mesmo antes da hermenêutica fixada em dados já conceitualmente inventariados: trata-se do tornar-se palavra do pensamento, dos sentimentos e dos desejos. Acedemos, assim, à medida em que temos sentimentos, já a uma semântica, precisamente a uma semântica de palavras ainda não sabidas e que apenas agora procuramos e que talvez nunca achemos. A forma específica desta semântica será por nós depois definida e pesquisada como mântica (HOGREBE, 2013, p. 124, tradução nossa).

A indeterminação do belo convida ao pensar, mas nem nele se exaure nem nele tem seu objetivo último, pois ao juízo estético não corresponde nenhum conceito específico. Antes, é a ausência de univocidade conceitual que preserva a infinitude da experiência estética, cujo θαῦμα demanda um λογίζεσθαι<sup>19</sup> que nunca o exaure. Anterior à hermenêutica guiada por conceitos explícitos, a razão estética opera no nível originário sub-semântico, mais radicado nos afetos e na presença do que na pureza do intelecto: mas, porque é juízo, é também

---

19 O vocábulo grego θαῦμα (thauma) significa maravilhamento, ao passo que λογίζεσθαι (logizesthai) é em geral traduzido por raciocínio, pensamento, ato mental na resolução de um problema. Apesar da aparente oposição, a filosofia grega sempre os pensou intimamente conjugados, como se lê no livro 1, A 982 a 29 - 22, da Metafísica de Aristóteles e em 155c-d do Teeteto de Platão.

demanda de inteligência, de “*Wortwerdung des Gedankens, der Gefühle und Wünsche*”<sup>20</sup>. Sensibilidade inteligente, inteligência sentiente – tensão dialética entre  $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$  e  $\lambda\omicron\gamma\acute{\iota}\zeta\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ . Se lembrarmos que, em Zubiri, a intelecção sentiente, desde seu primeiro momento na apreensão primordial até a marcha da razão<sup>21</sup>, conserva o sentido da abertura da realidade, percebemos o quanto Hoguebe aproxima-se do espanhol, em seu projeto de revitalizar a metafísica pela mântica. Pois a mântica outra coisa não é senão o nível pré-predicativo de nossa natureza pronominal que nos põe num relacionamento sempre aberto com o mundo. O real não se exaure no nível semântico, e a univocidade do conceito não marca o começo e o fim do pensamento – ao contrário, início e final intelectivos fundamentam-se nesta abertura constitutiva, de essência pré-predicativa, por virtude da qual estamos sempre ainda por pensar, por ela, para falar como Zubiri, somos forçados a viver pensando e, pois, desvelando o real. O diáfano dá ao estético sua dignidade ontológica, e a pura intensidade é signo da coisa metafísica por excelência, aquela que é tão outra que não é coisa, que está em todos os objetos sem identificar-se com nenhum deles, o “*objeto pronominal*”<sup>22</sup> de Hoguebe, o “*alguma coisa*”<sup>23</sup> que é “em última análise e em sentido forte o único objeto de nosso saber”<sup>24</sup> (HOGREBE,

---

20 Transformação dos pensamentos, desejos e sentimentos em palavra

21 Mais rigor ainda ganha a aproximação quando lembramos que os momentos da intelecção não são cronológicos, senão que estruturais. Assim, é inevitável que, havendo apreensão primordial, haja também logos e razão. Isso porque pertence à formalidade da realidade que assim sejam as coisas. Isso garante, aliás, o caráter transhistórico, portanto metafísico, das proposições zubirianas e hogrebianas: Nur weil unsere Deutungsnatur per pronominaler Matrix schon von Hause aus transhistorisch ist, kann es ja ein geschichtliches Dasein überhaupt geben [...]. Nur weil die Transparenz der Welt schon pronominal gesichert ist, kann es geschichtliche Welten für uns überhaupt geben” (HOGREBE, 2013, p. 295).

22 pronominaler Gegenstand

23 irgendetwas

24 zuletzt im prägnanten Sinn der einzige Gegenstand unseres Wissens

2013, p. 65), cuja indefinição fundamental garante a inexauribilidade de nossa busca. Nossa liberdade, como vimos com Pareyson, depende mesmo desta escuridão e deste silêncio que se indicam pelas intensidades do estético – e o *Meon*, conservando a diferença essencial entre o Ser e a existência finita, torna possível a riqueza dos mundos<sup>25</sup>.

Pela rápida menção aos comentários de Hoguebe, pudemos perceber que já em Kant encontrava-se em germe nossa problemática. A abertura de novos campos de inteligência ganha radical potência na experiência estética, pois nela a pobreza conceitual é condição do intelecto metafísico, do pensamento que não se preocupa com objetos empíricos já inventariados mas que, seduzido pela voz da realidade, alça o olhar ao longe, à coisa que, invisível, apenas se deixa sugerir e aludir pela indeterminação rica da sensibilidade estética. O indeterminado, vimos, é a figura do vazio e da negação necessária que conserva a infinitude do Ser, o qual, se é apreendido pela forma simbólica, nunca por ela se exaure. Este é o paradoxo da Idéia estética, como a denomina Larthomas (1994), necessário para garantir à experiência ficcional a dignidade especulativa que buscávamos. Operando no limite em que o visível desvela o invisível, a experiência ficcional pode abrir novos campos de inteligência, inaugurando por sua radicalidade novas formas de predicação, que são, lembremos sempre, formas de estar e sentir na realidade – intelecto senciente. É assim que, no *Filoctetes*, a dor do indivíduo se desvela no timbre e nas imagens, no horror que contamina os versos com os quais o grande arqueiro exprime a dignidade de seu rosto – infinitamente acima e irredutível ao κλέος da Guerra e à moira de que não escapam os homens. Assim também Shakespeare, pelo puro engenho formal, descortina os abismos da subjetividade, desvelando a face sombria da alma que, século depois, formaria o

---

25 Der pronominale Welt verdanken wir die Transparenz der Welten, aber nur diese Transparenz. Sie gibt uns keinen Durchblick auf eine wahre Welt frei, sondern nur einen Durchblick durch jede Welt (HOGREBE, 2013, p. 69).

tesouro da revolução psicanalítica. Na frase proustiana, encontram-se intensidades e minúcias que inauguram um olhar microscópico, capaz de iluminar a infinita riqueza e as mais sutis variações do mundo interior. E é também assim que Paul Ricoeur (2019), em *Tempo e Narrativa*, foi capaz de perceber como *Mrs Dalloway*, *A Montanha Mágica* e *Além do Tempo Perdido* formalizam três experiências do tempo, que não simplesmente repetem a inteligência já possuída senão que desvelam e inauguram formas distintas de o pensar – e, portanto, de o sentir. Pela potência da forma, o pensamento é convidado a especular, e se, em seus momentos radicais, alcança novas paragens, inaugurando novos campos, nem por isso exaure o thauma de que partiu. A negatividade ficcional, o vazio produtivo do *Meon*, garante-lhe sempre, e por definição metafísica, a infinitude.

## **CONCLUSÃO: A TRADIÇÃO PÓS-KANTIANA**

Anunciamos nossa problemática pela constelação de três pensadores: Zubiri, Mário Ferreira dos Santos e Luigi Pareyson. Apesar da diferença de estilo, vimos que suas indagações apontam a revitalização da metafísica e se unificam na ontologia do inexaurível. O intuito inicial de nossa investigação era pensar se a experiência ficcional poderia abrir novos campos de inteligência. As contribuições de Pareyson permitiram-nos observar na forma simbólica a chave para nossa indagação, porquanto nela a indeterminação estética é condição de sua potência especulativa. O último passo, contudo, revelou que tal problemática já estava contida, em germe, na Terceira Crítica kantiana, o que fora aliás notado por outros autores. Com Högberg, foi possível ler o juízo estético como índice da originária situação intelectual do sujeito com o mundo, em que a indeterminação fazia signo de um *irgendetwas* (alguma coisa) inexaurível. Apenas neste momento revela-se de fato a estrutura profunda da reflexão que estou propondo:

se Kant, na Terceira Crítica, enunciava no juízo estético o paradoxo de uma apreensão intelectual não-conceitual, era porque, na última grande parte de seu edifício, ele sinalizava precisamente a direção contrária que empreendera nas duas críticas anteriores: não se trata de apenas destruir a metafísica de molde leibniziano-wolffiano, senão que de tornar possível, a partir do rigor crítico, a audácia e a coragem de uma *metafísica moderna*, urdida na delicada situação de pensar o impensável instruída pela autorreflexividade do discurso crítico. *Ora, é na análise do juízo estético que se enuncia tal possibilidade, e não à toa é da Terceira Crítica e de seu estudo que nascerá o paradigma do pensamento pós-kantiano: o chamado idealismo alemão.* Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Schlegel e Novalis ousarão seguir as indicações das três Críticas, alçando-se uma vez mais ao nível metafísico e ontológico pelo qual, sem descurar das fronteiras críticas, pensarão o impensável, aquilo que todos chamarão, nisso seguindo a antiga tradição grega e medieval, de *das Absolute*. Trata-se, portanto, de um pensamento que, a um só tempo, ergue-se 1) a partir de Kant, 2) com Kant e 3) contra Kant. A partir de Kant, pois só a ousadia do sábio de Königsberg poderia revitalizar a metafísica, negando-a para melhor afirmá-la. Com Kant, pois as aporias de cada uma das críticas serão herdadas por cada um destes pensadores, que delas farão o material e o ensejo de seu pensar. Contra Kant, pois se o mestre destruíra a metafísica pela análise epistemológica das condições de possibilidade de nosso conhecimento, os pós-kantianos tomarão a via contrária: não da epistemologia à ontologia, mas desta àquela, pois é a metafísica o coração de todo pensamento, sophia o objeto de philein.

O assim chamado idealismo alemão fornece o modelo histórico do que, agora, denominamos sincronicamente tradição pós-kantiana. Esta não se reduz ao período, decerto fértil e assombroso, em que viveram os idealistas, mas fornece uma atitude e um estilo transhistórico de pensamento, caracterizado por 1) elaborar uma teoria da

subjetividade como *Geistphilosophie*, 2) radicada numa meontologia do inexaurível, 3) admitir a identidade formal entre ética e estética e 4) reconhecer no fenômeno poético potência especulativa. Estes quatro elementos, quando rigorosamente articulados, permitem perceber a estrutura profunda que unifica o intento de pensadores bastante diversos, como Emmanuel Lévinas e Paul Ricoeur, Luigi Pareyson e Markus Gabriel, Jacques Lacan e Schelling, Vladimir Jankélévitch e Novalis, Charles Baudelaire e Giacomo Leopardi<sup>26</sup>. Todos conjugam-se neste ponto central: questionar novamente o ser enquanto ser significa ousar pensar o Infinito, revitalizar a metafísica supõe respeitar a inexauribilidade do real e fazer de sua impossível articulação unívoca a fonte e o ensino do verdadeiro pensamento, o único que merece o título de especulativo. Tal empreitada ganha lugar privilegiado na experiência estética, em que o Absoluto se deixa ver por sua ausência.

É, portanto, todo um programa de pesquisa que se anuncia. Para a teoria literária, importa recuperar tal estilo, e creio que por ele muitos

---

26 Cito aqui apenas alguns. Mas não poderia deixar de fazer referência a um autor que, para minha própria indagação, tem sido de valor inestimável: Pierre Hadot. Para minha proposta, é fundamental pensar a tradição pós-kantiana como um estilo de pensamento que é, antes de tudo, um modo de estar no mundo. Longe de ser mero exercício teórico, filosofia é, na bela e sempre viva definição de Schlegel, “saudade do infinito”, desejo de Heimkehr, como a chama Novalis. Para Hadot, é Kant o grande representante moderno do conceito antigo de filosofia como exercício espiritual. Especular é, para Hadot, escolher uma estilística da existência. Além disso, trata-se de um autêntico ideal de Bildung, compreendida não como a transmissão estanque de conceitos e conteúdos positivados teoricamente, mas como um modo existencial de se quedar no mundo e de nele viver: “il s’agit, toujours et surtout, non pas de communiquer un savoir tout fait, mais de former, c’est-à-dire d’apprendre un savoir-faire, de développer un habitus, une capacité nouvelle de juger et de critiquer, et de transformer, c’est-à-dire de changer la manière de vivre et de voir le monde. On ne s’étonnera plus alors de trouver par exemple chez Platon ou chez Aristote, ou chez Plotin, des apories dans lesquelles la pensée semble s’enfermer, des reprises et des répétitions, des incohérences apparentes, si l’on se souvient qu’elles sont destinées non pas à communiquer un savoir, mais à former et à exercer” (HADOT, 1995, p. 412).

elementos fascinantes, tão negligenciados por certas vertentes críticas contemporâneas, ganham inteligibilidade. Mas, porque para a tradição pós-kantiana pensar o estético é também fazer metafísica, seguir tal indagação permite alçar a literatura e a experiência estética a um nível de importância que parte do pensamento contemporâneo, tão preocupado com politizações simplificadas, tende a negligenciar. O problema dos campos de inteligência fornece apenas o primeiro passo, indicando múltiplas veredas que o intelecto deve percorrer. Assim, com Emmanuel Lévinas deve-se especular sobre a ética da leitura, reconhecendo ao texto literário uma face e um rosto que são autêntica epifania. Pela leitura cerrada de Lacan (2007), Jankélévitch (2018) e Karl Heinz Bohrer (2002), torna-se possível compreender a estrutura da temporalidade ficcional, radicada no paradoxo da *Nachträglichkeit*, que espelha a liberdade subjetiva, ritmada pela economia do desejo, descoberta inestimável da psicanálise. Pelo diálogo com Hoguebe (2013) e Schleiermacher (1977), a compreensão da brilhante proposta crítica de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) se deixa complexificar e ganhar uma sofisticação inaudita. Por último, é o problema da mimesis que novamente se coloca, mas em um outro nível do que aquele em que o deixou Luiz Costa Lima (2014). Trata-se de pensá-la, agora, especulativamente, cruzando a proposta mântica de Hoguebe à grande reflexão primeiro-romântica. Mais ainda: se todos estes pontos concernem a indagações teóricas, elas não devem descurar da prática crítica, que, não sendo nunca mera “aplicação” da teoria, constitui o exercício especulativo motivado pelo *thauma* da leitura. A crítica, por ser prática genial e poiética, é experiência de que o discurso teórico nunca se pode alijar: um e outro interpenetram-se e são indissociáveis.

Com esse balanço, encerramos nosso artigo. Seu principal objetivo foi saber se a experiência ficcional e estética pode abrir novos campos de inteligência. Vimos que não apenas é isto possível, mas que a ficção e o estético, nutridos por um paradoxal vazio produtivo, fornecem o

modo apropriado pelo qual a infinitude do Ser se deixa apreender. Isto significa que, se a ficção é um como-se, não é ela por isso indigna de ser pensada como uma experiência ontológica. Essa é a intuição central da tradição pós-kantiana, cujos primeiros traços aqui esboçamos. É este caminho que agora devemos seguir. Não é ele simples nem fácil, pois, desde o Idealismo, pensar com e contra Kant pressupõe o cerrado diálogo com a tradição milenar do Ocidente. Mas é nesta origem mesma que reside a indicação da dureza do caminho a percorrer. O deus em Delfos nunca apenas entrega a mensagem – recebê-la é já buscá-la. Afinal, ele não fala, nem esconde: indica.

## REFERÊNCIAS

- BADIOU, Allan. *L'être et l'événement*. Paris: Éditions du Seuil, 1988
- BOHRER, Karl Heinz. *Der Abschied: Theorie der Trauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014
- BOHRER, Karl Heinz. *Ästhetische Negativität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014
- GABRIEL, Markus. *Sinn und Existenz: Eine realistische Ontologie*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- HADOT, Pierre. *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Barcelona: Éditions Galilimard, 1995.
- HOGREBE, Wolfram. *Metaphysik und Mantik: die Deutungsnatur des Menschen*. Berlin: Akademie Verlag.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1974.
- LARTHOMAS, Jean-Paul. Le paradoxe de l'idée esthétique. In: JANICAUD, Dominique (org.). *Sur la Troisième Critique*. Comas: Éditions de l'éclat, 1994.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*: essai sur l'extériorité. Paris: Le Livre de Poche, 1971.

LUNA FILHO, José Roberto de. O mundo coberto de penas: o vínculo entre ser humano e terra como problema em Vidas secas. *Revista investigações*, Recife, v. 34, n.1, p. 1-16, 2021.

MEILLASSOUX, Quentin. *Après La Finitude*: Essai sur la Nécessité de la Contingence. Paris: Editions du Seuil, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Ontologia da liberdade*: o mal e o sofrimento. Tradução de Vinicius Honesko. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

PLOTINO. *Enneadi*: texto greco a frente. Tradução de Giuseppe Faggin. Milano: Bompiani. Edição Bilingue Grego-Italiano.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: tempo narrado*. Tradução de Claudia Berlrner São Paulo: WMF Martins, 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria São Paulo: WMF Martins, 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Claudia Berlrner São Paulo: WMF Martins, 2020.

RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Filosofia Concreta*. São Paulo: É realizações, 2020.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Filosofia da Crise*. São Paulo: É realizações, 2017.

ZUBIRI, Xavier. *Natureza, História, Deus*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2010.

ZUBIRI, Xavier. *Inteligência e Realidade*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2011.

ZUBIRI, Xavier. *Inteligência e Logos*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2011.

ZUBIRI, Xavier. *Inteligência e Razão*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2011.

**Crítica**

# A forma do flerte: subjetividade e fragmentação em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade<sup>1</sup>

Eduardo Melo França<sup>2</sup>

As possíveis relações que a literatura estabelece com a realidade<sup>3</sup> devem ir muito além do retrato fiel, metafórico ou alegórico dos acontecimentos, da história, dos homens que de fato existiram, das cenas ou de qualquer outra coisa que possamos classificar como factual, empírica ou verdadeira. Não apenas a literatura deve oferecer, mas igualmente o leitor deve nela procurar, não uma reafirmação da realidade consensual ou histórica, ou mesmo das suas próprias convicções, mas principalmente as coisas que trazem consigo o signo da complexidade e da contradição, aquelas que se negam à classificação,

---

1 Artigo publicado originalmente na Revista Acta Scientiarum Language and Culture.

2 Professor do departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

3 Em seu importante estudo sobre o Romantismo, M. H. Abrams (2010, p. 22) diz que de uma forma ou de outra todas as perspectivas teóricas e críticas, utilizando um ou outro nome, abordam quatro elementos do mundo da arte: obra, público, artista e universo. Segundo Abrams, este último elemento, que ele chama de universo mas que também costuma ser denotado pela palavra “natureza”, “deriva de coisas existentes”, “consiste ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis”. Pois bem, admitindo o universo ou a natureza como sendo o mundo no qual vivemos, em todas as suas instâncias, mais abstratas e materiais, iremos chamá-lo aqui de realidade, ainda que mantenhamos a mesma perspectiva suficientemente ampla proposta por Abrams.

à constatação, à objetividade ou as que simplesmente não podem ser observadas e mensuradas pela obviedade do senso comum e ordinário. Quando se fala do binômio literatura-realidade é preciso ir além da ideia imediata de um veículo capaz de retratar ficcionalmente a história enquanto concatenadora de acontecimentos. O perigo de admitir a literatura como ferramenta narrativa que tem como função privilegiada capturar o mundo real é o de fazê-la simplesmente uma espécie de narrativa ficcionalizada e estilizada de um discurso que, no final das contas, presta muito mais satisfação à responsabilidade lógica e coerente da história do que às contradições aparentemente insustentáveis e, no entanto, admitidas pelo mundo das artes.

A literatura deve, sobretudo através da linguagem artística, da expressão formal e literária, problematizar, ressignificar ou desnaturalizar aquelas que parecem ser as justificativas psicológicas e sociológicas mais profundas, silenciosas e que tacitamente governam o comportamento humano e direcionam a marcha dos fenômenos sociais e históricos. O objeto privilegiado pela literatura deve ser sempre a condição humana; esta, contudo, principalmente em suas dimensões psicológicas, sociais e culturais mais ambíguas e contraditórias, indefiníveis, amorfas, inefáveis.

Se é possível admitir uma relação profunda e inevitável entre literatura e a realidade, primeiro, é preciso reconhecer que esse entrelaçamento também se dê em torno de estratos menos evidentes e fotográficos, como, por exemplo, os diversos modos de subjetivação e as tessituras ideológicas que permeiam e marcam as diferentes conjunturas e os períodos da humanidade. Depois, espera-se que tanto a obra ofereça quanto nela o leitor reconheça uma abordagem da realidade que prime muito mais pelos aspectos formais, artísticos e literários do que pela sua representação discursiva. É possível observarmos que nas obras mais decisivas da história da literatura, como as de Homero, Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Rabelais, Flaubert,

Machado, Borges, dentre outras, a problematização e representação do mundo e do homem ocorre de modo mais contundente e definitivo fundamentalmente através da reinvenção e do trabalho formal, da linguagem, da expressão artística, e não apenas por meio do direcionamento discursivo, didático e denunciador. Basta notarmos que esses e alguns outros grandes autores instituíram novas formas de fazer literatura, na mesma medida em que, através dessas grandes reinvenções formais, demonstraram mudanças decisivas no modo como passamos a compreender a subjetividade humana e as reconfigurações sociais.

Para admitirmos que uma obra literária estabelece diálogo com seu tempo e cultura, não é necessário apostarmos todas as fichas na busca pelo reconhecimento de contundentes retratos históricos, sociais ou biográficos. É na forma estrutural ou mesmo no contorno da frase que se pode perceber em um romance, conto ou poema, de maneira mais incontestável, a inexorabilidade de um tempo e uma cultura. Octávio Paz parece também se desviar do foco discursivo da literatura ao reafirmar seu interesse pela relação entre a expressão poética e a realidade. Diz ele que “todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples a suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, quer dizer, de estilo” (PAZ, 2012, p. 28).

É importante valorizar a dimensão mimética da literatura que aborda preferencialmente através da forma, e não do discurso, estratos da realidade que por si só não parecem tão óbvios e por isso evidentes. Cabe à literatura, através da expressão artística, desnaturalizar, trazer à tona e principalmente sugerir diferentes formas àquilo que o cotidiano e a história se encarregam de naturalizar e tornar imperceptível; como, por exemplo, diferentes possibilidades de subjetivação e ideias que predominam e funcionam como princípios ordenadores da realidade ao longo de determinados períodos. Ao falar de todos esses aspectos o escritor sem dúvida está abordando a realidade.

Resumidamente, poderíamos dizer que as funções da mimesis, no sentido aristotélico, caminham em duas direções: por um lado “tornar perceptíveis as formas da natureza” e por outro “completar o que a natureza deixou incompleto” (ISER, 2002, p. 105). Particularmente, a primeira função parece em consonância com o que aqui propomos. A literatura evidenciaria aquilo que está na natureza, no mundo, na realidade, ao nosso redor ou no que há de mais profundo em nós mesmos e que talvez por isso mesmo nos passa despercebido. Este é um ponto fundamental: a literatura deve ser compreendida como um processo formal através do qual transforma em presença aquilo que parece ausente ou diluído na vida e no fluxo da história. Em outras palavras, seria o caso de dizer que os poetas não apenas tornam perceptíveis as formas da natureza, mas que num processo muito mais criativo do que simplesmente fotográfico, sugerem diferentes formas à natureza humana.

Mas Iser ainda faz outro importante comentário. Não se pode reduzir a função ou entendimento do processo mimético à sua dimensão imitativa. Mais do que isso, é preciso compreender que toda a relação entre literatura e realidade mediada pela mimesis passa por uma “atividade performativa” (ISER, 2002, p. 105). Isto é, a literatura fala do mundo, mas o mais importante é entendermos como, através de quais dispositivos formais e literários isso acontece. A literatura torna-se capaz de pluralizar e relativizar continuamente as leituras sobre a realidade, impedindo o didatismo uniforme e inequívoco da história muito mais pelo protagonismo formal do que pela dimensão discursiva. Os jogos e possibilidades formais específicos da literatura, como a construção de personagens, tramas e narrativas, a desnaturalização semântica da linguagem, as novas possibilidades sintáticas, a reafirmação ficcional e as diferentes performances miméticas devem ser compreendidas como instrumentos investigativos das minúcias da sociedade e do comportamento humano, indo muito além do compromisso com a representação da realidade empírica e tocando

literalmente em aspectos amorfos, ideológicos e silenciosos da vida. Mais do que falar sobre acontecimentos e pessoas, o poeta “utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo” (PAZ, 2012, p. 25). Se advogarmos a necessidade de reafirmar essa tendência mimética, a capacidade de trazer à tona e formalizar as coisas que parecem invisíveis e silenciosas, mas que nos definem, estruturam as sociedades e marcam as épocas, é porque a literatura, parafraseando novamente Octavio Paz, não nos descreve a vida, mas a coloca na nossa frente, através da forma, nos permitindo recuperar o objeto perdido: “O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 2012, p. 114).

Não deixa de ser interessante notar que Italo Calvino, ao falar da necessidade da linguagem literária ser exata para adequadamente traduzir a realidade, não se referir a qualquer elemento extraliterário e evidentemente histórico ou material. Pelo contrário, ele diz que a literatura deve lançar mão de uma linguagem “precisa” para traduzir “as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 74). Ora, vejamos que Calvino, ao comentar quais aspectos da realidade a literatura deve traduzir, fala em pensamento e imaginação, dois termos mais ou menos abstratos, nada concretos, mas sem dúvida capazes de caracterizar o que há de mais profundo na definição de um ser humano, com seus desejos, angústias, imaginário, cultura e ideias.

Quando a significação da realidade se desfaz no turbilhão caótico de informações, sentidos e acontecimentos; quando o que sentimos, pensamos e supomos ser parece naturalizado e, por isso, irreconhecível ou incompreendido ao olho nu, a literatura assume a função de revelar, dar forma e significar criativamente os princípios ordenadores que passam despercebidos pela “nuvem de calor” e pelo “abismo de entropia” que caracterizam o universo (CALVINO, 1990, p. 86). Talvez por isso Freud tenha encontrado na literatura seu maior aliado na missão de desenhar aquilo que não enxergamos ou localizamos, mas

que até hoje, por mais silencioso que seja, permaneça admitido como o mais definitivo princípio ordenador do comportamento humano: o desejo inconsciente. Para Freud, o que Cervantes, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski, Ibsen e tantos outros escritores poderiam lhe oferecer não se resume ao simples retrato contingente de acontecimentos ou tipos historicamente situados. Os nomes desses, e de outros poetas e romancistas, aparecem incontavelmente em sua obra, porque foram capazes de falar dos desejos, do inconsciente, das estruturas psicológicas e sociais igualmente invisíveis e determinantes. É na literatura que encontramos a possibilidade paradoxal de tornar cristal aquilo que na vida é chama (CALVINO, 1990, p. 86).

Por tudo isso, da literatura também não se deve demandar apenas a transmissão de um suposto sentido escondido por trás da história. O texto ficcional não é um mapa codificado que o leitor precisa traduzir para alcançar o seu real sentido. Mais infantil ainda seria nela procurarmos o desenvolvimento puro e simples de uma história, a tal intriga aristotélica, por mais complexa que possa ser.

Espera-se, primordialmente, que a literatura seja capaz de materializar ficcionalmente, formalmente, uma certa condição antimaterial que é ao mesmo tempo decisiva e estruturante, entretanto, necessariamente ambígua e pouco explicativa no seu papel de revelar a condição psicológica dos homens, suas estratégias narrativas e filosóficas e as principais diretrizes que organizam as dinâmicas sociais e culturais. Ao constatar e corroborar a contradição e complexidade do seu objeto a literatura assume o papel não de necessariamente revelar a realidade, mas o de ao menos sugerir-lhe diferentes formas e explicações, reafirmando a pluralidade do que parecia unívoco e colocando em movimento aquilo que se supunha estático.

Sobre esse estrato da realidade mais obscuro e menos material, no qual a literatura intervém, Rancière comenta a respeito da visão deleuziana de literatura:

Refiro-me ao texto de Flaubert porque nos oferece uma versão ilustrada exemplar da metafísica de que a literatura necessita para existir como arte específica, como um modo específico de imanência do pensamento na matéria. O que se opõe às leis da mimeses é a lei desse mundo de baixo, esse mundo molecular, in-determinado, in-individualizado, anterior à representação, anterior ao princípio de razão. Em termos deleuzeanos, são os devires e as hecceidades que se opõem à mimesis. É a emancipação dos traços expressivos, a entrada em uma zona de indeterminação, a descoberta de uma fraternidade (RANCIÈRE, 1999, p. 4).

Todo grande escritor oferece ao leitor através da elaboração formal o retrato do seu tempo, das angústias do ser humano, das mais importantes perspectivas psicológicas, sociais e culturais. Notem que até aqui insistimos não na capacidade discursiva da arte, pois nesse sentido, por mais importante que seja, não podemos afirmar que estamos falando de uma exclusividade literária. Não há nada que a literatura fale que também não possa ser dito por outras formas discursivas. No entanto, somente a forma artística, inclusive a literária, consegue sem a rigidez da normatização sistemática, científica ou acadêmica comportar e preservar as ambiguidades, contradições e silêncios que os desejos humanos produzem. À expressão artística é permitida uma série de suposições e conjecturas que não seriam aceitas sem críticas ou ajustes em outras formas de conhecimento como a filosofia, a psicologia, a sociologia ou a história. A exatidão de uma forma poética é reveladora na medida em que dá forma sem aprisionar ou enrijecer as coisas que na dinâmica natural da vida são igualmente confusas e na maioria das vezes inexplicáveis.

Evidentemente que reconhecemos na psicanálise, na filosofia e nas leituras sociológicas e históricas uma capacidade semelhante de trazer à tona esses tais aspectos antimateriais da realidade. Contudo, todos esses discursos, mais cedo ou mais tarde, tendem a sistematizar e conceitualizar o seu objeto que anteriormente lhe parecia vaporoso

e inapreensível. Só a literatura, a expressão artística, a ficção, a arte, é capaz de preservar a antinormatividade, a condição cronicamente equívoca da vida, suas contradições e incertezas sem prejuízos. O grande esforço da literatura, diferente dos pensamentos sistematizados, não está em delimitar as linhas que definem o objeto contemplado, mas em ser exata na sua capacidade de intuir e demonstrar com exatidão e clareza a própria inexactidão, complexidade, indefinição e às vezes obscuridade do mundo sobre o qual versa e narra. Quando dissemos que a literatura puxa o tapete da realidade materializando formalmente a condição humana mais abstrata não significa que propomos através dessa formulação uma inversão de imagens, uma substituição de concepções de mundo. Pelo contrário, o papel exercido pela literatura, o de problematizar a vida, é negativo e de um certo modo destrutivo, implicando num exercício de estranhamento da realidade e de denúncia de um processo de estagnação dos signos e significados. Toda grande literatura é uma negação da realidade no sentido de demonstrar que os valores e imagens cronificados pelo cotidiano são aprisionamentos provisórios e precários de condições muito mais instáveis. Admitindo que esse espectro antimaterial da vida que propomos ser apreendido pela literatura é necessariamente indefinível, amorfo e contraditório, sua materialização literária implica na suposição de que um dos possíveis papéis da literatura é o de desnaturalizar a vida, de contrariar o estatuto de verdade e desmontar as imagens conformadas da realidade.

Os estratos mimetizados pela literatura, aqueles decisivos para a condição psicológica e social do ser humano, quando contemplados na sua condição incerta e inefável, se recusam às fáceis apreensões. Por isso, a literatura permanece resistindo às tentativas de normatização que alguns discursos críticos insistem em sobre ela produzir. Autores como Machado de Assis ou Sterne, Drummond ou Bandeira, Proust ou Guimarães Rosa, Shakespeare ou Graciliano Ramos, quando

aparentemente falam sobre um homem contingencial imerso em problemas cotidianos, estão na verdade indo além da superficialidade dos acontecimentos e problematizando aquilo que ultrapassa ou antecede seus desejos.

Uma das tarefas mais importantes do crítico e teórico da literatura é investigar como os desdobramentos formais, as escolas, tendências poéticas, movimentos e mesmo as manifestações individuais possam ser lidas como mimetizações performáticas de diferentes formas de subjetividade e de dinâmicas socioculturais. Ao leitor cabe reconhecer a especificidade de uma forma e posteriormente sondar sua origem nos meandros da realidade, nas particularidades das culturas, nas diferentes possibilidades psicológicas do ser humano ou nas narrativas às quais os homens se agarram em busca de ilusão de verdades seguras e reconfortantes. Desta forma, prioriza-se o reconhecimento da forma literária articulando-a com a análise psicológica e sociológica. Sobre isso:

So intricately and densely composed is the fabric of poetry that it is charged with a signification beyond its proper meaning, as with a second voice or an inscription that stands above it in a second register and gives it a timbre, situates it in a context, even before it has any specific “meaning”. This process derives from the historical action of the poetic tradition (CONTE, 1986, p. 42).

Esse sistema “linguagem-realidade”, para usar uma expressão de João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 1974, p. 74), traz consigo a vantagem de, não deixando de levar em conta a condição histórica, realizar uma análise crítica através da qual articula literatura e realidade, na perspectiva específica que já evidenciamos. Isso sem perder de vista a hierarquia na qual se admite especificamente o registro de uma imagem ambígua de realidade pela forma literária e esta última funcionando paradoxalmente como elemento que sinaliza e ao mesmo

tempo põe em suspensão quais possíveis retratos extraliterários parecem referenciados no texto.

Dois pontos merecem especial atenção nesse debate. Primeiro, a realidade, tal como aqui a caracterizamos, é composta por aspectos mais ou menos empíricos, físicos e históricos, mas fundamentalmente significados por elementos e reações abstratas. Portanto, falar de realidade implica um leque infinitamente amplo de possibilidades interpretativas e narrativas. Cabe ao leitor investigar e questionar se a leitura do estrato que parece evidente na obra literária é interessante e relevante. Esse é um dos abismos que caracteriza a diferença entre a visão profunda de grandes autores e a superficialidade confortável e evidente da média. Enquanto o segundo grupo mimetiza a obviedade da realidade, representando o esperado e característico, o primeiro revela estratos da realidade, aspectos do comportamento humano, que de tão surpreendentes nos impõe a pergunta: estamos, ao nos confrontar com uma obra, diante de uma grande descoberta ou invenção sobre o ser humano?

Depois, a indeterminação da realidade não deve servir de salvo conduto para que o autor sobre ela fale de forma igualmente indeterminada e pouco precisa. A precisão literária, para retomar o raciocínio de Calvino, deve estar a serviço de um processo de formalização suficientemente bem estruturado para que seja capaz de preservar e ao mesmo tempo transmitir com clareza a própria indeterminação da realidade. A materialidade formal da literatura deve capturar, formalizar e potencializar ao extremo a antimaterialidade determinante do mundo. Não supomos que haja estilos ou formas literárias mais ou menos propícias para a realização desse processo. Desde que em uma tarefa mútua, compartilhada entre o autor e o leitor, textos realistas, passando por simbolistas, abstratos ou poéticos, todos, em maior ou menor medida, podem traduzir em forma literária aspectos silenciosos e ordenadores da realidade. Lafetá, ao comentar a análise feita por Auerbach sobre

Proust e Virginia Woolf exemplifica bem a capacidade da literatura materializar objetivamente as coisas pouco objetivas e dispersas:

[Em Proust e Woolf] os recursos do foco narrativo visam a objetivar, ao máximo possível, a reprodução dos movimentos da consciência, mas o resultado final é paradoxalmente o máximo de subjetividade da narrativa. O *eu* que nos fala escapa em meio a meandros de pensamentos, sensações, desejos, percepções incompletas etc. Ou seja: o *eu* artificial e um do século XIX dá lugar a um *eu* múltiplo e desagregado, de um “subjetivismo exagerado [...]” (LAFETÁ, 2004, p. 357).

Um dos melhores e mais radicais exemplos na literatura brasileira de um romance que através da substância formal expressa uma condição não-material, mas decisiva para o entendimento de um modo de subjetivação que parece prevalecer a partir do século XX é *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade.

*Estouro e libertação*, de Antonio Candido (2017), é um dos primeiros trabalhos nos quais a ficção de Oswald é tratada de modo verdadeiramente sério. O artigo, didático, claro e direto na tentativa de diferenciar o potencial artístico do romance da caricatura criada ao longo dos anos em relação ao seu autor, ainda que faça observações formais coerentes e das quais não guardamos reservas, enfatiza que *Serafim Ponte Grande* seria antes de tudo, na sua concepção, forma e ideia, um romance antiburguês. Candido não detalha, mas diz que a obra é “uma Suma satírica da sociedade capitalista em decadência” (CANDIDO, 2017, p. 21), que o humor que atravessa o romance está a serviço de uma “sátira social” e de uma “demolição, subversão de todos os valores” (CANDIDO, 2017, p. 13). O estrato da realidade que Candido supõe capturado e reelaborado em *Serafim* é objetivo, factual e sociologicamente mensurável. O ponto definidor do romance, portanto, segundo Candido, seria uma crítica aos valores e gostos de uma determinada classe social, a burguesia brasileira, talvez, mais especificamente a paulistana.

Não se trata de negar que haja no romance “os germes exigentes do protesto” (CANDIDO, 2017, p. 19) ou que Oswald não tenha no prefácio do livro feito referência à revolução, burguesia, proletariado e boemia, mas de tentar ir além do retrato contingencial e histórico supostamente oferecido pelo autor e pensar a sua forma literária como expressão artística de uma determinada antimaterialidade, de uma época e de uma composição subjetiva.

Novas possibilidades artísticas e literárias quando emergem no cenário cultural denunciam a caducidade mimética de formas anteriores que se mostram incapazes de permanecer em diálogo com um mundo que não para de mudar. Nesse sentido, é importante pensarmos as obras de vanguarda antes de tudo como pontas de lança de uma renovação de paradigmas culturais, sociais e psicológicos. Sobre isso, podemos pensar no que diz Umberto Eco acerca da relação entre vanguarda e ideologia, supondo que com o termo ideologia ele também esteja se referindo de maneira mais ampla às compreensões de mundo e sujeito:

Mas toda verdadeira subversão das expectativas ideológicas é efetiva na medida em que se traduz em mensagens que também subverteram os sistemas de expectativas retóricas. E toda subversão profunda das expectativas retóricas é também um redimensionamento das expectativas ideológicas. Nesse princípio se baseia a arte de vanguarda, mesmo nos seus momentos definidos como <formalistas>, quando, usando o código de maneira altamente informativa, não só o põe em crise, mas obriga a repensar, através da crise do código, a crise das ideologias com as quais ele se identificava (ECO, 1976, p. 87).

Obras radicais como a de Oswald ou de outros autores que instituem novas formas artísticas produzem o efeito de reconhecimento de um novo mundo, com novas organizações sociais e psicológicas. Assim são as obras de Oswald, também as de Machado de Assis, Joyce, Proust, Virgínia Woolf, Shakespeare ou Cervantes, que servem como

exemplos de romances, poemas e peças que inauguram expressões artísticas que parecem resultantes da admissão da necessidade de se instituir uma renovação das formas de representação e compressão da realidade.

Nosso objetivo, é importante salientarmos, é demonstrar que a forma fragmentada e desconstruída de *Serafim Ponte Grande* pode ser significada como uma mimetização, uma formalização, da condição subjetiva contemporânea. *Serafim Ponte Grande* é um caso levado à radicalidade no qual uma forma literária mimetiza uma condição subjetiva situada historicamente. A reformulação do código mimético que caracteriza a inovação literária de *Serafim* não reside apenas na constatação de uma ruptura da tradição poética, mas na percepção de que a forma que articula todo o romance e que projeta a constante sensação de insuficiência, desarticulação, fragmentação e provisoriedade, podendo ser compreendida como a expressão de um modo de subjetivação que se torna patente a partir do século XX e que encontra na imagem da subjetividade psicanalítica um retrato mais ou menos teorizado. Entre o sujeito contemporâneo, do inconsciente e do desejo, e a forma radical empreendida por Oswald de Andrade é possível especularmos a representação de um modo subjetivo e uma forma literária que encontram numa estrutural incompletude sua definição mais exata. Outro ponto que nos permite pensar a radicalidade de *Serafim* é que a potencial significação de sua forma parece ressaltada diante de sua antidiscursividade. Ou seja, a diminuição do empreendimento sobre o relato intensifica a observação do código, da forma do registro.

Até o surgimento da contemporaneidade, a identidade “consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro do “eu” era a identidade de uma pessoa” (HALL,

2019, p. 11). Esse sujeito centrado, unívoco, coerente e epistêmico já não mais existe, dando lugar a um outro, descentrado, cindido e complexo, no sentido contraditório e singular que o termo pode significar.

As palavras utilizadas por Hall para ressaltar a falta de unidade da identidade psicológica na contemporaneidade sem muitos reparos também poderiam ser aplicadas em uma análise de *Serafim* na qual a o sentido subjetivo e estético da pluralidade dessas formas e gêneros é o núcleo significador do romance oswaldiano. Assim como o romance que surge a partir do século XX, e que *Serafim* é um dos representantes, a emergência do sujeito contemporâneo, ou “pós-moderno”, é segundo Stuart Hall:

[...] Conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito, [igualmente *Serafim*], assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal como que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar cada uma delas – ao menos temporariamente (HALL, 2019, p. 11-12).

Se a cada momento o sujeito assume diferentes direções e identidades, paralelamente, *Serafim*, a cada capítulo sugere um novo estilo e gênero através do qual revela um novo olhar sobre a realidade, um novo relance acerca da subjetividade do protagonista e, principalmente, de inesperadas posições formais, variando entre manifestações textuais mais ou menos elevadas e absolutamente diferentes entre si. Expressões como “multiplicidade desconcertante e cambiante”,

“diferentes direções” e “celebração móvel” servem tanto para o sujeito quanto para a estrutura de *Serafim*, uma vez que o desenho final da obra e a identidade contemporânea permanecem “sempre incompleta(s) [...] sempre em processo, sendo formada(s)” (HALL, 2019, p. 24). A falta de uma real unidade psicológica do sujeito contemporâneo e a ausência de um núcleo dramático ou de uma coerência estética em *Serafim*, ao invés de sugerirem um resultado negativo e deficitário, de modo oposto, descortinam em ambos os casos as infinitas possibilidades de autorressignificação e reposicionamento psicológico frente à sociedade e a tradição literária.

A forma oswaldiana, além de debater acerca dos limites do gênero romanesco, revela, antes de tudo, e isso parece ser a parte mais importante de nossa observação, uma forma literária e psicológica que se confundem num quadro em que a existência se exprime numa constante impossibilidade de completude, numa eterna promessa daquilo que se anuncia mas que nunca será. Tanto o modelo subjetivo proposto pela psicanálise quanto a forma sinuosa e deliberadamente inconclusa de *Serafim*, como numa espécie de movimento libidinal, sugerem que a promessa de se supor saber quem é, sujeito e romance, se assenta na busca por um objeto-conceito no qual se deposita a esperança de uma definição psicológica e formal que nunca se concretiza. Numa época na qual cada vez mais se assume a impossibilidade de se definir o que é o sujeito, da mesma forma parece ingrata a tentativa de caracterizar exatamente os limites de um romance.

É possível compreender as evoluções das formas literárias, assim como seus momentos de ruptura, como veículos através dos quais reconhecemos mais do que apenas retratos de cenários históricos, no sentido de acontecimentos ou quadros seculares mais ou menos empíricos e observáveis. *Serafim* representa um projeto de radicalidade literária, na qual Oswald põe em questão a tradição romanesca e sua pretensão mimética diante da realidade. Por um lado, *Serafim* se filia

a *Tristram Shandy* pela descontinuidade narrativa e renovação do programa mimético, quase como numa afronta à tradição romanesca realista-naturalista-classicista de herança aristotélica. Por outro, sua heterogeneidade-paródico-formal parece ter nascido das mesmas percepções culturais e de época que também sedimentam a miscelânea de estilos que caracteriza *Ulysses* de Joyce. Diante de um novo sujeito e de uma nova forma de desejar faz-se necessário também uma nova forma de se escrever romances. No caso de *Serafim*, é importante que se diga, parece haver uma tentativa radical de levar ao leitor a necessidade de repensar sua concepção de literatura, mimesis e realidade.

A perda da sensação de unidade do real é consequência direta da perda de sensação de unidade psicológica do sujeito contemporâneo. As coisas se mostram fragmentadas na mesma medida em que são apreendidas por olhos e estruturas indefinidas e igualmente fragmentadas. O romance oswaldiano tanto pode ser visto como uma das tentativas mais extremadas de demonstrar a impossibilidade de apreensão do real quanto de definição de romance. A forma romanesca é colocada em xeque, assim como a apreensão do real, a mimesis e a definição de sujeito. Tanto o desenho do real quanto a definição constante da subjetividade se perdem num horizonte de imprecisão e volubilidade. Essa crise da representação, se por um lado revela uma impossibilidade subjetiva de chegar a uma conclusão absoluta sobre o real, por outro dá ao artista a chance ou necessidade de repensar sua relação com a realidade. Aquilo que parecia uma deficiência, a impossibilidade do real, admite-se agora como uma conquista, uma liberdade criativa e formal. Livre da obrigação referencial, toda a arte a partir já do final do século XIX passa a subjetivar sua forma com múltiplas significações. Toda fala narrativa e discurso se reafirmam como forma; toda mimesis antes de tudo se reafirma como performance mimética.

No mesmo ensaio que mencionamos anteriormente, Antonio Candido considera *Serafim* um romance “falho”, afirmando que “Oswald

de Andrade refugia no estilo telegráfico e na síncopa uma certa preguiça de aprofundar os problemas de composição (CANDIDO, 2017, p. 21). Nesse ponto, que é fundamental para nossa argumentação, a visão de Haroldo de Campos nos parece mais criativa, reconhecendo inventividade e provocação literária onde Candido considera falha e preguiça. *Serafim*, diz Haroldo de Campos, é um livro “compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis, todos ele propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)” (CAMPOS, 2007, p. 18). Se *Serafim* também é um romance sobre os limites do próprio gênero, ou seja, um romance sobre si próprio, sobre todas as suas vicissitudes não concretizadas, e nunca sobre um ponto fixo e final, referencial e real, também podemos dizer que Oswald através da forma literária, e não apenas pelo discurso organizado, pelo tema ou história, plasmou um modo de subjetivação característico de um sujeito incapaz de falar sobre qualquer coisa, muito menos sobre o real, a não ser, sempre e inevitavelmente, sobre si mesmo. *Serafim* é um romance que problematiza sua própria condição romanesca, do mesmo modo que sua forma revela um sujeito incapaz de falar sobre qualquer coisa sem que antes esteja revelando a si próprio.

Vejamos como Haroldo de Campos compreende a fragmentação não linear de *Serafim*:

Oswald, *bricoleur*, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma “técnica de citações” estrutural, a vocação mais profunda de uma empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito) (CAMPOS, 2007, p. 19).

Não é o caso de reproduzirmos integralmente a análise feita por Haroldo de Campos acerca de cada uma das partes de *Serafim*. Por ora, basta anotarmos que Campos (2007) reconhece nas diversas unidades que compõem o romance diferentes formas literárias: no Recitativo, uma rubrica teatral. No Alpendre, um excerto gaiato de cartilha, uma composição infantil, poemas-paródia, uma troça do estilo finissecular de Edmond Rostand e uma cena de teatro bufo. Na Folhinha conjugal, uma simulação de diário íntimo, no qual é possível reconhecer uma série de paródias a estilos e veleidades beletristas e uma epígrafe em estilo de crônica mundana que põe em ridículo uma literatura de salão de sua época. No Testemunho de um legalista de Fraque, uma paráfrase de notícia político-jornalista, um abaixo-assinado funcionando como *objet trouvé*, um deboche de ensaios do tipo meditativo-filosóficos, um registro cenográfico e um intermezzo que combina teatro bufo e romance de folhetim. Haroldo de Campos segue apontando precisamente todas as diferentes formas e gêneros que se intercalam e se alternam ao longo das dez unidades formais do romance – quase todas em tom paródico, como que fazendo chacota de gêneros mais elevados e do suposto bom-gosto.

Na mesma medida em que *Serafim* é um revelador e renovador romance, um “grande não-livro”, como definiu Haroldo de Campos (2007, p. 9), ou um “fragmento de grande livro”, como quer Antonio Candido (2017, p. 13), a sombra do sujeito expresso pela forma particular dos capítulos é a de um não-sujeito fragmento, sempre no limite de se tornar algo que nunca foi ou será, representante de uma contemporaneidade líquida, vaporosa, que lhe permite na simultaneamente a multiplicidade e a incompletude. O próprio Antonio Candido, sem se preocupar em estabelecer relações entre *Serafim* e questões de subjetividade, dá a deixa de que o romance pode ser lido como imagem de um modo livre, inconstante, sempre em trânsito e em modificação, quando diz que “Libertação é o tema do seu livro de

viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (CANDIDO, 2004, p. 99).

Onde Antonio Candido vê falta de profundidade e superficialidade, Haroldo de Campos reconhece um mosaico estilístico situado num processo de sucessivas e intencionais interrupções textuais; resultando num tom paródico, autorreflexivo e problematizador do curso do gênero romanesco. Para Haroldo de Campos a condição de um grande não-livro reflete o reconhecimento de uma ação consciente de “desarticulação da forma romanesca tradicional” (CAMPOS, 2007, p. 14), principalmente, complementamos nós, no que diz respeito à unidade temporal, espacial, formal, estilística e psicológica do personagem principal, ou seja, uma intervenção paródica numa forma literária instituída. Para Haroldo de Campos, Oswald escreveu uma “dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária” (CAMPOS, 2007, p. 14). O que o crítico não fala, mas nos permitimos dizer, é que os gêneros literários, aliás, as formas literárias instituídas, de modo geral, são postas em xeque quando não mais parecem capazes de aprender e mimetizar novas condições de existência. Sempre que os limites de um gênero literário são postos à prova é porque as principais compreensões sobre a humanidade também parecem ameaçadas diante de novas reconfigurações.

Através da fragmentação resultante de uma “técnica cubista” (CAMPOS, 2007, p. 17), *Serafim* mimetiza uma condição subjetiva contemporânea caracterizada pela incerteza crônica e a impossibilidade de se comprometer com qualquer projeto, seja ele psicológico, social ou, principalmente, estético. Se o sujeito da contemporaneidade é múltiplo, fragmentado e faltante, para falar num linguajar psicanalítico, *Serafim* expõe a caducidade das formas que lhe precedem, exibindo uma narrativa igualmente fragmentada, múltipla e sempre

faltante, promissora de uma concretude ou seriedade nunca atingida. *Serafim* é um romance tão disperso e incompleto como o sujeito que começa a se desenhar no século XX e que ele se propõe a apreender.

Virginia Woolf, no seu famoso artigo *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, disse que “em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou”<sup>4</sup> (WOOLF, 1924). Foi essa nova forma de estar no mundo apontada pela autora inglesa que Oswald ficcionalizou: um modo sempre estranho, descompromissado e incompleto de lidar com o mundo, com as coisas e o desejo. O sujeito que não se concretiza aparece na forma de um romance que nunca se mostra completo, mas apenas como um caleidoscópio ou uma colagem dadaísta guiada por desejos e intenções não declaradas e muito menos plenamente compreensíveis. Essa é a estrutura ausente, o elemento cultural e psicológico, silencioso, antimaterial e decisivo formalizado por *Serafim*: uma disposição formal dispersa, incompleta e aleatória, passagens que sugerem e nunca se concretizam, mimetizando justamente uma condição subjetiva vaga, pouco precisa e sem destino, determinação ou compromisso. Ambos, sujeito e romance, transitam indefinida e constantemente entre possibilidades porque lhes falta, para usar a expressão de Christopher Lasch (1987), um mínimo eu, algo que os defina e lhes dê a sensação de propósito.

O criativo psicanalista Adam Phillips utiliza o termo e a ideia de flerte para ao mesmo tempo propor e reconhecer uma determinada forma subjetiva marcada pela incerteza e provisoriedade nas relações com as pessoas, os objetos e os desejos. O flerte, diz Phillips sobre essa postura psicológica, e que sem nenhuma restrição também aplicamos ao romance de Oswald, sendo libertador e incerto, “coloca em desordem nosso sentido de um término” (PHILLIPS, 1998, p. 19). O flerte, sempre provisório e por isso libertador, sugere, mas não

---

4 “[...] to the effect that in or about December, 1910, human character changed”.

realiza, possibilitando, portanto, a emergência da sensação constante de uma eterna construção que nunca se conclui. Esse é o romance de Oswald, esse é o sujeito contemporâneo. Cada capítulo do romance um flerte, um diálogo breve com outros gêneros e modalidades literárias. Todos eles com tons deliberadamente provisórios e precários. Ao fim do romance, como ao fim da vida, se a falta de propósito e a impossibilidade de construção de unidade sugere a frustração diante da ausência de conclusão, oferece também o arejamento das infinitas possibilidades. A abertura para novas e inesperadas vicissitudes só é possível pelo flerte, nunca pelo compromisso. Justamente por não conseguir ou não querer seguir seriamente as diferentes vicissitudes que sugere é que *Serafim* pode nas mãos de cada leitor ser tantas coisas. As prazerosas e surpreendentes incertezas oferecidas pelas incertas frases e capítulos de *Serafim* encontram afinidade com as palavras do psicanalista inglês que diz que o “flerte confirma a conexão entre excitação e incerteza, e como possibilitamos a incerteza ao torná-la excitante (PHILLIPS, 1998, p. 13). Haveria como negar que a forma do romance oswaldiano é incerta e excitante?

Ao flertar com diversos gêneros e não se comprometer com qualquer um deles, *Serafim* apresenta uma postura de deboche diante da adesão e fé na institucionalização e cristalização das formas instituídas. Ao duvidar das poéticas, do decoro literário, das formas corretas e elevadas de se escrever, Oswald sugere, como é comum em toda a sua obra, uma postura (iconoclasticamente) infantil, no melhor sentido da expressão, a partir da qual observamos um desrespeito despretenhoso pelas formas adultas, sérias e catalogadas, o que seria inconcebível aos olhos de um adulto culto e cultivador da boa arte.

Segundo Phillips, a aceitação da contingencialidade decorrente do flerte “que não tem contratos a celebrar [...] acarreta, penso, o atrasado resgate ou processamento das primeiras formas de experiência” (PHILLIPS, 1998, p. 48). Seguindo nosso argumento e o articulando

ao de Adam Phillips, poderíamos, portanto, associar essas primeiras experiências à postura infantil, que livre da sensação de compromisso e obrigação, muito mais imersa numa dinâmica de contingências sucessivas, não reconhece a gravidade das normas e convenções, flertando descompromissadamente com todas as possibilidades, sugerindo, inclusive, um retorno às manifestações mais básicas e espontâneas da arte e da literatura, aquelas que não reconhecem as convenções do gênero. De uma certa forma, parafraseando o próprio Oswald e pensando na postura infantil do flerte e da contingência, podemos dizer que *Serafim Ponte Grande* não deixa de ser uma espécie de primeiro caderno do aluno de ficção, onde todas as experiências são possíveis e permitidas, à medida em que não há compromisso ou seriedade, mas apenas o flerte com as mais diversas possibilidades, inclusive com as adultas e instituídas e as infantis e experimentais.

Oswald rejeita o projeto de uma literatura naturalista na qual a obra é concebida como resultado direto da apreensão de uma suposta forma inequívoca da realidade. *Serafim*, antes de fingir ser a realidade, de espelhar o mundo, antes de tratar sobre qualquer tema, através de sua pluralidade formal, do seu mosaico de possibilidades, se reafirma como uma ficção capaz de desnaturalizar aquilo que parece ser a forma real da realidade, oferecendo ao leitor a sensação de relativismo, estética, pluralidade e multidimensionalidade. *Serafim* em nenhum momento engana o leitor com a reconfortante sensação de verdade sobre mundo. Pelo contrário, o flerte com diversas formas, decorrente de uma autonomia ficcional diante do referencial extraliterário, de um distanciamento em relação à promessa da imagem de uma realidade unívoca, oferece ao leitor uma proliferação de formas e novas possibilidades que vislumbra diversas e incontáveis modos de fazer literatura, de estar no mundo e de como a literatura pode apreender esse mesmo mundo. Como diz Phillips “[...] o flerte mantém viva as consequências. Ao manter o futuro em aberto, ele aceita alguma

coisa do futuro” (PHILLIPS, 1998, p. 24). Nesse entrelaçamento entre forma e subjetividade, parece pertinente lançar sobre essas duas instâncias a ideia de que o “flerte é uma versão inicial da vida experimental, da irreverência como curiosidade” e que “apenas no domínio da ficção [...] encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos” (FREUD, 1974, p. 329).

Uma dessas grandes mudanças apontadas por Virginia Woolf certamente é a admissão da realidade como algo inapreensível, não necessariamente porque ela não exista, mas porque não mais se nutre a ilusão de uma unidade sobre ela. É sobre esse relativismo incontornável, sobre o flerte com a imprecisão e a incerteza das coisas que fala a forma de *Serafim*, a psicanálise, o sujeito fragmentado da contemporaneidade, o cubismo e toda a narrativa introspectiva e psicológica que aparece na Europa e nos Estados Unidos a partir do século XX, com Proust, Joyce, a própria Woolf, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, etc.

Sublinhemos duas anotações de Haroldo de Campos sobre *Serafim*. Primeiro, Oswald leva seu romance a um “*continuum* da invenção, a uma estrutura probética, lábil, de caixa de surpresas” (CAMPOS, 2007, p. 17). Depois, diz que o modernista escreveu um “livro de *false starts* e *false ends*” (CAMPOS, 2007, p. 32, grifo do autor). Pensando nessa condição contínua de invenção e surpresa, nesses falsos começos e fins e na imprecisão suscitada no leitor pela estrutura intencionalmente indecisa de *Serafim*, vejamos como Phillips ao falar do flerte também toca especificamente nesses mesmos tópicos. Além disso, notemos como é possível estabelecer uma relação entre o tipo de subjetivação sugerida pela ideia do flerte e a estrutura desigual e constantemente surpreendente de *Serafim*:

No flerte, nunca se sabe se o princípio da história – a história da relação será o fim: em outras palavras, o flerte explora a ideia de surpresa. De um ponto de vista pragmático, entretanto, pode-se dizer que está sendo criado um espaço no qual metas ou fins possam ser elaborados; o suposto desejo

por combinações ou compromissos sexuais mais ou menos óbvios pode ser uma maneira de evitar que possibilidades menos familiares sejam elaboradas e que se dedique tempo a elas. O flerte, caso possa ser sustentado, é um modo de cultivar desejos, de ganhar tempo. O adiamento pode abrir espaço (PHILLIPS, 1998, p. 19).

Anteriormente, já comentamos como o desenvolvimento do romance parece seguir um movimento libidinal de imprevisibilidade e contundência. Assim como o flerte psicológico põe em suspensão qualquer compromisso apriorístico do desejo, libertando-o e permitindo seu fluxo surpreendente, o flerte literário de *Serafim* coloca em xeque a pretensão retórica, os fins literários pré-estabelecidos e as formas instituídas. Se a dinâmica da indecisão positiva do flerte impede a conformidade sexual e subjetiva, chacoalhando o sujeito diante de novas possibilidades de ser, *Serafim* institui um ponto sísmico na linearidade do gênero romanesco. O flerte, seja sexual ou literário, “é um modo de cultivar desejos”, um espaço no qual “metas e fins possam ser elaborados”, é um “desejo por combinações ou compromissos sexuais [e literários] mais ou menos óbvios...menos familiares” (PHILLIPS, 1998, p. 19).

Outra possibilidade de reafirmarmos o flerte como dinâmica que entrelaça a forma psicológica e literária em *Serafim* é o humor que atravessa de modo incontornável todo o romance. Enquanto a seriedade, o discurso ordenado, didático e explicativo se considera capaz de revelar as verdadeiras conexões entre as palavras e as coisas, os nomes e os sentimentos, os signos e os objetos, construindo narrativas que se apelidam de verdade, naturalizando o mundo e constituindo a solidez do olhar diante dos acontecimentos, o humor é a ferramenta que oferece ao sujeito a chance de engendrar uma dinâmica na qual o conhecimento nunca encontra um ponto fixo de descanso, crença e chegada. Não há humor sem dúvida, questionamento, mobilidade, incerteza ou ceticismo, assim como também não é possível pensarmos num riso

que não seja movido pelo olhar necessariamente inconformado diante das assertivas produzidas sobre realidade. Diferentemente da seriedade que firma acordos e institui normas, regras e conceitos, o humor ri dos discursos organizados porque é capaz de flertar sempre com novas possibilidades emergentes, secundarizadas ou marginais que ameaçam a legitimação e o lugar privilegiado das verdades instituídas.

O humor sempre demonstra o sentido irônico no qual as definições são sustentadas por suas exclusões. Ao instaurar o estado crônico de dúvida e ceticismo, o humor se reafirma como movimento de flerte constante em direção às múltiplas maneiras de ser e conhecer. O poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1915), no texto *True and false humor*, diz que a raiz do humor assenta justamente na premissa de que a verdade é a conformidade entre as noções e as coisas. Nesse sentido, não à toa, *Serafim* se alinha a outros romances fragmentados, não lineares e humorísticos, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy*, obras que mais desconstroem verdades sobre os seres humanos e a literatura do que propõem novas assertivas. Aí está uma das intervenções fundamentais de *Serafim*, que parece colocar em suspenso as certezas acerca, primeiro, do gênero romanesco, e, depois, sobre as definições da subjetividade humana. Se em *Serafim* sublinhamos o humor e o flerte como duas faces de uma mesma postura, é porque o livro de Oswald questiona todas as suas possíveis e estanques definições. Sobre o ceticismo propiciado pelo humor e sua capacidade de desvelar outras formas além das naturalizadas, para Georges Minois aqueles que não trazem consigo esse “sexto sentido”, que é o humor;

[...] imergem totalmente nesse mundo, material ou espiritual, real ou imaginário, mas são incapazes de assumir uma distância crítica, de se desprender, de ser livres; agarra-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação; desempenham seu papel com tal convicção que não veem que é só um papel (MINOIS, 2003, p. 79).

Abramos aqui um parêntese para um breve comentário. Pensando no rumo que o ocidente tomou a partir da década de 20, com o que ficou conhecido como “a era do jazz”, tão proclamada pelos próprios modernistas brasileiros como sinal de novas e incontornáveis mudanças sociais, culturais, psicológicas e urbanas, podemos dizer que em *Serafim* a sensação perturbadora de constante improviso desprendida pela forma deliberadamente heterogênea e fragmentada de cada capítulo transmite ao leitor o vislumbre de um rasgo de individualidade desgovernada que encontrará correspondente na obra de jazzistas como Miles Davis, Thelonious Monk ou John Coltrane, quando equivalente sensação de total improviso revela o abandono das harmonias e melodias tradicionais, sugerindo que cada nova frase ou música, assim com cada capítulo de *Serafim*, é a fotografia instantânea e irreperável de um traço individual momentâneo.

À equação composta pela forma oswaldiana, à condição subjetiva por ele mimetizada e à ideia do flerte, deve-se acrescentar a sombra antropofágica que dá o tom de abertura e assimilação da alteridade a esses três elementos. Novamente, Antonio Candido, ainda que distante de nossas preocupações, nos ajuda ao dizer que a personalidade humana e literária de Oswald poderia ser definida a partir de dois traços: devoração e mobilidade (CANDIDO, 2004, p. 49). Tanto o movimento inconstante da subjetividade que tem como medida o flerte quanto a heterogeneidade formal de *Serafim* servem de imagem para a inegável e necessária presença de um outro, que ao invés de reafirmar aquilo que supomos ser, ofereça também um vislumbre da eterna consciência de múltiplas possibilidades oferecidas pelo reconhecimento e admissão do outro, enquanto em meio de expansão, plasticidade e também em completa ausência de fé num eu entificado; numa consciência cristalizada, num propósito irrevogável, em ideias, conceitos e formas definitivas e imutáveis. Essa instância que parece em *Serafim* se recusar à conceptualização formal e definitiva tanto

vislumbra a condição subjetiva do sujeito plasmado na obra quanto a do romance enquanto gênero. A antropofagia, podemos dizer, é a reafirmação do flerte como propósito cultural. É o relaxamento das tendências e a confirmação da transitoriedade como premissa fundamental. Se toda decisão conclusiva leva ao fim do flerte, em *Serafim*, a cada capítulo nos deparamos com um flerte e a reafirmação da antropofagia, do diálogo com várias formas e a permanência no projeto de não aderir definitivamente a nenhuma delas.

*Serafim Ponte Grande* revela na sua escrita, na sua forma, as marcas de uma circunstância na qual emergia definitivamente a condição de impossibilidade da certeza psicológica e literária. Somente um sujeito que soube sentir as mudanças vividas pelo ser humano, e apontadas por Virginia Woolf no princípio do século XX, seria capaz de reafirmar em relação ao romance a sua maior capacidade e característica; a plasticidade resultante de um nascimento e desenvolvimento não condicionado por qualquer tradição, mas guiado pelo ímpeto artístico de empreender a forma literária a partir da observação amíúde do comportamento humano.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e realidade do Modernismo de 22. In: BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro*. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo. Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. O Observador literário. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Livraria duas cidades, 1995, p. 61-66.

CONTE, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Tradução e prefácio de Charles Segal. Ítaca; Londres: Cornell University Press, 1986.

ECO, Umberto. *A Estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte [1925]. In: FREUD, Sigmund. *O ego e o ID e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, 1974. Obras completas psicológicas da Edição Standart Brasileira, v. XIX.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: LAFETÁ, João Luiz; PRADO, Arnoni (org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004, p. 348-372.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Tradução de João Roberto Martins Filho. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PHILLIPS, Adam. *O flerte*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia. das Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. *Revista Matraga*, n. 12, 1999. Texto apresentado nos “Encontros Internacionais Gilles Deleuze”, no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares/UERJ, em: jun. 1996. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf> Acesso em: 4 mar. 2020.

WOOLF, Virginia. *Mrs Bennett and Mrs. Brown*. Londres: Hogarth, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2020.

# A subjetividade contemporânea no romance *Glória*, de Victor Heringer

Caleb Benjamim Mendes Barbosa<sup>1</sup>

Em uma crônica famosa de 15 de janeiro de 1877 – “*Aleluia, Aleluia*” – ao ironizar o herói dos folhetins de Ponson du Terrail, Machado de Assis (1994, p. 222) sugere que Rocamboles seria o único capaz de aplacar os males psicológicos de seu tempo, afinal, “andávamos tristes, sem motivo nem consciência, andávamos sorumbáticos, caquéticos, raquíticos, misantrópicos e calundúuticos”. Em 1880, Machado publicará *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo personagem-narrador é vítima fulminante menos de uma pneumonia que de uma ideia grandiosa: “a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (2012, p. 43). O tema da panaceia medicinal, um remédio capaz de curar todas as tristezas do ser humano, não era novidade na época de Machado, mas ao se valer dele, o escritor filiou-se a Demócrito, Burton, Fielding e Sterne (SÁ-REGO, 1989, p. 177). No entanto, ele deu um passo à frente de seus mestres, pois, como sabemos, se o emplastro não chegou a existir, visto que morreu com seu inventor, a nós ficou o romance do além-túmulo escrito por esse defunto

---

1 Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

autor, que nos entrega a única panaceia admissível em seu tempo, pois é irônica, naquilo que tem de precária e provisória. Ao fazer tal coisa, Machado retira do campo do discurso e dá forma ao elixir em seu livro escrito a quatro mãos, recordando-nos que a vida, agora, só é possível através do viés estético. A partir desse curiosa conexão, a crônica de 1877 e o romance de 1880, Enylton de Sá-Rego irá cunhar o título de seu notável estudo acerca da obra machadiana: o “Calundu e a Panaceia”; estudo este que estabelece convergências da fase madura do romancista brasileiro com uma tradição literária muito antiga, a Sátira Menipéia, e que servirá de mote para Sergio Paulo Rouanet perceber em Machado, não obstante a criatividade e invenção própria do escritor do oitocentos, adesão a uma forma específica, que o próprio Braz Cubas irá conceituar, estabelecendo, assim, seus predecessores: o que Rouanet (2007) nomeou como Shandismo.

Não se trata de nessas curtas considerações repisar a tão profícua obra de um dos nossos maiores escritores em língua portuguesa; se assim começamos por essa deambulação é apenas por dois motivos. O primeiro, a relação entre o Bruxo do Cosme Velho e outro autor carioca: Victor Heringer (1988-2018), este que escreveu mais de um século depois de seu mestre, e cuja obra é o real objeto deste texto; o segundo, é pelo fato de se encontrar na citada crônica de Machado, e na astuta percepção de Enylton ao formular o binômio Calundu e Panaceia, o germe das questões fundamentais que, a nosso ver, configuram a obra de Heringer, a saber: o calundu enquanto condição existenciária da contemporaneidade por excelência; a criação de um “herói possível em nosso tempo” (SÁ-REGO, 1989, p. 139), problema machadiano que igualmente obseda Víctor; e a adaptação do estilo à expressão do novo herói, “com feições consoantes as qualidades do século” (SÁ-REGO, 1989, p. 143). Ou seja, em súpula: a tradução, feita pelo segundo carioca, de um modo de subjetivação contemporâneo em forma literária.

Quanto à primeira conexão referida, não precisamos ir longe para comprová-la, esta não apenas é explorada pela própria reedição de sua obra, que chama a atenção, nas orelhas dos livros, para o estilo machadiano do autor contemporâneo; bem como é exaltada na elogiosa resenha de Victoria Saramago (2013), publicada na revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UERJ, a qual também encontra em Heringer o uso ostensivo da “pena da galhofa com a tinta da melancolia” (ASSIS, 2012, p. 39). O que faltou à resenhista, assim nos parece, foi ressaltar que esta convergência com a chamada tradição machadiana não é “uma reapropriação irônica de formas do passado com o objetivo de criar um efeito de singularidade notadamente indiferente a qualquer ideia de praticidade e economia” (SARAMAGO, 2013, p. 213), tampouco um procedimento estilístico pós-moderno e artificial. Antes é um possível diálogo problematizante com uma tradição que o autor contemporâneo não busca satirizar, mas na qual encontra a expressão literária suficiente sendo capaz de apreender um modo de estar no mundo que nos é contemporâneo. A guisa de exemplo é possível flagrar no primeiro romance de Heringer, *Glória* de 2012, a mixórdia de gêneros – que mistura da linguagem jornalística à reproduções de salas de bate-papo –; as citações paródicas levadas ao extremo ao ponto de Heringer assinar uma obra alheia; o estilo sério-cômico no uso ostensivo do riso e da melancolia; e a hipertrofia subjetiva, presente nas notas com que o autor se insere na narrativa de maneira irônica e autoconsciente (HERINGER, 2012; ROUANET, 2007).

Já a segunda conexão merece uma observação mais pormenorizada. Embora de curta duração a obra de Victor Heringer, publicada entre 2011 e 2019, um ano após sua morte, apresenta certa unidade em seu projeto literário cuja preocupação volta-se não para as demandas e urgências sociais, mas busca problematizar o seu tempo e os efeitos de estar no mundo de uma maneira menos óbvia, transformando suas

principais questões não em discurso, mas em forma literária. Através de uma profunda relação entre contundência formal e investigação psicológica, com a qual Heringer responde às demandas de realidade da contemporaneidade, suas narrativas destacam-se no cenário atual, ocupando um espaço privilegiado, ao lado de outros autores já consolidados, para pensar de modo vertical o nosso tempo.

Podemos considerar um certo lugar-comum da crítica perceber a literatura brasileira contemporânea desdobrando-se em algumas tendências que demonstram um maior compromisso ético-social, tentando lidar com os problemas do país de maneira enfática. Isso se apresenta seja por um lado através de uma espécie de “neorrealismo”, o qual se volta às contradições e conflitos da cidade socialmente cindida, com seus traumas, tragédias e violências, e o que de modo algum nega as pesquisas estéticas e o experimentalismo poético; seja por meio de projetos egôicos, nas várias modalidades das escritas do eu, a exemplo das autoficções, permeadas por uma reflexão e resgate da memória e do papel do escritor, misto de cronista e memorialista, ante as permanentes crises do país cuja busca por si mesmo parece jamais encerrar-se; ou seja, ainda na tentativa de dar corpo à vozes subalternizadas através da reafirmação de questões identitárias, por meio da reflexão de suas crises, conflitos e raízes. E as quais fragmentam-se em torno de diversas matizes tais como a literatura queer, literatura negra, literatura feminista, regional, etc. (SCHØLLHAMMER, 2011; RESENDE, 2008).

Em Heringer, contudo, o entrelaçamento psicoliterário, que, diante às urgências sociais, por vezes fica em segundo plano nas obras do cenário atual, ganha relevo na tentativa de construção de um modo de subjetivação, contextualizando um tipo de realidade mais profunda. Portanto, nossa hipótese aqui levantada é que há na obra de Heringer um duplo procedimento através do qual observamos a apreensão de um modo subjetivo característico da contemporaneidade, ao mesmo

tempo em que o expressa formalmente através de elementos antes de tudo literários e estéticos. Primeiro, podemos definir esse sujeito contemporâneo como heterogêneo, fragmentário, narcísico e irônico, sob a égide da falência dos discursos totalizantes; e cujo mal-estar, um dos grandes temas de nosso século, configura e obseda a obra de Heringer. Depois, tentaremos demonstrar que essa subjetividade contemporânea não se apresenta na narrativa apenas do ponto de vista discursivo e temático, mas como dispositivo literário, por meio da articulação formal de um herói crivado pela tragicidade e impossibilidade de comunicação, e cuja resposta ao mal-estar da atualidade se encerra, antes de tudo, sob o signo da ironia. O que colocaria Heringer, assim, em última análise, como ponto de inflexão para refletir acerca de nosso tempo atual e, por conseguinte, da literatura deste tempo atual.

Esta tema da “nossa melancólica humanidade” e a “adaptação do estilo ao herói possível em nosso século”, ou seja, a tradução do mal-estar que configura a subjetividade contemporânea em forma literária, atravessa o autor de maneira tal que já está presente em seu primeiro livro de poemas, *Automatógrafo* de 2011, a exemplo dos versos de remate no poema “Posições desconfortáveis”, no qual o sujeito poético sinaliza um desejo sem objeto – “a fila anda, eu ando atrás, não sei de que” (HERINGER, 2011, p. 45) –; e no último trabalho publicado, no qual o narrador, a certa altura, deflagra sua desesperança e impotências do desejo ao confessar: “nasci póstumo” (HERINGER, 2016, p. 24). Contudo, será em *Glória*, prêmio Jabuti de 2013, o exemplo mais bem acabado de seu projeto, não apenas por tematizar explicitamente o *desgosto*, como se refere ao desconforto na existência, mas por trazer pra tessitura da forma, da configuração do enredo à criação do herói, a reflexão de uma panaceia possível em nosso século.

No romance *Glória* Victor Heringer, de maneira metaficcional, transforma-se em narrador da trajetória dos irmãos Alencar Costa e Oliveira, composta por Benjamim, Daniel e Abel – um artista

frustrado, um burguês bem-sucedido e um pastor evangélico em ascensão – família carioca cujos integrantes estão fadados a morrerem não de acidente ou doenças naturais, mas de *desgosto*, de uma melancolia aguda e imprevisível, que os ronda de geração em geração como uma maldição familiar. A narrativa enfoca principalmente em Benjamim e Abel, o mais velho e mais moço dos irmãos. O primeiro carrega como bastião o legado da família de comunicar-se apenas com humor e auto-ironia, seja em seus relacionamentos amorosos malogrados, seja no Café Aleph, fórum virtual no qual os usuários interpretam artistas consagrados. O segundo transforma o lema familiar em manual de fé e prática, propagando-o em suas pregações enquanto arrecada doações e fiéis para sua futura igreja. Em ambos, a única arma contra a tristeza e a morte – o riso – torna-se também a fagulha desencadeadora de todo desamparo.

Seguindo a trilha levantada por Joel Birman (2014) podemos caracterizar a subjetividade contemporânea como marcada pelas noções de narcisismo (LASCH, 1983) e espetáculo (DEBORD, 1997); que se traduz na dissolução da subjetividade num arranjo cujo todas relações sociais são agora mediadas por imagens. A essas duas concepções podemos acrescentar, sem prejudicial teórico, as ideias de identidade fragmentária e performática, de Stuart Hall (2002); a falência dos metadiscursos – a religião, as ideologias políticas, a ciência, etc. que segundo Lyotard (1986) não são mais capazes de acalantar o humano de seu mal-estar –; e a liquidez das relações contemporâneas que escamoteiam qualquer eixo centralizador do sujeito – Bauman (1997). Tais discursos coadunam com aquilo que Birman chama, numa perspectiva lacaniana, de perda do nome do pai, uma ausência de mediação soberana que forneça proteção e, por consequência, entrega os sujeitos “as bordas da sensação do abismo” (2014, p. 116).

Vale ressaltar ainda que o mal-estar da atualidade não mais se inscreveria no regime do sofrimento e da perda, como notou o Freud

de Luto e Melancolia (2011), as quais são de caráter alteritário e se encerram no âmbito da culpa e da autoacusação (BIRMAN, 2014, p. 120); mas da dor, que é solipsista; ou seja, na medida em que os interditos saem de cena e não mais perfilam o conflito, o regime que organiza a melancolia atual é da dimensão do vazio de existir, deflagra-se sob a impotência e apatia ante a vida esvaziada de sentido. Deste modo, haveria um empobrecimento da reflexão e da linguagem, de tal maneira que o corpo torna-se lugar de expressão do mal estar, resultando numa perda das potências de unificação e simbolização, que entregariam os sujeitos aos jogos de suas próprias intensidades sem que os mediadores de simbolização, fragilizados, possam regular; essa perda de domínio mínimo de si elimina do sujeito a dimensão da fantasia, do sonho e, em última instância, do desejo (BIRMAN, 2014). Desembocado, portanto, o sofrimento em dor, fruto do vazio e não da contingência, deflagra-se a incapacidade de significar, de ler os signos do mundo e encontrar correlatos em seus repertórios de referências, logo, como resultante haveria uma paralisia, uma sabotagem primeira no projeto desejante do sujeito, que incapaz de ligar-se ao outro, e ao mundo, termina pois ensimesmado, encerrado no seu próprio desalento em uma espécie de exílio interior, nas franjas de uma incomunicabilidade trágica que os aparta da esfera do ente, e logo que o tenha aquilo que supunha satisfazê-lo, estiola-se numa vida metonímica. Ademais, se há um empobrecimento na fala e no pensamento, o sujeito contemporâneo não conseguiria elaborar em linguagem seu mal-estar, sem capacidade de significar sua existência ligando os fragmentos que o compõe.

Isso se manifesta na obra calcada em três aspectos formais que se entrelaçam: primeiro, na redimensionalização de um herói cujo mundo não é mais sua medida; segundo, a presença de uma incomunicabilidade trágica, que colocaria em xeque a linguagem enquanto instrumento de conhecimento do outro, de si e do mundo; e por fim,

na estruturação da ironia como tentativa de síntese, de resposta precária e provisória ao mal-estar do sujeito na atualidade. Nesse diapasão, o mundo coloca-se como um problema que o sujeito não consegue formular, tampouco responder, e que na obra incorpora-se no que o narrador chama de *desgosto*, um déficit identitário com o mundo que lhe cerca, ao qual se apresenta incapaz de fornecer sentido à existência do sujeito contemporâneo, logo, este se volta, de modo narcísico, sobre si mesmo, e cuja resultante é a incomunicabilidade. Em termos literários, podemos perceber ressonâncias dessa condição subjetiva com aquilo que Lukács chamou de *Demoníaco* (2012) e Goldmann de *Indivíduo Problemático* (1976), isto é, a inadequação dos heróis em um mundo que se hauriu de significado pleno (BAKTHIN, 2019, p. 107) e agora precisam incidir sobre ele com seu desejo anêmico.

Sob essa ótica, entre outras possibilidades de ser que não as impostas socialmente e o encerrar-se em si mesmo, mecanizado e alheado, habitariam os personagens cujas problemáticas não se resolvem e ficam à margem da existência. Ou seja, o herói da contemporaneidade estaria cindido entre o absurdo da vida e a banalidade dos interesses imediatos, sendo incapaz de escolher o curso a se trilhar, pois aqui, não há destino afiançado, a existência não está mais predeterminada, toda busca é resposta temporária aos anseios que apaziguariam a nossa melancólica humanidade. É esse desejo que esbarra no desfile da consciência ante à existência que seria, em última instância, a condição moderna por excelência, e a despeito das vicissitudes históricas, ainda configuraria o nosso tempo atual.

A modernidade, com a concepção do indivíduo, traz em seu bojo uma nova subjetividade, a razão moderna (VAZ, 2002; LIMA, 1989, p. 11-51; ROUANET, 1993, p. 46-95), a qual já principiava a delinear-se em Shakespeare e Cervantes – e também Montaigne e Agostinho –, e explodirá no Romantismo, na liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno

(1996, p. 63). Modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, a cesura que inaugura o fim do mundo fechado, da unidade ética-estética, graças aos interesses de classe e a individualidade romântica, que traz à reboque a impossibilidade de conciliação entre o eu e o outro, de modo que a ética se prolifera em éticas. Deste modo, não cabe a esse novo herói a ética e a moral do mundo, logo, ele não está conformado com o mundo que o cerca, sente desconforto pois as verdades que ele possui não respondem às questões atuais (LUKÁCS, 2012). Há um descompasso entre seu lugar no cosmos e o papel que ele desempenha, agora que a única ética que ele domina diverge heterogeneamente do que lhe demandam.

Grande parte da especulação poética e filosófica do século XX assume essa visão trágica da condição humana, segundo a qual o erro é irreversível, logo, cria-se leis perfeitas, que por sermos imperfeitos descumprimos originando o contraditório. É a ideia que a compreensão da existência está arraigada na consciência da efemeridade, e com isso, flagra-se um desterro cósmico, uma saudade da casa pátria que a religião procura resolver no além, promessa de retorno a todo nirvana perdido, enquanto as artes, quando muito, antevê uma pátria aquém, simulacro do simulacro, que lhe atesta “a perda de um centro metafísico” (CARLSON, 1997, p. 350). É este sentimento de imanência absoluta, isto é, de privação “da transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça” (ROUINET, 1984, p. 18), que, em última análise, estrutura a subjetividade moderna encerrada sob o signo da individualidade burguesa e o conflito intersubjetivo, o qual tenciona os contratos sociais, as demandas do corpo e da alma, da intensidade e materialidade, terminam por enclausurar os personagens da modernidade no dilema da melancolia e não com as grandes ações do herói épico de outrora. O sentido, outrora fornecido aprioristicamente ou pela religião – para Abel –, ou pela tradição da arte – para Benjamim – esvai-se com a fragmentação,

a pluralidade e a inessência da vida, que passa a depender das relações dialógicas e intersubjetivas, estas, por sua vez, fincadas num instrumento cego, fraturado e precário que é a linguagem.

Esta indeterminação, ambiguidade, dessacralização e perda de encantamento, que estrutura o romance enquanto narrativa e visão de mundo, pode ser flagrado em *Glória*, cujos heróis também se apresentam em descompasso com seu lugar no cosmos, incapazes de organizar o seu desejo, como já problematizado ironicamente no prefácio do romance: “aos homens não seriam melhor ter o que desejam?” (HERINGER, 2018, p. 15). Dona Noemi, mãe dos irmãos Costa e Oliveira, a certa altura da narrativa, afirma tê-los preparado ao confronto com a vida, contudo, esta nem ao menos deu-se o trabalho de apresentar-se no dia da liça (HERINGER, 2018, p. 244). É este sentimento de terminarem vencidos da vida, simulacros do que foram ou poderiam ter sido, que configura os heróis de Heringer. Desta maneira, a grande obra de Benjamim, não a artística que ele jamais realiza, mas a da vida na conquista amorosa de Paula, quando em vias de acontecer o paralisa; a epidemia de desgosto, que se abateria sobre todos, e cujo único remédio seria a inauguração da igreja de Abel, não acontece, e esta mostra-se antes tão convencional quanto os demais discursos religiosos; e Daniel, o mais mediano dos irmãos médios, único que não sofre de *desgosto*, pois, preso às engrenagens das convenções, é incapaz de rir de si. Os Costa e Oliveira patinam em desacordo consigo e com o que os cercam, incapazes de significar o mundo, o qual lhe parecem maior ou menor, mas nunca na justa medida (LUKÁCS, 2012, p. 99).

Deste modo, ao organizar o *desgosto* como traço estruturante de seus heróis, Heringer não apenas problematiza as supostas panaceias do nosso tempo, presentes no discurso artístico (Benjamim), religioso (Abel) e burocrático (Daniel) – no qual os irmãos se recolhem à procura de horizontes – e deflagra o seu esgotamento para aplacar o mal-estar atual, mas também traz em seu bojo uma reflexão sobre a

linguagem como urdidura impotente na tentativa de atar os sujeitos, que findam em uma espécie de exílio interior. O diálogo, enquanto problemático e insuficiente, é instrumento cego nas relações de Benjamin, seja no casamento com Natália – que acaba por uma piada mal entendida –, seja com Paula – com a qual não consegue conversar –, seja no Café Aleph, essa redoma que seria único espaço no qual o diálogo seria efetivamente possível, visto seu caráter de simulacro, mas que, ao fim e ao cabo, transforma-se numa verdadeira torre de Babel, como se a vida não fosse possível nem mesmo reinventada. Noutros termos, a desarmonia entre os Costa e Oliveira e seu mundo não se resolve por conciliação nem desgraça, mas por uma síntese irônica, pois “provisória que impede todo desenlace efetivo”, aqui, toda conciliação é precária, pode ser revogada e a solução apresentada temporária e insatisfatória, pois rejeita as sínteses (PAZ, 1996, p. 71).

Assim, é a ironia que organiza-se não apenas enquanto resposta possível à tragicidade do sujeito de nosso século, mas ao modo de estar no mundo desse sujeito. E com ela Heringer nos recorda que o riso sardônico é muito mais do que remédio ou zombaria contra a melancolia, não apenas mascara o desespero e desnaturaliza os discursos totalizantes ao destroná-los, mas é inventivo. É com a ironia criadora, ao mesmo tempo diálogo com a tradição machadiana, ou melhor, com o shandismo e lucianismo, e um traço do nosso tempo fraturado de significados, que Heringer problematiza um modo de subjetivação contemporâneo sem sistematizar a realidade, isto é, não através do discurso didático explicativo, mas pela performance literária. A ironia apresenta-se na obra em três níveis. Primeiro no discursivo, através de discurso oblíquo, sinuoso, perpassado por chistes e citações parodiadas – a exemplo da piada sobre a gagueira de Deus (HERINGER, 2018, p. 19) ou o uso de versículos bíblicos em contextos deslocados, como “paz na terra sobre todos os seres” (HERINGER, 2018, p. 116). O segundo é ficcional, a ironia aparece como inventiva, ato criador

que reafirma a ficcionalidade do livro ainda na dedicatória – a um dos personagens – e presente no prefácio, posfácio, e nas mais de 40 notas de rodapé. Ortega y Gasset chama atenção ao caráter anti-ilusionista da ficção, de modo que não existiria arte, na modernidade, sem a expressão de um princípio de ironia consubstancial que expõe suas engrenagens e atos ficcionais a tal ponto que a própria arte tornara-se chiste (2005, p. 72). Schlegel, no entanto, já nos recordava que a ironia romântica seria a forma estética máxima, por não duplicar o real, mas refundá-lo. Por fim, a ironia apresenta-se de maneira formal, na tentativa de criação de uma síntese da tragicidade e da comicidade, isto é, o revestimento cômico, plural e ambíguo, de uma aparente visão trágica da vida, na qual seria impossível o sujeito contemporâneo religar-se a algo. Essa última, por sua vez, organiza a narrativa em uma espécie de dialética negativa, cuja síntese já não está contida na tese, antes não se fecha num sentido unívoco, pois não apazigua as contradições, tampouco oferece solução nem panaceia peremptória, mas mantém o jogo de ambivalência verticalmente aberto. Assim, através do discurso da tragicidade, que tentaria explicar o mundo ao reafirmar o cosmo, Victor o tenciona com o riso que não reafirma, mas desconstrói a imagem naturalizada do real, intervindo nela. A ironia formal é esta tentativa de dar forma finita a algo infinito, na qual o riso e a melancolia são apenas contrafaces da mesma moeda, mas a revelação da possibilidade de um outro discurso, naquilo que ela tem de provocatória, pois como diz Bakhtin (2019) “o riso problematiza” (p. 103), mas traz a reflexão.

Portanto, se os demais discursos – as religiões, as ideologias, etc. – procuram, em última instância, colocarem-se como panaceias às contradições e efeitos de estar no mundo, a ironia herigeriana, enquanto elogio à ficção, de uma maneira menos óbvia transforma suas principais questões não em discursos monomíticos fechados, mas em forma literária. Se a subjetividade contemporânea é marcada pelo *desgosto*

e anseio à panaceias, e este, por uma espécie de nostalgia do absoluto (STEINER, 2003), i.e. haveria no sujeito de nosso século uma busca à imagens religantes, que podem nos dar a aparente sensação de integração e conforto através daquilo que podemos compreender como promessas de recantamento do mundo (MAFFESOLI, 1995); ou ainda, para citarmos Bataille: o sujeito estaria eminentemente marcado pelo desejo de continuidade num mundo fundamentalmente descontínuo (1987, p. 15); a ironia é casa de vidro, nos recorda que o nosso único horizonte é a errância, a contingencia, na qual, essa arma contra a negatividade do mundo sem deus – diria Lukács – é pouco mais que tenda frágil no deserto. Essa ironia provocatória, que nasce da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma (MUECKE, 1995, p. 39) e com a qual pode-se incidir no mundo, diz que a realidade é um recorte, e a literatura, uma intervenção que descortina novas possibilidades do real formalizada em uma das suas compreensões possíveis. Logo, se a resposta ao calundu de nossa melancólica humanidade é a panaceia, esta, contudo, não se encerra em um herói épico rocambolesco, “a flor do nosso século” (ASSIS, 1994), mas assim como em Machado não é o emplastro, mas o romance do “defunto autor”, aqui a cura para o *desgosto* é também o livro, escrito com a “pena da galhafa e a tinta da melancolia”, no qual a lagrima e a gargalhada “é a mesma coisa” (ASSIS, 1980, p. 367), e cujo os contrários coexistem na potência do signo. Ao nosso ver, é esse caminho do riso e da reinvenção através do ato literário que Victor Heringer trilha para a *Glória*.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo Livros, 2012.

ASSIS, Machado. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.

- ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1991.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1946.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 1987.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BORNEUF, Roland.; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp/Prismas, 1997.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Tradução de Caetano Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Roberta Barni. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Bernadini e Homero Freitas Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandrina, 1999
- GAY, Peter. *Modernismos: o fascínio da heresia*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Claroenigma, 2009
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HERINGER, Victor. *Glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HERINGER, Victor. *Automatografo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime, tradução do prefácio de Cromwel*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- IANNI, Octavio. *Teorias da globalização* . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Tradução de Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986
- MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Tradução de Francisco Franke Senttineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

- PAZ, Octavio. A ambiguidade do romance. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotaçãõ*. Traduçãõ de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Casa da Palavra, 2008.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROUANET, Sérgio Paulo. A Coruja e o sambódromo. In: ROUANET, Sérgio Paulo: *Mal-Estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 46-95.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SARAMAGO, Victoria. *Um romance vintage*. Revista fórum de literatura brasileira contemporânea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 2013.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Traduçãõ de Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Herder, 1992.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficçãõ brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilizaçãõ brasileira, 2011.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Traduçãõ de Celeste Aída Galeão. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. *Nostalgia do absoluto*. Traduçãõ de José Gabriel Flores. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectivas, 2008
- VAZ, Henrique C. de L. *Raízes da modernidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

# ***Caetés* e a modernidade literária**

**José Roberto de Luna Filho<sup>1</sup>**

Existe, acerca de *Caetés*, um juízo crítico generalizado: trata-se de obra realista/naturalista, profundamente marcada pela influência de Eça de Queirós em sua construção. Não que os críticos não reconheçam uma filiação à escola realista em outras obras de Graciliano Ramos (o teor sociológico de parte considerável desses trabalhos é um facilitador para esse tipo de classificação); é que, no que diz respeito ao primeiro romance do escritor alagoano, sobretudo se ele for comparado às obras posteriores, a profunda psicologia das personagens e a denúncia social, elementos valorizados por boa parte da crítica, estão ausentes ou apenas parcialmente presentes, conforme esses mesmos juízos críticos. Assim, a influência do autor de *O mandarim* é percebida não só nos diálogos frequentes, como também na visão de mundo ali desenvolvida através de uma fina ironia na pintura da sociedade. Essa fina ironia, porém, não seria suficiente, pois, como demonstrarei adiante, falta ao romance uma crítica menos superficial, mais imersa nas encrocadas tramas da sociedade e em seus impactos nas subjetividades envolvidas.

---

1 Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE).

O famoso ensaio de Antonio Candido (2006a), *Os bichos do subterrâneo*, por exemplo, embora inclua toda a obra do Velho Graça, deixa evidente que os romances paradigmáticos da análise “subterrânea” dos indivíduos são *S. Bernardo*, *Vidas Secas* e *Angústia*. Mas, mesmo em seu ensaio anterior, *Ficção e confissão* (2006b), que possui outra chave de leitura, *Caetés* parece ser o resultado mais infeliz dos intentos literários de Graciliano. Lendo-se outras críticas a *Caetés*, não raro se sente que ele é visto como um esboço do futuro Graciliano, uma espécie de exercício de estilo e forma necessário para que se fizesse possível, mais adiante, o escritor capaz de conceber as incontestáveis obras-primas pelas quais ficou conhecido.

Embora poucos sigam Carlos Nelson Coutinho (1977), que considera o romance de estreia de Graciliano uma obra de poucas qualidades literárias, os críticos tendem a caracterizar o livro com termos pouco entusiasmados, que refletem certo sentimento de apatia diante da obra, a despeito de qualidade excepcional de sua construção. A comparação com os demais romances do autor certamente se faz presente, contribuindo ainda mais com o rebaixamento de seu primogênito. Não que pretendamos defender que esse romance é de fato superior aos subsequentes: pretendemos antes apontar que esse juízo está baseado em premissas que podem ser revistas.

Esse, aliás, não parece ser apenas um juízo crítico. Os leitores também devem pensar algo parecido, tendo em vista as poucas reedições que *Caetés* teve ao longo dos anos. Para que se tenha ideia dessa impopularidade, basta dizer que sua última reedição, lançada em 2019 pela editora Record, foi a trigésima quarta, enquanto *Angústia* está na octogésima sétima; *S. Bernardo* está na centésima sexta; *Vidas Secas* está na centésima quinquagésima; *Alexandre e outros heróis* está na sexagésima quarta, contendo a obra infanto-juvenil do autor; *Infância* está na quinquagésima; *Memórias do cárcere*, em edição de 2008, estava já na quinquagésima quinta. *Caetés* só ganha de *Insônia*

(que possui trinta e três edições ao todo) e de obras de caráter não ficcional, como *Viagem* (vinte e duas edições), *Linhas tortas* (vinte e duas edições) e *Viventes das alagoas* (dezenove edições); além, é claro, de *Garranchos* e *Conversas*, que só foram lançadas recentemente. É certo que apenas posso especular quais seriam os motivos dessa evidente impopularidade. No entanto, acredito que os motivos podem ser os mesmos ou semelhantes ao da crítica: identificam-se no romance certa palidez, ausência de paixão, esquematismo, etc.

Neste ensaio, busco demonstrar que há, em *Caetés*, elementos estéticos pouco valorizados que garantem, inclusive, certa relação íntima com as obras posteriores de Graça. Ou seja, não considero que o romance de estreia seja um exercício de escrita e sim obra já madura, parte de um projeto escritural. Esses elementos, índices de modernidade e profunda reflexão acerca do mundo, não são apenas questões implícitas, pois participam na construção do romance. Eles não só recusam o pertencimento inequívoco da obra à tradição realista/naturalista, como asseguram o diálogo de Graciliano Ramos, desde o início, com a modernidade literária do século XX e permitem, por isso, complexificar as possibilidades de construção de sentido a partir da narrativa.

Na próxima seção, pretendo analisar algumas críticas ao romance, pô-las em diálogo para, a partir delas e com elas, evidenciar minha hipótese de leitura do romance, que é: em *Caetés*, a estratégia formal de utilizar um narrador-personagem coloca em movimento uma escrita da escrita, que solicita ao leitor entrar em um jogo ficcional interminável e irresolúvel, realizando uma separação entre o romance histórico inacabado de João Valério, o livro que corresponde ao livro sobre a história de João Valério e o livro assinado por Graciliano Ramos. Essa separação implica colocar em suspensão a cena da escrita, pondo à mostra suas engrenagens, revelando-a uma inesperada máquina a serviço de desejos enigmáticos e inconstantes, da qual participa um

sujeito cujo vínculo com o mundo é precário. Ou seja, o romance se oferece ao leitor não como obra acabada, mas como obra por se fazer. Assim também são os significantes que o povoam: fragmentares. É por isso que o romance não é valorizado se visto como obra acabada: seu valor está na falta, na certeza do fracasso e da impossibilidade de realização de si e das coisas.

## **INJUSTA CRÍTICA?**

Conforme relata Dênis de Moraes (2012), foi em razão do sucesso dos dois relatórios que Graciliano Ramos escreveu para o governador de Alagoas, enquanto era prefeito da pequena Palmeira dos Índios, que o editor Augusto Frederico Schmidt se interessou pelos possíveis escritos do irreverente político alagoano. O adjetivo “irreverente” é esquisito, em se tratando de Graciliano, mas qualquer um que tenha lido esses dois relatórios, recolhidos em *Viventes das alagoas*, certamente deu boas e deliciosas risadas. Tanto pela inadequação à formalidade e seriedade exigidas pelo gênero, quanto pela correção e qualidade de construção sintática, esses relatórios chamaram muita atenção, tendo sido, inclusive, reproduzidos em jornais da época. O raciocínio do editor foi bastante justo: o sujeito deveria ter alguma literatura na gaveta.

Estava correto: havia um manuscrito que se tornaria, após a já famosa revisão graciliana, o romance *Caetés*. Depois de uma série de problemas, em razão da dificuldade da editora em lançar um autor desconhecido, a obra demorou cerca de dois anos para ser publicada, tendo feito Graciliano Ramos até desistido de sua publicação e pedido o manuscrito de volta. Se hoje folheamos e escrevemos sobre esse estranho romance que antecedeu *S. Bernardo*, devemos agradecer sobretudo a Jorge Amado e a Heloísa Ramos, que enganaram o escritor e conseguiram fazer com que o manuscrito pudesse voltar para a

editora e, assim, ser publicado. O romance saiu, mas, a despeito das críticas positivas de figuras importantes no cenário cultural da época, não foi um grande sucesso.

Nas críticas primeiras à obra, em 1933 e em 1934, há uma constância em relação aos adjetivos utilizados para descrevê-la. No texto curto de Waldemar Cavalcante (2013), publicado originalmente no Boletim da Ariel em dezembro de 1933, já vemos termos como “secura”, “disciplina” e “aridez”. Da mesma forma, vemos a famosa comparação entre Graciliano Ramos e Eça de Queirós, pois, segundo o crítico, e muitos outros após ele, as leituras do escritor português teriam influenciado profundamente a sintaxe de *Caetés*. Mas, como tentaremos demonstrar mais adiante, apesar de curta e, por vezes, imprecisa, a crítica de Waldemar Cavalcante possui imagens e argumentos interessantíssimos para repensar a leitura e a importância do romance de estreia do autor de *Angústia*. Falemos primeiro, com mais detalhe, de três críticas, publicadas originalmente no ano seguinte à publicação do livro.

A de Aurélio Buarque de Holanda (2013), publicada no Boletim de Ariel em fevereiro de 1934, traz um ponto de vista que se constituiu lugar comum na valoração do romance. Para ele, a obra é excepcionalmente bem escrita, mas não provoca entusiasmo. A falta de entusiasmo é uma característica negativa, pois é difícil de delimitar e apontar precisamente o que não está onde deveria. Mas consigo vislumbrar, a partir da crítica do filólogo, que essa palidez se deve a um certo niilismo que afeta profundamente a obra, isto é, como se o autor não se colocasse efetivamente no texto, não se envolvesse com ele, e apenas fizesse um estudo frio e objetivo das personagens: “O sr. Graciliano Ramos ainda tem muito do romancista que fica de cima, rindo superiormente das misérias, de seus heróis” (HOLANDA, 2013, p. 212). Confirma minha hipótese a referência à passagem em que Luísa revela aflição pela vida miserável de uns pobres-diabos da cidade.

Para Aurélio Buarque de Holanda, essas palavras angustiadas são um momento de sensibilidade que escapou à objetividade graciliana, são palavras que o autor coloca na boca da personagem e que trazem humanidade para o romance.

Além da ausência de humanidade, o crítico também se incomoda com a presença constante de diálogos, que, segundo ele, dão a sensação de que lemos uma peça de teatro. Essas críticas, porém, me parecem pouco justificadas. Afinal, a ausência de momentos em que o escritor parece colocar falas próprias na boca das personagens pode, na verdade, ser mesmo considerada uma qualidade. Em termos de recepção do público em geral, talvez fosse um problema; mas certamente essa capacidade de dar vida própria às personagens, criando falas e pensamentos verossímeis, de acordo com os traços de personalidade de cada um, é um feito bastante difícil e louvável. E talvez não seja esse um problema para o público: afinal, qual a opinião explicitamente graciliana em *S. Bernardo*?

Não será um problema, talvez, o fato de Aurélio Buarque de Holanda conhecer as posições políticas pessoais do amigo? E, pior, esperar que elas sejam defendidas no interior do romance? Certamente suspeito que o final do romance de Paulo Honório, em que o personagem se arrepende de sua vida de proprietário rural, possa ser interpretado como esse elemento humano que falta a *Caetés* e que o livraria da palidez. Mas... Será que podemos diretamente atribuir aquelas conclusões de *S. Bernardo* a Graciliano Ramos? E será que isso importa, se possível for? Afinal, não há no romance uma excelente construção de verossimilhança que não torna estranhas aquelas palavras de saírem da pena do fazendeiro? É claro que um sujeito que perde a esposa em razão da forma brutal com que exerce a profissão e que logo em seguida é arrasado economicamente por uma revolução poderá bravejar contra as escolhas que fez na vida. Não fosse essa construção, não seria, na verdade, um defeito

a imposição arbitrária de pensamentos que facilmente identificaríamos como o do autor?

No que diz respeito aos diálogos, que de fato são muito presentes, acredito que tampouco devam ser necessariamente vistos como um problema. Afinal, passam uma experiência de alheamento e contemplação do teatro da vida social, numa cidade pequena ou não. Colocam em evidência certo automatismo e artificialidade presentes nas relações humanas e causam como que um sufocamento no leitor. O que coincide justamente à experiência de João Valério, esmagado entre aqueles seres que, em seu ressentimento, considera inferiores.

A crítica de Jorge Amado (2013), também de 1934, é um bom exemplo do juízo arbitrário de Aurélio Buarque de Holanda. À época, o escritor baiano já defendia uma nova configuração no romance, próximo à fórmula do realismo socialista, que aboliria os indivíduos e se centraria em problemas coletivos. Foi essa nova forma literária (talvez não tão nova, se pensarmos em *O cortiço*) que o escritor baiano levou a cabo em *Suor*, por exemplo.

Motivado por esses valores interpretativos, a leitura realizada por Jorge Amado foi entusiasmada, pois percebeu em *Caetés* um perfeito exemplo de um romance realista crítico, cujo personagem principal seria a cidade Palmeira dos Índios e não o próprio João Valério; os diálogos frequentes e a ausência de posições autorais explícitas demarcadas foram interpretados pelo autor de *Jubiabá* como manifestação desse romance plano, coletivo, mais preocupado com o estudo de um ambiente que com o desenvolvimento de uma narrativa. Além disso, o caráter mesquinho da sociedade, os interesses vazios e as questiúnculas colocadas como centrais na vida daqueles moradores certamente podem ser interpretados como uma crítica ao modelo social vigente. Nesse ponto concordamos com Jorge Amado: não é possível falar de apatia no romance apenas por não haver discursos explícitos sobre política, uma vez que o mal-estar e a miséria humana podem ser

percebidos claramente na leitura da narrativa. Nosso problema com essa leitura é: será que isso implica um apagamento das subjetividades? Será que podemos caracterizar o romance como um estudo de uma ambiência social tão somente?

Por seu turno, o juízo de Álvaro Lins (2015) acerca de *Caetés* é bastante negativo. Dedicado ao romance, que ele só leu após ter lido os outros três subsequentes, pouco espaço de sua crítica da obra completa do escritor alagoano. Ele diz, sobre o livro:

Tudo nas suas páginas revelava segurança e estabilidade, mas de má qualidade. Um livro maciçamente ruim. A vulgaridade do ambiente do romance – e tudo ele se processa através de coisas reles, pequenas intrigas e conversinhas de uma cidade do interior – parece ter contaminado a própria arte do romancista, de modo que assunto e realização permanecem no mesmo plano medíocre (LINS, 2015, p. 87-88).

Percebemos uma continuidade em relação às críticas anteriormente analisadas: romance bem escrito, sintaxe limpa, construção impecável, mas, como obra literária, coisa de pouco valor. E qual o principal problema? Aqui há uma inovação: a mediocridade do enredo, do assunto, das personagens. O enredo é “comum e destituído de interesse” (LINS, 2015, p. 88), uma espécie de romance-documental, com objetivo mais de caricaturar do que de encenar um drama narrativo.

Apesar de discordarmos dessa perspectiva, uma coisa deve ser levada em consideração: Álvaro Lins está coberto de razão quando diz que o tema do romance e os personagens são medíocres. O erro está em não o relacionar com o que ele mesmo discute sobre *Vidas Secas*: a capacidade de Graciliano Ramos, em suas obras, não precisar escolher entre o universal e o particular, pois suas obras se prestam ao universal justamente por serem muito particulares. É por colocar, de maneira inesperada, sujeitos broncos, reles e periféricos em diálogo com os problemas modernos de nossa literatura e subjetividade, e não como uma tentativa de exotização desses viventes,

que suas obras alcançam o desvã do espírito, a profundidade psicológica, a desconfiança da linguagem e da convenção. O problema foi o grande crítico de rodapé ter deixado de lado um elemento estético muito importante da narrativa, que comentaremos mais adiante, o que não lhe possibilitou associar o romance ao projeto estético graciliano dos grandes romances.

Outro importante crítico de Graciliano Ramos, Antonio Candido, trata de *Caetés* em dois momentos: primeiramente em seu célebre *Ficção e confissão* (2006a), e depois no estudo em que revisa as posições anteriormente assumidas, *Os bichos do subterrâneo* (2006b)<sup>2</sup>. É interessante notar como há um diferimento interessante entre os dois momentos de análise. No primeiro, Candido repete o juízo mais comum da crítica: a despeito das qualidades de construção, é um livro sem muito valor e muito influenciado por Eça de Queirós (ele fala inclusive de um pertencimento da obra ao pós-naturalismo). Vale salientar que, nesse primeiro trabalho, o grande crítico adotava uma chave de interpretação baseada na confissão como dispositivo formal, que inclusive punha em evidência *Infância* e *Memórias do cárcere*. Nessa perspectiva, naturalmente o romance de estreia ganharia menos destaque.

No segundo ensaio, por sua vez, a chave de leitura muda, a despeito de suas análises não sofrerem grandes alterações. O que muda mesmo é a valoração. Candido passa a ocupar-se sobretudo da forma como os romances de Graciliano ocupam-se dos porões dos espíritos desses bichos, que são explorados de modo particular em sua obra. Nesse aspecto, mantendo quase intocado o que dissera sobre *Caetés*

---

2 Há um terceiro momento: seu texto intitulado *No aparecimento de Caetés*. Neste estudo, porém, o crítico não se ocupa em realizar uma nova leitura do romance, mas sim em comentar três interpretações: as de Santa Rosa (pela ilustração da capa do romance), de Waldemar Cavalcanti e de Aurélio Buarque Holanda. Em razão disso, não trataremos desse trabalho.

no ensaio anterior, o romance de estreia de Graciliano Ramos ganha novo vigor, sendo integrado aos outros três importantes romances do autor por explorar a fundo a alma desse guarda-livros ressentido. Agora o crítico reconhece o valor desse mergulho profundo numa subjetividade, e por isso o romance se torna merecedor de reconsideração. Isso implica dizer que a forma do romance se presta a outras leituras, que podem reconhecer algo além do que se espera de uma escrita realista.

Chego a um ponto importante: ao considerarmos como o romance formaliza a vida interior de suas personagens, redimensionando o que o senso comum espera de um sujeito medíocre como João Valério, a narrativa ganha valor; ou seja, talvez o problema principal da obra fosse a busca por valores e construções discursivas, ligadas à denúncia social, que definitivamente não funcionam em *Caetés*. Mas, enquanto romance que estuda as subjetividades modernas em sujeitos apequenados, o livro de estreia de Graciliano Ramos ganha valor dentro da obra e da literatura brasileira, ainda que não passe necessariamente ao estatuto de obra-prima.

Havendo chegado ao cerne do problema hermenêutico envolvido na apreciação de *Caetés*, que é a necessidade de considerar a presença da formalização da agonia subjetiva na modernidade como elemento capaz de questionar a justiça de algumas críticas em relação à suposta palidez do romance, vou agora explorar estudos que me permita outro caminho interpretativo da obra, a fim de que possa delimitar e justificar minha chave de leitura.

## **ESCREVER A ESCRITA**

José Lins do Rego (2013) escreve sobre o romance de estreia de seu amigo próximo em fevereiro de 1934. Há nessa crítica, curta e elogiosa, dois momentos que são bem úteis para a leitura que aqui

desenvolvo. Se o lugar-comum crítico foi ênfase na clareza retilínea da linguagem, em sua geometria pura e perfeita, tão perfeita que torna o romance um plano insosso, o escritor paraibano certamente se desvia desses juízos e diz que se trata de um romance intenso e forte. E qual o motivo dessa força? Diz-nos Zelins:

Neste romance intenso e forte a vida é sempre um fardo a carregar. As suas mulheres, quando não são velhotas de fogo morto, são mulheres indecisas ou histéricas, mas todas deste mundo. Ninguém nesse livro doloroso vá atrás de campos floridos, das almas abertas, dos corações generosos. Todo ele é um depoimento da miséria humana, da fraqueza dos homens, de caracteres em decomposição (REGO, 2013, p. 216).

Interessante neste trecho é que a escolha vocabular enfatiza aspectos contrários ao que se espera de um livro geométrico e harmônico: Zelins fala de doença, de sofrimento, de miséria, de fraqueza. Atributos muito pouco apolíneos. Álvaro Lins (2015), como vimos, fala de mediocridade, mas não de miséria, como se as figuras ali retratadas possuíssem mais uma vida fútil e desinteressante que sofrida. Para o autor de *Eurídice*, no entanto, a mediocridade afeta nossa sensibilidade, porque remete ao “cinzento que vem do pequeno cotidiano da existência” (REGO, 2013, p. 216).

José Lins do Rego ainda toca em um ponto importante que, a despeito de suas motivações políticas específicas, é interessante para pensar o romance. De fato, a maioria dos personagens pertencem à pequena-burguesia, a começar pelo próprio João Valério. Mas, embora não sejam pobres ou proletários, sofrem, e sofrem muito com a mesquinha generalizada. Nesse sentido, o romance proletário talvez estivesse em princípio equivocado, ao acreditar tratar daqueles que sofrem “de verdade” e abandonar os demais que jazem igualmente sob o julgo da tristeza geral do cotidiano. Esqueçamos política partidária, que não me interessa aqui: de fato, *Caetés* explora como que um inesperado mal-estar existencial em seres reles, mesquinhos e cheios

de futilidades. É como se a futilidade fosse um inevitável caminho em uma vida sufocante e sem sentido, como que uma opressão que caiba àqueles que não sofrem nas fábricas ou nas minas de carvão. Assim, a questão econômica talvez não possa ser considerado o único fator de sofrimento na vida moderna. A implicação é clara: se os proletários e outras figuras miseráveis tiverem acesso a uma outra lógica econômica, que garanta equidade material, serão eles felizes?

Essa dimensão de tristeza e vazio, resistente e talvez imune aos problemas econômicos, está presente também na crítica de Edison Carneiro (2013), publicada em junho de 1934. Essa dimensão se insinua, é enigmática, não há nela nada da clareza do estilo clássico, pois há, em *Caetés*, “qualquer coisa de não visto, de nunca descrito, que desconcerta” (CARNEIRO, 2013, p. 220). Apesar do que efetivamente se diz e escreve, o romance parece sempre deixar algo debaixo dos panos da escrita objetiva e concisa. O crítico percebe essa dimensão retilínea da estrutura do romance, mas não deixa de notar que há, ao lado disso, bordas dessa estrutura, nos limites da leitura, que parecem desajustes. Mas a necessária e a arriscada concisão dessa crítica não nos dá mais tantas pistas de como se dê essa curiosa convivência entre o visível e o não visível. No entanto, pelos momentos da narrativa que Edison Carneiro menciona, talvez se trate das inesperadas ações dos personagens, que parecem nunca refletir o esperado, ou, antes, sempre estarem em desalinho com seus próprios desejos: é o caso do abrupto fim da relação entre João Valério e Luísa.

Na crítica de Waldemar Cavalcanti (2013), de que já falamos brevemente, há dois termos que são bastante curiosos. Ele diz que o romance se trata de uma “fotografia da multidão” e de um “documento humano” (CAVALCANTI, 2013, p. 207). Esses termos, aparentemente ligados à tradição documentalista do romance de 1930, no entanto, estão, no texto do crítico, em oposição à caricatura. Nesse sentido, *Caetés* não tem valor por ser, de alguma forma, um retrato de

uma sociedade em específico, referência essa que encerraria as suas possibilidades de leitura, pois o romance apenas nos faria conhecer mais daquela realidade. O valor da obra está em ser um documento humano, em apresentar personagens notáveis que afetam a nós, os leitores que não conhecíamos aquela realidade social. O não ser caricatura e o não se encerrar enquanto documento implicam uma necessária capacidade de deslocamento simbólico, no sentido de que, através de uma realidade esquisita (na cultura em geral, sobretudo na década de 1930), é possível causar empatia, raiva e alegria a um público muito distinto, necessariamente alijado daquele contexto histórico e social.

Ou seja, ser um documento humano implica soprar a palavra, dotá-la de vida própria, de algo além de uma referência acabada e gélida. E é por isso, por não se esgotar na referência, que *Caetés* não é uma caricatura. É possível, no entanto, lê-lo como uma crônica pálida de costumes, como ele de fato foi lido, mas uma outra possibilidade de leitura reacende o poder significativo da forma desse romance. Chamá-lo de documento humano aproxima-se muito ao juízo de Antonio Candido (2006a) acerca da obra do velho Graça: o seu interesse é o homem. Mas não o homem em uma dimensão abstrata, muito menos o homem em uma dimensão meramente material. É o homem em sua inteireza, em sua miséria fundamental, que não permite uma clara divisão entre o “psicológico” e o “social”. É uma miséria mesmo simbólica, advinda da incapacidade de pertencer harmonicamente a algum mundo. Afinal, não é essa angústia que marca toda a personagem João Valério, buscando distintos subterfúgios, mas sem nunca entender que desejava muito menos do que pretendia? E não foi essa incompreensão dos desejos que levou Luísa a trair o marido e depois arrepender-se? E não é essa incapacidade de entender os seres que o cercam, sempre imprevisíveis, que causa assombro e motiva a escrita de João Valério? Projetamos nossos desejos, mas a palavra nunca será capaz de traduzi-lo.

Essa discussão, que implica uma visão de mundo distinta, provocada pelo romance; que implica, também, uma ética em relação às pessoas, tem um fundamento antes de qualquer coisa formal, e se baseia na filiação do romance de Graciliano Ramos aos problemas da modernidade literária. Luiz Costa Lima (2015) foi, creio, o primeiro a desvincular diretamente *Caetés* da tradição documentalista do romance de 1930. Embora as análises de Antonio Candido (2006a, 2006b) e Luís Bueno (2006) assumam que o projeto estético de Graciliano recusa a dicotomia reducionista entre romance “psicológico” e “social”, no que diz respeito às análises de *Caetés*, a assunção de sua filiação ao realismo, bem como o caráter sociológico da crítica que esses importantes estudiosos do autor realizaram, impede o desgarre completo que Costa Lima opera em sua análise.

Embora não faça exclusivamente uma leitura de *Caetés*, pois ocupa-se, do projeto estético de Graciliano Ramos e de seu estado na crítica, o teórico da literatura defende uma perspectiva acerca do romance de estreia do escritor que vai além do reconhecimento de certa ironia com os romances indianistas (será que esse reconhecimento reforça a visão da crítica de que se trata de um romance realista?). Para ele, a escrita fracassada de João Valério, que é toda afetada pelos seus desejos e ressentimentos, é uma ironia com a possibilidade mesma de haver um romance documental. Se a palavra é investida de nossos desejos, e não há como encontrar uma referência certa e anterior a ela no mundo, como podem os romances de Graciliano Ramos importar mais como documento que como *locus* de um efeito estético, lugar do jogo da leitura? Dessa maneira, a relação que a literatura do escritor alagoano estabelece com o mundo, e que não pode deixar de estabelecer, não é direta e referencial, não se esgota em um sentido ou em um objeto, mas está sempre em movimento, disposta a deslocar-se e resistir a toda interpretação. É claro que com isso não estou dizendo que há uma literatura de palavras transparentes. Ressalto apenas que

cada uma é opaca a seu modo, é propensa a deslocar-se a seu modo. Quando Graciliano Ramos traz o problema para dentro do romance, solicita algo a mais ao leitor. Estamos dizendo que o *como* não é detalhe. Falemos desse “como” de *Caetés*.

## **AS ENGRENAGENS DA MÁQUINA DESEJANTE**

Há, em *Caetés*, uma aventura da escrita. Se há algo de maquinal no livro, de mecânico, de estrutural, é a exposição dos motores da escrita, movidos pelo desejo. Isso porque o livro nunca tira a escrita de foco. Ele explora a escrita como busca de realização de um desejo necessariamente enigmático, incompreendido e inefável, como Freud (2019) o defendeu. Acreditamos que a aproximação é possível, como tentamos mostrar até agora, e útil, pois nos permite explorar uma outra dimensão do romance (como veremos a seguir), tendo em vista que o desejo, para a psicanálise, confunde-se com nossa própria vitalidade. Mas o desejo, que está longe de ser um vocábulo com implicações passionais e sexuais, encarna uma pulsão, um impulso ao movimento de nosso ser; mas essa pulsão é também uma deriva, porque nos move às vezes a contragosto, e nos impulsiona, às vezes, a fazer algo que não sabemos o que é. O desejo é, portanto, uma dimensão a um só tempo prazerosa e desprazerosa. Prazerosa quando nos sentimos bem por cumprir nossas vontades. Desprazerosa quando a percebemos insaciável e incompreensível.

Mas esse mal-estar não marca o romance apenas tematicamente, isto é, não é algo que se ilustra com passagens pinçadas aqui e acolá tão somente. É algo mais intrincado à escrita, à concepção do livro em sua inteireza, porque o gesto escritural tem como núcleo a visão do personagem-narrador, um filtro bastante ressentido. Se isso por um lado limita a descrição da cidade e das personagens, que são planos e acabados, por outro permite conhecer profundamente um drama subjetivo, tendo em vista que não há na narrativa pessoas,

objetos e paisagens, e sim significantes deformados pelos desejos do guarda-livros-narrador-personagem.

O que evidencia esse drama subjetivo na obra é a percepção de que ela é composta de três livros: o livro sobre os Caetés, que acaba sendo abandonado; o livro de João Valério sobre si mesmo e sobre sua vida, que inclui o livro sobre os Caetés; e o livro que contém ambos os anteriores, que podemos dizer que é o livro de Graciliano Ramos, afinal, ninguém pretende questionar o nome que vai na capa de cada uma das edições. Um eventual João Valério de Palmeiras dos Índios, que de fato existisse, certamente causaria risadas nos tribunais se reivindicasse os direitos autorais do livro, ou se processasse a editora por calúnia. O jogo ficcional que se estabelece na leitura da obra pressupõe, portanto, a assunção dessas três escritas, as três significativas para a formação de uma unidade de sentido. Livro boneca russa.

O livro de João Valério sobre os Caetés é o livro que encarna um dever de ser: é o livro que deve ter características específicas, valoradas pelo público e pela crítica das letras, a fim de que o escritor ganhe fama e seja reconhecido pela sociedade como um intelectual. O desejo pelo livro é menos por seu processo que por seu produto; por isso, João Valério se aborrece escrevendo-o, mas sonha com sua conclusão, que significa seu completo sucesso. Mas há um problema: o pobre escritor não está seguro de que de fato domine bem a convenção. Por isso repara aqui, ajeita ali, modifica acolá, e nunca se sente satisfeito, pois a convenção se lhe apresenta enigmática.

João Valério entende-se como sujeito superior. Não se sabe bem de sua vida anterior ao início do relato, mas, ao que tudo indica, fora membro da classe alta e perdera tudo: ele ou sua família. Precisou trabalhar e viver entre seres que sabe inferiores a ele. Ora, se esses sujeitos estão por cima, agora, e são inferiores, ele, sujeito superior, saberá subir, futuramente. Ele precisa confiar nisso, pois, caso contrário, terá de reconhecer que talvez sua superioridade não seja um fato.

É por isso que se convence de que o romance será tiro e queda, afinal, ele deve conhecer a sociedade, deve ser capaz de vencê-la e subjugá-la, se for de seu interesse: mas, para isso, não pode fazê-lo com uma escrita sincera e elevada, expressão de seus conhecimentos literários. Precisa fazê-lo apelando para os gostos medíocres daquela gentinha. No entanto, se são gostos medíocres e se ele é capaz de ler a sociedade muito bem do alto de sua alta casta espiritual, por que não simplesmente finaliza rapidamente o romance?

É que, apesar de seu objetivo ser o término desse romance e o consequente gozo de seu sucesso frente à sociedade, o romance também encarna a insegurança de João Valério em entender, de fato, as leis do jogo. É incapaz de terminá-lo, de parar de trucidá-lo, pois não só teme a conclusão do livro e a não aceitação do público, como também não quer assumir que ele é incapaz de cumprir essa tarefa simplória, pois tem pouquíssimos conhecimentos de história, e não se sente seguro na afetação desse conhecimento. Trata-se, portanto, de um drama de um dever-ser.

Por isso, refere usá-lo como garantia de sua modesta vaidade, qual fosse uma carta na manga, o romance dentro da gaveta (o guarda-livros que de fato guarda um livro), para momentos de insuportável insegurança: “E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Texeira, eu, moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de Padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta” (RAMOS, 2013, p. 22). Não é sua raiva dirigida a Evaristo Barroca por ele, sim, ter sido capaz de entender a sociedade e galgar as hierarquias? Seria ele, de fato, um medíocre, ou um homem superior, capaz de executar o que João Valério não conseguia? Afinal, qual seria a diferença entre João Valério, famoso por seu livro insincero e Evaristo Barroca, famoso por sua bajulação e discursos vazios? Como saber onde há, de fato, um grande homem atuando em mediocridade fingida, se só vemos o que eles de fato fazem?

A escrita de João Valério sobre João Valério, por sua vez, funciona como uma espécie de diário; a cada dia, a cada episódio marcante, o guarda-livros, munido de sua pena ressentida, inicia uma descrição raivosa e entediada de sua rotina. São folhas escritas sem muito propósito e sem indicações de dia e hora. Compõe esse livro toda aquela matéria que é considerada coisa de pouca valia para a literatura e que não garante o sucesso de ninguém: a vida numa cidade de interior, de um homem e seus conflitos. É uma escrita que não leva e não o levará adiante. Escrita-fetichê, apenas, pois naquelas folhas ele pode exercer o direito de dizer tudo. Ou seja, os diálogos, as pessoas e as situações não poderiam ser de outra forma. A matéria do livro de João Valério sobre João Valério (que se confunde com o *Caetés*, de Graciliano Ramos, o que não deve ser feito, conforme discussão que realizaremos adiante) é pálido, superficial e inexpressivo precisamente porque João Valério é pessoa rasa, fechada em suas próprias ambições, que despreza maior parte daquele populacho mesquinho,

O livro de João Valério sobre João Valério é, por si mesmo, sem valor; tão sem valor que o personagem sequer o concebe como um livro de fato. Afinal, existe uma matéria romanceável, de fato, para ele: aquela que o fará subir. Tudo se resume a isso. Mas o desejo não é exatamente o de possuir a riqueza ou o cargo de Adrião, seu chefe: o desejo é o de tornar à posição anterior, é o de tornar sua imagem grande novamente, é o de conseguir o que lhe é de direito. O resto são arroubos de um sujeito que se quer desesperadamente diferenciar-se dos demais, constituir sua despedaçada imagem de si. É por isso que o livro de João Valério sobre João Valério não tem valor para ele: não serve aos interesses de sua construção social, é mesmo o lugar onde ele se pode apequenar, onde é levado a perceber inclusive suas insuficiências. Afetado pelo ressentimento, encontra o não sentido da vida e resolve aplicá-lo aos demais personagens, sem nunca reconhecer, porém, o sem sentido de seu próprio desejo de reconstrução de sua própria imagem.

O livro de João Valério sobre João Valério e o livro assinado por Graciliano Ramos terminam ao mesmo tempo, pois mais não era necessário: quando o guarda-livros assume o lugar de seu antigo patrão e finalmente torna à posição social almejada, os problemas metafísicos cessam, bem como a vontade de escrever o tal romance histórico, e o antigo guarda-livros pode finalmente descansar sua mente conturbada. Pode, inclusive, encerrar o livro com certa autoironia, pois a imagem de si não é mais precária: “Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derubou – uma estrela no céu, algumas mulheres na terra...” (RAMOS, 2013, p. 203). Esta famosa frase torna a continuação da escrita do livro sem sentido. Se a obra de Graciliano Ramos continuasse, seria inverossímil e motivada por fatores outros que não a construção da personagem. Uma sequência a *Caetés* só seria possível mesmo com uma segunda derrocada do personagem, agora tendo de lidar com a falta do prestígio social tão duramente conseguido.

Se o livro assinado por Graciliano Ramos e o livro assinado por João Valério coincidem em começo e fim, como não podem ser considerados a mesma coisa? Porque, se consideramos a mesma coisa, deveríamos aceitar que o livro se encerra na narrativa de acontecimentos fúteis de um bacharel ressentido: e aí, sim, teríamos um romance realista, como *A relíquia*, de Eça de Queirós, também escrito em primeira pessoa. É certo que a narrativa importa, não é um detalhe, mas o jogo do livro dentro do livro redimensiona essa narrativa, que passa a ser lida através dos filtros dos sentimentos raivosos de João Valério. Escrita do desejo: escrita e desejos imiscuídos, indissociáveis, porque, como a escrita, o desejo se desloca, se escapa, é lábil, ainda que exista e que possa ser lido. É lendo a escrita de João Valério que o livro deixa de ser apenas um ingênuo relato e torna-se um documento humano.

A escrita de João Valério é um perigoso objeto. Aparentemente muda e passiva, contribuiria com o cumprimento de seu desejo.

Tanto o romance enalhado quanto as notas biográficas existem como depositárias de um desejo, de um jogo perigoso e incerto de sentidos. Quando transformada em obra, assinada por outro, esse mudo livro de contos volta-se contra seu pretenso contador. Como já discuti, a escrita do romance histórico enalha pelo incerto jogo que a escrita impõe, por se constituir como aventura incerta; como não podia ter certeza acerca de uma forma ou de sua apreciação, não consegue escrever o livro de seu devir seguro. Consegue, porém, escrever o livro de seu fracasso, mas termina tão logo cessa o ressentimento e consegue aquilo que crê desejar e merecer. Postos os significantes na perspectiva da obra, porém, podemos concordar ou não com João Valério; acolher ou não suas visões.

Como sujeito dono de sua escrita, respondendo diretamente por ela, sem necessidade de mostrá-la a alguém, sente-se capaz de modificá-la a seu bel prazer e adicionar uma conclusão à sua vida anterior. No entanto, ao leitor a escrita mostra sua face traidora: percebemos o movimento dos desejos de João Valério e colocamos sob suspeita suas ações e pensamentos. O antigo guarda-livros justifica sua selvageria anterior seguramente: está sempre a criar ídolos que logo caem; uma estrela, uma mulher. Mas o movimento ao longo de toda a narrativa importa: levando inicialmente uma vida sem sentido, que acreditava ser sem sentido, passa de repente a aceitar esse sem sentido, conviver muito bem com ele. O que mudou? A mesquinha realização de seu desejo de tornar-se respeitado socialmente. Tudo o que quis anteriormente parece ninharia e deslocamento de um desejo maior que se impunha, que diz respeito à imagem de si mesmo, a esse narcisismo das pequenas diferenças.

O que escapa a João Valério? Justamente o movimento complexo de seus desejos, de sua própria constituição como sujeito: da mesma forma que o sentido agora se impõe, esse sentido da existência é precário, e faz parte do jogo do prazer que envolve a moção de nossos

desejos. Escapa-lhe que o sentido pleno ou não da existência é fruto não de uma verdade eterna e constituída, mas de uma obscura maquinaria simbólica. Essa maquinaria dos desejos está presente na cisão operada pela escrita da escrita, e só munidos dessa capacidade de diferença conseguimos fazê-la funcionar: e aí o romance nos fornece aquela prometida densidade humana das grandes obras, ao colocar em perspectiva a dinâmica subjetiva moderna. A escrita de João Valério existe, para ele, como possibilidade de construção de si. Porém é essa mesma escrita, a necessidade de dar sentido à existência, que termina por (a)traí-lo.

A resposta de *Caetés* não merece destaque por ser lógica, mas por ser bela. Porque a beleza da escrita talvez esteja na possibilidade de busca, de haver sempre um sentido possível que se nos escapa. Em uma forma aparentemente realista, sem a presença de inovações estilísticas ou de elementos inverossímeis, Graciliano Ramos ultrapassa a o realismo ingênuo por demonstrar que a realidade já é suficientemente irreal em si mesma, e mais não basta. Ao reconhecê-lo, torna-se moderno, sem necessitar tornar-se modernista.

## REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Caetés*. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BUENO, L. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CANDIDO, A. Ficção e confissão. In: CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

CANDIDO, A. Os bichos do subterrâneo. In: CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CARNEIRO, E. *Caetés*. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CAVALCANTI, W. O romance Caetés. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

COSTA LIMA, L. A vida, um fiapo. *Floema*. Ano IX, n. 11, p. 23-31, jul./dez. 2015.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

FREUD, S. Compêndio de psicanálise. In: FREUD, S. *Compêndio de psicanálise e outros textos*. Edição bilíngue. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOLANDA, A. B. de. Caetés. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LINS, A.; MAIA, E. C. (org.). *Sete escritores do nordeste*. Recife: Cepe, 2015.

MORAES, D. de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

REGO, J. L. do. Caetés. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

# O teatro em cena: os recursos metatextuais em *As Rãs*, de Aristófanes

Gabriel Oliveira Gelpke<sup>1</sup>

Rayana Rezende Gomes Demetrio de Vasconcelos Barros<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

A literatura acompanha a humanidade desde sua primeira respiração. Alguns, deslumbrados com a ancestralidade, chegam a chamá-la de “sopro primeiro da civilização”. Independentemente de suas origens exatas, a arte do verbo caminha conosco e conosco se transforma, refletindo, como espelho difuso, o “sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2019, p. 191). Assim, os conceitos e monumentos teóricos que empregamos na análise desse elusivo objeto também se modificam, consolidando-se por meio de entrechoques e revisitações, em uma cadeia de conhecimentos que nos une à Antiguidade mais longínqua.

Essa mesma lógica se aplica à ficção. A *fictio*, como a entendemos hoje, é um conceito introduzido apenas com a modernidade quixotesca, em que, finalmente, há a atualização do exercício crítico no próprio ato de criação; atualização possibilitada pelo distanciamento do autor em relação a seu discurso (PAVIS, 2001). Nesse caso, ocorre a revolução consciente do mundo imaginado pelas novelas de cavalaria em uma sátira mordaz não apenas dos temas, mas da estrutura desse

---

1 Graduando em Letras-Português pela Universidade Federal de Pernambuco

2 Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Pernambuco

gênero. Além disso, é apenas no século XVIII que a ficção passa a romper a barreira do *imitatio* e a ser analisada de forma sistematizada.

Entretanto, apesar de não nomeada pela antiguidade, percebemos a semente de um processo semelhante em Aristófanes, mais especificamente, em *As rãs*. Na Atenas do século V a.C., que ainda sofre as consequências da Guerra do Peloponeso, vive-se um ambiente de crise. A onda nacionalista que impulsionara o espírito patriótico grego, explícito no fervor religioso de Ésquilo, passa a dissolver-se, já na época de Eurípedes, em uma “ruptura com a tradição em todos os setores da vida; há a reivindicação revolucionária em todas as relações da existência humana, tanto a religião quanto o estado e o direito” (LESKY, 2015, p. 49).

Esse contexto de efusivo questionamento é o cenário para as intervenções de Aristófanes. Da mesma forma que, na *Odisseia*, o papel do *aedo* e da contação de histórias como um todo é tematizado, a comédia aristofânica revela o próprio fazer teatral. Tal ocorre por meio de recursos artísticos, como a *parábase*, ou por referência direta, como o *agon* entre Ésquilo e Eurípedes, evento central n’*As rãs*. Assim, apesar de suas tentativas de restaurar a função pedagógica de sua arte, ameaçada, então, pela iniciativa da filosofia e da sofística, o comediógrafo descortina as técnicas por trás da criação cênica e literária, desvelando para o público o aparato artificial que cria a ilusão de verdade. O ensejo por trás desse movimento era claro: rir do uso inadequado dessas ferramentas para criticá-lo:

Aristófanes tem um ideal ético. Isso lhe dá o direito de referir-se ao mito. A tragédia já desistiu de seu direito de reinterpretar o mito, de modo que a relação entre o mito e a vida, base do estado ateniense começa a desaparecer. Estão, a comédia assume a função abandonada [...] Aristófanes usa sua “liberdade de imprensa” até contra os deuses, escarnecendo as pobres divindades que não sabem defender a ordem dos “bons e velhos tempos” contra demagogos e dramaturgos (CARPEAUX, 2012, p. 47).

Não é à toa que, sucedendo a obra desse autor, o teatro grego, e, conseqüentemente, a arte literária na Grécia, perde sua última função prática dentro da *polis*. Antes, “o aedo e o *historés* competiam pelo direito de declarar o que fora e o que é verdade” (COSTA LIMA, 2006, p. 169). Após Aristófanes, porém, o que restaria ao teatro seria, então, ou a purificação espiritual descrita na catarse aristotélica, ou a ilusão aceita pelo sábio defendida por Górgias. Incapaz de competir com o filósofo e com o historiador, o poeta, antes detentor único do direito à verdade e à aquilo que devia ser lembrado, passa a ser o tecelão de sombras tão criticado por Platão.

Dessa forma, apesar de não representar uma teorização sistematizada sobre o ficcional, a comédia aristofânica é ponto de virada para o teatro grego. Se, no que diz respeito à épica, Lima (2006, p. 175) nos mostra que, “apenas na decadência do gênero épico a poesia tem condições de começar a tematizar a si própria”, é na decadência do teatro grego, ou melhor, é na representação literária dessa decadência, que o cênico começa a tematizar a si próprio. Assim, ele distancia-se para ainda mais longe do antigo prestígio e da arcaica pretensão de verdades, aproxima-se da *mímesis*, que, apesar de não se confundir com a essência do ficcional, une-se a ele sob o olhar da faculdade da imaginação, afinal, a “ficção, que está por trás da *mímesis*, é indigesta ao aparato político” (LIMA, 2006, p. 216).

Assim, é irônico como, em sua busca por restaurar um ideal de arte que desaparecia, uma arte com propósito cívico, Aristófanes tenha exposto o ridículo de seus contemporâneos sem oferecer alternativa possível. Na comédia *As rãs*, sua solução para a decadência é reviver Ésquilo e seu teatro religioso. Porém, o mundo dos vivos provou que pertencia ao derrotado Eurípedes, e, com a Comédia Nova, a solenidade da tragédia perdeu-se por completo. Carpeaux (2012, p. 48) comenta sobre essa relação: “Aristófanes já é, em seu tempo,

reacionário condenado; apesar de suas gargalhadas enormes, a tragédia esquiliana não voltou.”

Para esse fim, o texto cômico se efetiva a partir do uso de recursos metatextuais, pois, corroborando com Pavis (2001, p. 201), “o metatexto é o que está no interior do texto dramático, como resultante do circuito da concretização dramática”. Ou seja, mesmo em sua essência menos consciente de si mesmo, o drama ainda, por meio do texto, tematiza questões de outras modalidades da encenação e da vida. Porém, a comédia, mais do que a tragédia, mune-se desses recursos para seu efeito. Dessa forma, levando em consideração os elementos supracitados, é possível compreender que o fazer cômico do século V a.C é ancorado no explicitar irônico dos procedimentos típicos do teatro.

Assim, além de uma conscientização sobre as temáticas abordadas no interior da trama, o metatexto é o responsável pela reafirmação da arte enquanto uma construção ficcional, como diferente da verdade, e, também, pelo que se chama de ironia de pares, a crítica a elementos, dentro da peça, que existem apenas fora da encenação.

## **OS PERCURSOS DA COMÉDIA: A TRAGÉDIA COMO PRECURSORA DO GÊNERO CÔMICO**

É inegável o lugar de Eurípedes na comédia Aristofânica. Formulado a partir de sátira ao sofismo trágico e ao inegável diálogo entre os personagens dentro da obra, presente nas tragédias. Assim, a sombra de Eurípedes povoa, ainda que muitas vezes de forma sutil, o fazer cômico de Aristófanes. Dessarte, sua influência no perfilamento da comédia antiga acontece, ainda, no seio trágico. Isso porque, em sua última tragédia, *Ifigênia em Áulis*, o encontro entre Clíemestra e Aquiles é marcado pelo desconhecimento – Aquiles ignora seu pseudo noivado com Ifigênia e a fala de Clíemestra se aturde frente a ignorância do

guerreiro. Lesky (1995) aponta que, a partir de Eurípedes, a confusão do desconhecer se tornou inerente às cenas cômicas, sendo comum as comédias, não apenas aristofânicas, mas a todas que posteriormente irão se inspirar nela.

Sousa e Silva (1987) aponta, ainda, o apreço de Aristófanes pelo texto trágico e como preceitos da comédia surgem a partir de um hercúleo estudo a respeito da forma e da catarse. O autor do século V inspirava suas composições nos caminhos percorridos pela tragédia, ridicularizando, todavia, os elementos que escapavam a sua visão de primazia trágica. Suas comédias, no entanto, possuíam um grande valor político. Não apenas o autor elucida diversas problemáticas na gestão ateniense, mas ilustra, também, os mais diversos posicionamentos do público sobre o assunto abordado, sempre em forma de debate, de crítica mordaz e de humor irreverente.

Carpeaux complementa essa ideia ao afirmar que:

a comédia aristofânica, com seu olimpo de opereta, é farsa: farsa política, complemento indispensável da tragédia. O cosmo inteiro, homens e deuses, está sujeito ao *pathos* trágico; e igualmente ao riso cômico, do qual não existe nas línguas modernas nem um termo definidor (CARPEAUX, 2012, p. 48).

Corroborando com Silva (2014), Eurípedes e Ésquilo representam, na obra *As rãs*, as dicotômicas opiniões a respeito da poesia Grega, de seus poetas e das funções que ambos ocupavam no séc. V. Enquanto o povo cultuava Eurípedes pelo clamor e vitalidade de seu teatro, a crítica especializada ridicularizava o apelo sofista imbuído em suas obras. Dessa forma, a própria repercussão do teatro Esquiliano é mobilizada pelo furor oriundo sofismo de Eurípedes, uma vez que, por mais que agrada aos críticos, Ésquilo não se tornou um autor populista. É bem verdade que Aristófanes aponta para Ésquilo como o maior trágico de todos os tempos, superando, inclusive, Sófocles.

No entanto, sua influência, mesmo no que diz respeito à estrutura da comédia, não é tão relevante quanto os excertos eurípidianos.

Além disso, o comediógrafo, segundo Carpeaux (2012, p. 46), “não ataca nem Sócrates nem o dramaturgo Eurípedes, mas personificações, abstraídas de todos os sofistas e poetastros, dando-lhes nomes célebres ou notórios.” A missão de Aristófanes é criticar os “modernismos” que corrompem e fazem decair o ideal até então vigente de arte e teatro. Possui um conservadorismo sentimental, que elogia os “bons velhos tempos” e critica uma elite que deturpa os antigos valores morais.

Esse conservadorismo, apesar do teor anacrônico do termo, tanto sobre os conceitos artísticos, quanto sociais, coloca Aristófanes em contato mais direto com a forma trágica mais antiga, principalmente a da tradição de Ésquilo. “É, à sua maneira, um poeta tão grande como Ésquilo, dominando todas as modulações desde a música celeste até a graça obscena” (CARPEAUX, 2012, p. 48); Carpeaux (2012) comenta que essa filiação se faz presente, de forma contumaz, em *As rãs*. Não é à toa que é o mais velho dos trágicos o escolhido como o maior de todos. A reverência do comediógrafo aos antigos modos de ver o mundo é, como já debatido, uma das grandes fontes de sua crítica ao novo.

## **A COMÉDIA ANTIGA ARISTOFÂNICA**

Fundada oitenta anos após a tragédia, a comédia aristofânica, desde seu início, precisou estabelecer seu *status quo* no teatro Grego. Uma vez que, diferentemente de sua concorrente, a comédia não possuía uma função prática e didática, pois não era capaz de, através da ironia, levar o público à catarse e à reflexão. Dessa forma, o gênero, por muito tempo, versava na comédia pastelão, compreendendo a humanidade em tipos e clichês. Com eles, propunha uma crítica social rasa e com punha uma comicidade pedante.

Intrínseco conhecedor da tragédia clássica, como nos conta Sousa e Silva (1987), Aristófanes buscou, em sua trajetória, modificar essa visão antiquada da comédia, instituindo na estrutura do gênero elementos que elevam a crítica social a um sutil patamar. Instaura, também, a moral cômica em suas obras. Essa elevação, segundo Carpeaux (2012, p. 45), não se repete em momento algum de nossa história, dado o grau de sofisticação do comediógrafo. “Aristófanes é mais estranho ainda, a ponto de não encontrar nenhum eco em nossas literaturas. Não há termo de comparação. Até em épocas de liberdade completa de imprensa e de teatro, não se conhece entre nós a alta comédia política.”

O que podemos compreender, então, é a necessidade do autor em elevar a comédia à distinção e ao padrão moral concedido à tragédia. No entanto, as expectativas do público sobre as apresentações, devidas à tradição cômica e às próprias festividades em que as comédias eram apresentadas, criavam uma cisão entre o efeito esperado pelo autor e as possibilidades de compreensão do público. Dessa forma, apesar dos elogios do crítico, os contemporâneos do escritor tinham percepções distintas de sua qualidade.

O peso de Aristófanes, no entanto, não se dá apenas por ser um dos poucos comediógrafos dos quais obras completas sobreviveram. O autor, de forma persistente, estudou as limitações de seu público e, corroborando com Sousa e Silva (1987), implementou modificações amenas em suas apresentações, para que, de forma progressiva, a comédia alcançasse o prestígio cobiçado. Essa progressão aritmética imposta à ascensão cômica não se deu por um acaso. Aristófanes, insuflado pela escrita de sua ficção, aposta no absoluto sucesso de sua obra, *as nuvens*, texto cuja primeira versão não agrada ao público, ainda em acordo com Sousa e Silva. Percebendo a problemática da radicalização de suas propostas, o autor formula uma nova concepção, mais gradual, para atingir sua audiência e, a longo prazo, Aristófanes

conseguiria estipular um novo padrão para a comédia. Mesmo não possuindo herdeiros a sua altura.

## COMÉDIA NOVA

No percorrer da comédia antiga, *As rãs* se posiciona enquanto importante marco teatral, não apenas pela colocação em que Aristófanes alcançou em prêmio, mas devido ao sustentáculo democrático que a mesma representava. O autor foi capaz de evidenciar o posicionamento do público sobre o teatro, enquadrando-os enquanto personagens. No *agon* entre os mestres da tragédia, um ponto de interessante análise é o partido que o público toma:

igualmente significativa é a repartição que a contenda provocou entre os mortos: em menor número os apoiantes do velho Ésquilo, mas gente de princípios; em clara maioria o clã a aplaudir Eurípedes, que mobilizou todos os fora-da-lei e marginais no inferno (SILVA, 2014, p. 18).

Tal divisão expõe, de forma clara, as opiniões que circulam em Atenas à época de Aristófanes. Uma ala conservadora, mais velha e instruída, sentia a ausência do estilo austero e religioso de Ésquilo; já outra, mais volumosa, contendo uma juventude revolucionárias e um público menos erudito, aplaudiam as inovações cênicas e literárias de Eurípedes. A resolução deste conflito, que também salienta um debate muito importante, mostra-nos a afiliação do comediógrafo, que, como o prova a história, é vencido pelo suceder dos tempos.

Enquadrando-se em novo cenário político e social, a comédia nova não mais desfruta do sustentáculo democrático tão comum ao século V a.C, como aponta Brandão (1998), pois a liberdade de fala e pensamento, lentamente, é desmoronada. Consoante a esta perspectiva, se faz necessário compreender a nova visão implementada na comédia, visão essa, rodeada pelos novos valores sociais como: Os novos ideais

de família; O efervescer religioso a partir do *pathos*. Dessa forma, “Se a grande paixão do século V havia sido os deuses, a *pólis* e o *lógos*, a do século IV hão de ser a família e o amor” (BRANDÃO, 1998 p. 48).

Essa mudança paradigmática é essencial para a reestruturação das comédias, em especial as obras de Menandro, que contam com o desaparecimento do coro e da parábasis, onde a ótica abordada enfoca uma sátira mais fina e, de certa forma, racional. Destarte, a maturidade dessa nova forma literária advém da implementação de sátiras de costumes e da modificação da compreensão dos sujeitos: Deixamos de observar indivíduos, como comumente ocorria na comédia Aristofânica, para compreendermos tipos, como o carteiro, o soldado, a amante, etc<sup>3</sup>.

Devido a essa passionalidade sustentada pelo governo do século IV, a comédia deixa de efetuar críticas às relações públicas e foca nas relações pessoais em vigor. “Busca a intimidade dos cidadãos, fixando-se no prosaico e comum da existência, como o amor, os prazeres e as intrigas sentimentais” (BRANDÃO, 1998, p.49).

## ANÁLISE

A palavra *agon* vem do grego γών, que etimologicamente remete à uma disputa ou combate entre duas, ou mais, criaturas. Segundo Duckemin (1969, p. 124) o *agon* apresenta duas opiniões distintas, comuns à população, confrontada em palco. Esse confronto, corroborando com o autor, resulta em uma esgrima de versos que se convertem em uma resolução rápida, respeitando a opinião do dramaturgo sobre o assunto. Destarte, o *agon* pode ocupar três posições dentro da

---

3 Não apontamos, assim, que a obra aristofânica deixava de expressar pensamentos comuns a uma massa, mas sim que, embora isso ocorresse, era feito a partir da escolha de personagens plurilaterais. Opera, então, mediante a identificação do discurso e a compreensão dos tipos.

comédia, corroborando com Duchemin (1969) como *centro de uma ação, desprendido da ação* ou, ainda, *enquanto acessório para uma ação*. Na obra, temos o exemplo de um *agon* que ocupa todo o centro da ação uma vez que, “*As rãs* possuem um único *agon*, sem separação por cenas, uma vez que o *agon* ocupa toda a segunda parte da comédia. Trata-se de um *agon* exemplar que expõe o desenvolvimento progressivo do conflito” (SILVA, 2014, p. 18).

O *agon* de *As rãs* dispõe de uma outra particularidade, a arbitrariedade frente a quantidade de versos. Adriane da Silva Duarte (1997) comenta que, desde a sua estreia, o lugar do *agon* na comédia é motivo de inquietação aos contemporâneos e, também, aos pesquisadores ocidentais. Aristófanes, como dito anteriormente, era um estudioso da tragédia, observando, atenciosamente, como a estrutura era modulada para, então, modificar e adaptar a construção de suas peças.

*As rãs* é uma obra de mil quinhentos e trinta e cinco versos, e a delimitação quantitativa de seu *agon*, motivos de discussão entre especialistas, corrobora para o entendimento formal sobre a obra. Se a dividirmos em três partes podemos compreender: Um *proagon*, um *agon*, e cenas *prognósticas* como acontece, segundo fulana, em outras obras do autor como *aves*, *nuvens* e *cavaleiros*, se tornando assim tripartida.

No estudo do *agon* de *Rãs*, a primeira dificuldade é saber se toda a segunda metade da peça é o *agon*, ou se ele compreende apenas a seção que contempla a *sizígia* epirremática. Para Whitman (1964, p. 230), o *agon* totaliza setecentos versos, um pouco menos do que Thiery (1997, p. 1263) estabelece, 720 versos, isto é, começaria no v. 830 e terminaria no v. 1500. Esse valor ultrapassa, e muito, a demarcação feita por Mazon (1904, p. 149); Gelzer (1960, p. xiii), Pickard-Cambridge (1966, p. 228), Sommerstein (1997a, p. 235) e Möllendorff (2002, p. 156) que consideram *agon* os vv. 895-1098, portanto, 203 versos. De acordo com os esquemas de Mazon e Pickard-Cambridge, o *agon* estaria intercalado por cenas iâmbicas e *stasima*. Ocorre que, salvo o prólogo da segunda metade da peça (vv. 738-813), que introduz o assunto, e o canto coral (vv. 814-29), a partir do v. 830

já se tem uma introdução do *agon* (vv. 830-894) que, nesta análise é considerado de proagon. 93 dos vv. 895- 1098, se dá o *agon* regular e completo na *sizígia* epirremática. E a partir daí se desenrola uma série de cenas iâmbricas intercaladas por interlúdios líricos que mantém a discussão, prolongando-a até o êxodo. Percebe-se que, nessas cenas posteriores, o conteúdo está determinando a forma, porque a estrutura não é epirremática, mas o conteúdo é uma extensão do que foi debatido nas partes epirremáticas do *agon* (SILVA, 2000, p. 89).

Se compreendermos o *agon* em duas partes, a obra se torna bipartida e irregular, no entanto, essa divisão proporciona uma compreensão da peça enquanto “soma de dicotomias, que comporta um elemento unificador” (SILVA, 2014, p. 90), sendo esses elementos a representação do teatro grego e o personagem Dionísio. Ou seja, dentro da perspectiva bipartida, somos capazes de compreender a comédia Aristofânica, unicamente através do metatexto. Isso porque “As *Rãs* são, portanto, uma comédia que auto-representa o Teatro no sentido mais estrito do termo metateatro” (PAVIS, 2001, p. 240). Uma vez que a comédia vai examinar as vicissitudes teatrais através da própria comédia, expondo o que há de mais ridículo, absurdo e genial nas peças do século V.

A perspectiva metalinguística se inicia na própria escolha sobre os personagens que vão ocupar o *agon*, dois grandes rapsodos Gregos, Eurípedes - modificador da estrutura do gênero, criando uma poética baseada na *tékhne* e no sofismo – e Ésquilo – dono de um estilo poético conservador que retomava a *physis* e a natureza. A *poiesis* dessas duas personas era difundida pela Grécia e, suas visões distintas sobre o fazer poético dividia o público. Aristófanes então, aproveitando do recente falecimento de Eurípedes e do inabalável posto que Ésquilo possuía na memória dos cidadãos, decide criar um debate entre os dois onde, cada um defende o que há de mais interessante em suas peças, criticando, também, o que mais odiava na construção das peças

do companheiro. Outro elemento metalinguístico é a escolha por Dionísio, deus do vinho e do teatro, como juiz. A escolha por Ésquilo, como bem sabemos, retoma a escolha do próprio Aristófanes, mas, dita pelo deus do teatro, quem poderia a contradizer?

Destarte, para respaldar Dionísio enquanto deus do teatro e um juiz justo, inicialmente, ele corrobora com a opinião dos espectadores teatrais, ficando ao lado de Eurípedes. Sendo preciso, então, uma análise comparativa entre os dois para que Dionísio acolha Ésquilo enquanto o melhor dos rapsodos. Antes do agôn, no entanto, a futura escolha contraditória de Dionísio aparece antecipada como uma piada para o escravo do deus “Patrão, posso contar uma piada? Uma daquelas com que sempre os espectadores riem?” (ARISTOFÁNES, 2014, p. 115). Outrossim, não existe cena que dê prosseguimento a peça, conforme Adriane da Silva Duarte (1997). O *agôn* n’*As rãs*, ocupa metade da peça e, também cessa toda a história.

O *agôn* se inicia com os seguintes versos “Haverá disputas faiscantes de palavras empenachadas [...] Arrepiando os seus cabelos, uma espessa crina” (ARISTOFÁNES, 2014, p. 116); essa fala retoma a ideia animalesca encontrada nas peças. Anteriormente, o som grotesco das rãs foi comparado às musas, e essas, invocadas por Ésquilo, precisam agora presenciar um debate que será, longo e arrepiante, no sentido de constrangedor para essas criaturas, assim como na chegada de Aristófanes ao Hades.

Após a explicação de quem são os personagens e de seus posicionamentos político-estéticos, começa o debate:

Dionísio:

Mais te valia, do que explicares os teus.

Eurípedes:

A seguir, desde os primeiros versos não deixava ninguém de braços cruzados. No meu teatro, falava a mulher, e o escravo não lhe ficava atrás, o patrão, a moça e a velha.

Ésquilo:

E não era a morte o que tu estavas a pedir por tal atrevimento?

Eurípides:

Ora essa! Fazia-o simplesmente em nome da democracia.

Dionísio:

(baixo, a Eurípides)

Não te metas por aí, amigo.

Que uma digressão sobre tal matéria não te vem nada a calhar

Eurípides:

(designando o público)

E mais, estes tipos aqui ensinei-os a parar...

Ésquilo:

Até aí estou de acordo.

Mas antes de lhes teres impingido a lição,

melhor fora que fosses desta para melhor!

Eurípides:

...a aplicar regras sutis, a medir versos de esquadro em punho, a pensar, a observar, a compreender, a gostar de argumentar, a maquinar, a ver más intenções em todo o lado, a reflectir sobre tudo e mais alguma coisa (ARISTÓFANES, 2014, p. 116).

Eurípides, então, explicita, inicialmente, o carácter democrático de suas obras, mostrando que suas tragédias eram capazes de tematizar o povo enquanto povo. Respaldando, assim, a perspectiva do teatro como um lugar capaz de mostrar outras vicissitudes, e, principalmente, explicitar comportamentos não adequados enquanto expressão didática. O carácter didático é respaldado, também, nos ensinamentos sofistas propostos por Eurípides em suas tragédias. O rapsodo comenta que, a partir de suas obras, ele convida os cidadãos a repensar o fazer cotidiano, reestruturando suas escolhas e, indagando a respeito das situações que acontecem ao seu redor.

Ademais, o poeta se vangloria sobre tornar mais amplo o conhecimento, mostrando que mais pessoas, a partir da perspectiva abordada no teatro, poderiam aprender tais temas. Além disso, existiam duas grandes competições anuais na Grécia Antiga, As Lisinas e as Grande Dionísias, sendo a segunda, aberta para a população que não habitava Atenas. Com isso, os ensinamentos sofistas, ensinados por Eurípedes, poderiam chegar a mais pessoas.

Eurípides:

Pois essas qualidades fui eu que as inculquei aqui na malta (indica o auditório), ao introduzir na arte o raciocínio e a reflexão. De modo que, agora, eles opinam sobre tudo, sabem relativizar as coisas, governam a casa melhor do que dantes, estão sempre em cima do que se passa: ‘Como é que vai este assunto? Onde é que eu meti isto? Quem pegou naquilo?’

Dioniso:

Ah, lá isso é! De facto, hoje em dia, todo e qualquer Ateniense, ao entrar em casa, grita pelos criados com perguntas do género: ‘Onde está a panela? Quem comeu a cabeça da sardinha? O meu prato, que não tinha mais de um ano, já deu o berro? Aquele dente de alho que sobrou de ontem, onde está? Esta azeitona, quem a mordeu?’ Até agora eram uns tansos, ficavam de boca aberta, armados em anjinhos, uns parvos chapados (ARISTÓFANES, 2014, p. 118).

Dionísio surge, então, como alívio cômico ridicularizando, ora Eurípedes, ora Ésquilo, por suas manias apresentadas. Mostra que, por mais que os poetas acreditassem ocupar uma posição de prestígio e influência, ainda assim, suas perspectivas, quando lidas de forma tão absolutas, rumavam ao ridículo. Dionísio, é bem verdade, representa um tipo comum nas comédias, o tipo bonachão, que tudo ironiza, sendo, assim, desverticalizado pelo cômico.

A ideia metatextual da comédia como processo ridicularizante do teatro e, conseqüentemente, da própria comédia, é perpassada pela ideia de dois rapsodos buscando o reconhecimento, enquanto

os mestres questionam a própria arte dramática. Ambos, porém, são rebatidos por essa mesma arte. Tudo isso representado pela figura de Dionísio.

Ademais, para respaldar o sofismo e criar um maior diálogo entre o povo e seus representantes no palco, Eurípedes abre mão do retrato pomposo, de diálogos cultos e linguagem elevada, que antes era dado aos deuses e semideuses. A passionalidade de seus personagens, capaz de dialogar com a perspectiva da população Grega, cria uma disforia na imagem do sagrado, igualando-os, de certa forma, aos humanos:

Ésquilo:

Só que, meu caro amigo, para sentenças e ideias de peso é preciso produzir uma linguagem à medida. E mais, é natural que semideuses usem um estilo mais empolado. Afinal também as roupas que vestem são mais pomposas do que as nossas. Eu mostrei o bom modelo, e tu acabaste com ele.

Eurípedes:

Mas o que é que eu fiz afinal?

Ésquilo:

Antes de mais vestiste reis de mendigos, para despertarem nas pessoas um sentimento de piedade.

Eurípedes:

E que mal trouxe eu ao mundo com essa minha opção?

Ésquilo:

O certo é que, por tua culpa, já ninguém de posses quer equipar um navio; tratam mas é de se enfiar nuns farrapos, de se lamentar e de dizer que estão na miséria (ARISTÓFANES, 2014, p. 124).

Mas é na crítica de Ésquilo sobre a formação dos prólogos de Eurípedes que se encontra a maior, e mais irônica, crítica ao teatro clássico. Temos nesses versos uma representação do que parcela do público especializado, que, segundo Silva (2014), acreditava ocorrer nas peças passionais de Eurípedes. Se as tragédias eram escritas a

partir de um sistema métrico rigoroso, a poética Eurípidiana parecia resguardar uma fórmula, que não dialogava com a grandiosidade com o lugar de tragediógrafo ocupado pelo autor:

Eurípides:

Só dizes disparates. A verdade é que os meus prólogos são bons.

Ésquilo:

Pois bem, não me proponho passar no crivo, verso por verso, as palavras que tu usas, uma a uma. Vou mas é, assim os deuses me ajudem, é possível trocar todo o seu prólogo por uma garrafinha

Eurípides:

Uma garrafinha? Tu? Nos meus prólogos?

Ésquilo:

Isso mesmo. E uma chega. É que tu compões de tal maneira que qualquer coisa, uma ampulheta, uma galheta, uma saqueta, uma garrafinha se ajusta aos teus iampos. Faço-te uma demonstração, e é já.

Eurípides:

‘Egipto, como conta uma história famosa, com os seus cinquenta filhos, mal acabava de aportar, numa barcaça, à costa de Argos...’

Ésquilo:

...Quando perdeu uma garrafinha.

Dioniso:

Que raio de garrafinha é essa?

Raios que a partam! (a Eurípides)

Recita lá um outro prólogo, para eu avaliar melhor.

Eurípides:

Dioniso, de tirso na mão, de pele de veado vestida, por entre o clarão dos archotes, em pleno Parnasso, aos saltos numa dança sagrada...

Ésquilo:

...E perdeu uma garrafinha.

Dioniso:

Raios! Lá levámos outra garrafinha.

Eurípides:

Desta vez não vai haver problema, que neste prólogo ele não consegue enfiar a garrafinha. ‘Felicidade completa na vida não existe. Há quem, embora de nascimento ilustre, tenha falta de meios de sobrevivência; outro, de berço humilde...

Ésquilo:

...E perdeu a garrafinha.

Dioniso:

Eurípides...

Eurípides:

Que é?

Dioniso:

Recolhe as velas, que a tal garrafinha ameaça soprar com força.

Eurípides:

Bem pelo contrário. Estou-me nas tintas. Desta vez vou-lha fazer saltar da mão.

Dioniso:

Anda lá, passa a outro e cuidado com a garrafinha (ARISTÓFANES, 2014, p. 135-136).

Por mais que tente refutar as críticas de Ésquilo sobre sua *poiesis*, é indiscutível que a discussão entre os dois autores revela a perda de um *status quo* poético, pois revela elementos da composição trágica e de sua métrica. A garrafinha aqui ilustra a falta de inovação e criativismo métrico do autor, indicando que se a grande relevância trágica de Eurípides é igualar homens aos deuses, como nos aponta Romilly (1998), sua métrica comum poderia ser facilmente reproduzida por olhos bem atentos a formulação euripidiana.

Dessa forma, o debate metalinguístico atenta aos espectadores os problemas de formulação das múltiplas obras desses autores. Mostrando, também, quais as mudanças que ocorreram na tragédia por quase um século e, como cada momento literário foi relevante para a construção do *status quo* trágico. No final da crítica debatória, Aristófanes, pela voz de Dionísio, revela a desimportância da tragédia do autor perdedor para a história literária, uma vez que não considerava relevantes as contribuições de Eurípedes. Destarte, sabemos hoje o peso das obras Eurípedes para a formação do cânone clássico greco-romano. Ademais, a obra pode ser considerada o último adeus de dois grandes artistas da época. Uma espécie de último memorial aos autores falecidos.

## CONCLUSÃO

*As rãs*, de Aristófanes, pode ser descrita como uma comédia sem precedentes. A diegésis marca o início da crítica teatral na literatura Ocidental, pois a partir da metalinguagem fala da literatura e do fazer literário, ao mesmo tempo que é a última comédia com uma parábase marcada. Aristófanes conseguiu em sua obra expor as dúbias opiniões que marcavam a polis sobre teatro grego a partir de uma poesia quase grotesca, que mostram ao público os melhores e mais sublimes autores trágicos de sua época a partir do viés cômico.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES, *As Rãs*. Tradução de Mária de Fátima Silva Universidade de Coimbra: Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis, 2014.

BRANDÃO, J. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

- CANDIDO, A. Estrutura literária e função histórica. In: CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2019.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Leya, 2012. v. 1.
- COSTA LIMA, L. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DUARTE, A. da S. Algumas questões sobre a parábase em *As rãs*. *Letras Clássicas*, v. 1, n. 1, p. 51-58. 1997.
- DUCHEMIN, J. Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique. *Dioniso*, Siracusa, p 247-276, 1969.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1998.
- SILVA, M.: Introdução. In: ARISTÓFANES. *As rãs*. Coimbra: Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigenensis, 2014.
- SILVA, A. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Editora Fapesp, 2000
- SOUSA E SILVA, M. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

# Do texto à vida: a metáfora como um olhar sobre o mundo do *Quarto de despejo*

Gabriella Fernanda do Nascimento<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A potencialidade de reconstruir sentidos e formas pode ser compreendida como uma característica inerente ao texto literário; a partir de significados e vivências advindas da realidade, a literatura compõe seus objetos estéticos de modo que todo elemento presente em uma obra seja ressignificado com base na interação entre forma e conteúdo. Desse modo, o que compreendemos como estética literária possibilita que temas sociais se façam presentes na literatura a partir do olhar artístico. Com isso, perpassando as discussões sociológicas, o texto literário apreende em si experiências e percepções diversas e as reconstrói por uma linguagem própria. É pela interação entre as formas que constituem essa linguagem literária que o texto se expressa, e é a partir dessa linguagem significativa e expressiva que podemos compreender a obra *Quarto de despejo* (2014), de Carolina Maria de Jesus.

O texto de Carolina de Jesus, publicado em 1960, se apresenta como uma obra que se constrói na interação entre a vida e a literatura. Assim, com uma narrativa que expressa as experiências e as dificuldades da vida na favela do Canindé, em São Paulo, a personagem-narradora

---

1 Graduada em Letras-Português – Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

compõe, em forma de diário, suas dores, alegrias e reflexões por uma linguagem que se comunica com a sua vida. Carolina de Jesus se apresenta como autora, personagem e narradora da sua própria história; no entanto, apesar de compartilharem do mesmo nome, essas três figuras se apresentam de forma distinta na narrativa. Partindo dessa coincidência, então, *Quarto de despejo* (2014) se constitui por fatos e ações baseados na realidade de Carolina de Jesus como autora, de modo que o caráter biográfico da narração pode ser reconhecido no ato da leitura; assim, a coincidência perpassa o nome das Carolinas e permite a reflexão sobre o caráter criativo dessa literatura. Entretanto, contrapondo-se a esse questionamento, percebemos como a criação e a literatura podem ser alcançadas tanto na ficcionalização da realidade como na linguagem literária empreendida na construção do texto.

As discussões sociais que perpassam a vida de Carolina de Jesus são reconstruídas e ressignificadas por uma forma literária que se materializa na linguagem; sendo assim, podemos admitir que as palavras, metáforas, comparações e ordem sintática distantes da linguagem cotidiana se apresentam como elementos estéticos que, na medida que compõem a literariedade desse texto, se comunicam com a construção narrativa. A partir dessa percepção, podemos compreender também como a presença da metáfora, em especial, é um elemento recorrente e significativo para a obra, visto que as construções metafóricas são, em sua maioria, associadas às vivências, opiniões e sentimentos de Carolina de Jesus. Partindo disso, é possível conceber que as metáforas, que são compostas pelos temas, imagens, sujeitos e objetos da realidade dessa personagem, se comunicam intimamente com a vida narrada.

Baseando-nos nessa reflexão, observamos como essas construções metafóricas percorrem caminhos que podem ser assimilados na leitura e na análise da obra *Quarto de despejo* (2014), e é com essa percepção que objetivamos, nesta pesquisa, observar o lugar

que a metáfora ocupa nesta obra, considerando a interação entre as vivências de Carolina de Jesus e a sua narrativa. Para isso, a partir da análise descritiva do *corpus*, em concordância com a fundamentação teórica selecionada, produzimos uma pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa que será elaborada em consonância com o objetivo estabelecido.

## **DA AUTOFICÇÃO À METÁFORA**

As reflexões e os questionamentos que constroem esta pesquisa se relacionam com diferentes objetos dos estudos literários e é a partir disso que compreendemos que as construções metafóricas presentes no *Quarto de despejo* (2014) ultrapassam o nível tão somente lexical da metáfora, propriamente dita, e envolvem a construção narrativa e estética do texto. A obra de Carolina de Jesus se constitui na dualidade entre vida e literatura; os escritos, apresentados na forma de diário, expressam as vivências dessa autora que se faz presente no texto enquanto personagem-narradora da e na sua história. Dessa forma, o caráter biográfico torna-se latente na narrativa, assim como os questionamentos acerca da literariedade que a constitui. A partir disso, então, julgamos relevante refletir, no primeiro momento, sobre o processo da ficcionalização de si que é construído na obra de Carolina de Jesus e, para isso, recorreremos aos estudos sobre autoficção elaborados nos escritos da pesquisadora Anna Faedrich (2015) a partir dos trabalhos de Serge Doubrovsky.

A presença de dados biográficos na composição narrativa das obras literárias pode ser percebida como um constante objeto de reflexão e discussão nos estudos de literatura. Isso porque o caráter literário e os limites da realidade tornam-se instáveis fazendo com que textos com forma e estética artísticas possam ser lidos como exposições simplificadas da biografia de um sujeito. Dessa forma, imerso nessa reflexão,

Philippe Lejeune em sua obra, *Le pacte autobiographique* (apud FAEDRICH, 2015), propõe a classificação da autobiografia como um gênero literário que se sustenta no “pacto autobiográfico”, pelo qual os fatos narrados são tomados como verdade pelo leitor. A partir dessa reflexão, então, Doubrovsky, de acordo com Faedrich (2015), reconhece que, apesar das informações biográficas, essas obras podem ser lidas como literárias e passam a ser compreendidas e dominadas, nessa concepção, como uma autoficção. Consoante a isso, o autor expõe ainda como essa ficcionalização do “eu” é marcada, no primeiro momento, pela coincidência no nome do autor, do narrador e do personagem, desse modo, essas três figuras que empreendem diferentes posições e significações na obra podem ser compreendidas, na leitura, como uma (FAEDRICH, 2015).

Ao se diferir da autobiografia, a autoficção rompe com o pacto biográfico e abarca a interação entre o princípio da veracidade e o princípio da invenção (FAEDRICH, 2015) e, com isso, acaba por internalizar uma ambiguidade indissociável de modo que o literal e o literário se fundem e a ficcionalização e a literariedade de uma obra considera “[...] menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade” (NASCIMENTO, 2010, p. 68). Na autoficção, é o caráter artístico que transforma e se sobrepõe aos fatos documentais, assim, partimos do texto para conhecer as experiências apresentadas nas figuras do narrador e do personagem. Por isso, então, como reflete Faedrich (2015, p. 48), um autor pode chamar a atenção para a sua “biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si”.

Somado a isso, na autoficção os fatos podem acontecer em diferentes momentos que serão organizados e significados na própria

narrativa, assim sendo, a atenção recai na coerência interna da obra que é percebida no ato da leitura. Desse modo, podemos reconhecer a importância da leitura para a obra autoficcional, uma vez que é por ela que as complexidades desse texto se materializam. Tanto a ambiguidade como a organização literária são percebidas e refletidas pelo leitor, considerando que é com esse fim que o texto autoficcional “brinca” e se comunica. Isto posto, concebemos, por fim, a significância da linguagem literária para o texto autoficcional, uma vez que é por meio deste que o caráter artístico e suas ressignificações podem ser manifestos, afinal, a expressão e a ficcionalização do “eu” envolve uma preocupação estética e linguística que perpassa o desejo por uma narrativa verdadeira e estável (FAEDRICH, 2015).

Corroborando com a preocupação sobre a linguagem que os estudos sobre a autoficção abarcam, recorreremos, para análise do *corpus*, ao conceito da literariedade, reconhecido e exposto pelo Formalismo Russo. Baseando-nos nos escritos de Chklovski (1970), podemos conceber como a teoria formalista compreende que as distinções entre a linguagem literária e a linguagem cotidiana residem nas formas e nos sentidos que elas assumem. Assim, enquanto a linguagem cotidiana preza pelo automatização das palavras em seu uso, inibindo a sensibilidade e a expressão artística, a linguagem literária parte do estranhamento e propõe a recriação semântica das formas e dos sentidos que estão em constante interação nas obras. Isto posto, é possível perceber a literalidade como a marca dos elementos estéticos e artísticos que constroem o texto literário, uma vez que a sua identificação parte da singularização do objeto artístico que, nesta teoria, tem como objetivo “[...] dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção.” (CHKLOVSKI, 1970, p. 45). É, então, com essa desautomatização que a literatura se põe como

corpo criador, viabilizando que suas formas, organizações, estruturas linguísticas e semânticas interajam e elaborem o caráter artístico do texto literário.

À vista disso, ao alcançarmos as formas nas quais a literariedade se manifesta na obra de Carolina de Jesus, percebemos como a metáfora atua de forma recorrente e significativa na narrativa. A sua atuação perpassa as construções linguísticas e é nessa compreensão que os estudos das metáforas discursivas se consolidam. O entendimento da complexidade metafórica ocupa, há tempos, um lugar nas reflexões literárias, assim, nas origens dos estudos, a metáfora é percebida como uma figura da linguagem, de modo que sua construção e aparição limita-se nas construções linguísticas. Contrapondo-se a essa concepção, Lakoff e Johnson propõem uma virada pragmática, a partir da concepção da metáfora como uma figura do pensamento, e formulam a *Teoria da Metáfora Conceptual* (TMC). Nessa revisão, a metáfora é elaborada na cognição, com base na interação com os conhecimentos socialmente compartilhados e se manifesta como “[...] uma “superposição” de uma experiência já incorporada e linguisticamente determinada a uma outra experiência a ser mapeada pelo pensamento e pela linguagem” (VEREZA, 2010, p. 205). Reconhecida por marcas linguísticas, a metáfora conceptual materializa formas de pensar que são reelaboradas constantemente. A interação entre conceitos, imagens, temas ou formas dá vida a um corpo que encontra na linguagem um lócus de manifestação.

No entanto, uma vez que as construções linguísticas analisadas eram elaboradas artificialmente, essa compreensão metafórica não visualiza a manifestação da metáfora em uso. Percebendo essa lacuna nos estudos, o lócus da metáfora é repensado e, com isso, em complemento ao pensamento, é percebida a relevância do discurso para a sua elaboração visto que “[a] metáfora é de natureza tanto linguística quanto (sócio) cognitiva, e o discurso promove e possibilita essa

articulação e, ao mesmo tempo, dela depende” (VEREZA, 2010, p. 208). Assim, na medida em que articula os aspectos cognitivos e os pragmáticos, o discurso, que se constrói na subjetividade do indivíduo, recorre à linguagem para a reconstrução dos sentidos, em vista disso, as novas percepções elaboradas cognitivamente interagem com as vivências linguísticas e, dessa forma, a linguagem, incluindo a literária, possibilita a expressão e a reorganização por/dessas metáforas.

A metáfora discursiva, então, se organiza por unidades de análise que buscam compreender a classificação e o funcionamento desses mecanismos, a partir dessas, nos baseamos, nesta análise, nas unidades da “metáfora nova” e do “nicho metafórico”. Por partirem de construções partilhadas no cotidiano, as metáforas novas, tal como evidencia Vereza (2007), estão filiadas às metáforas conceptuais, no entanto, a distinção entre essas reside no fato de que enquanto essa limita-se ao sistema linguísticos, aquela considera as metáforas em uso, em seus contextos e co-texto. Dada essa exploração ampla na linguagem, a metáfora nova possibilita a recriação, a ressignificação e a reflexão acerca das palavras, expressões ou estruturas linguísticas que, na medida que a abarcam, se expressam por ela. E é nesta capacidade que essa metáfora se relaciona intimamente à linguagem literária, uma vez que, ao considerar a subjetividade dos seres, explora as possibilidades linguísticas e semânticas da linguagem, se comunicando com a reorganização dos sentidos proposta pela literatura (VEREZA, 2007). A metáfora nova, por fim, diz respeito a metáforas socialmente estabilizadas e propõe a recriação de novas formas de descrever e organizar a realidade.

A unidade do nicho metafórico, por sua vez, pode ser percebido como “[...] um grupo de expressões metafóricas, inter-relacionadas, que podem ser vistas como desdobramentos cognitivos e discursivos de uma proposição metafórica superior\_denada normalmente presente (ou inferida) no próprio co-texto.” (VEREZA, 2007, p. 496)

Assim, ainda que se relacionem com as metáforas conceptuais, o nicho metafórico, por meio do encadeamento argumentativo, compõe estruturas linguísticas e semânticas organizadas de acordo com a intenção e a significação do texto, culminando em um nicho no qual as informações, quando encadeadas, compõem uma metáfora particular. Ambas as unidades se unem na metáfora discursiva, por estarem inseridas na perspectiva de “discurso” particular. Diferente do “discurso” da metáfora conceptual, que é elaborado por estruturas artificiais e representante de um pensamento coletivo, na metáfora discursiva, o “discurso” está imerso no acontecimento e parte das concepções íntimas e coerentes ao sujeito enunciador (VEREZA, 2013).

## **DO TEXTO À VIDA**

Ao elaborar uma autoficção, Carolina de Jesus constrói a narradora e a personagem partindo de experiências ancoradas nos fatos da realidade e informações biográficas da autora que se fazem presentes no texto. Entretanto, ao se apresentar como uma narrativa que se põe como uma reescrita da realidade pela linguagem literária, a obra *Quarto de despejo* (2014) encerra uma nova forma de compreender essas vivências e é nessa percepção que enquadramos o funcionamento da metáfora nesse texto. Assim, por uma obra que remonta as dificuldades da vida na favela, essa literatura narra, por um olhar subjetivo e artístico, a recorrente presença da fome, a infelicidade de viver na favela, as problemáticas oriundas das injustiças da política partidária e as dificuldades de permanecer viva em corpo e, também, alma, neste ambiente. Ao ser composto por uma narradora-personagem o livro também empreende uma reorganização, uma vez que, apesar de se unificarem em uma só figura, o que Carolina-personagem vive, Carolina-narradora conta com a propriedade linguística de quem conhece bem os sentimentos e as emoções da vivência. A complexidade da

personagem-narradora se une ao caráter ficcional, elaborando cenários linguísticos e criativos que expressam a sua reorganização do real. E nessa percepção a personagem-narradora enuncia:

Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. [...] As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários (JESUS, 2014, p. 51).

Percebemos, com isso, como a construção narrativa se ancora na reflexão e na desautomatização do cotidiano. Os desejos e a subjetividade de Carolina de Jesus encontram na escrita uma possibilidade de existência alternativa que se difere da vida na favela e é por essa que ela consegue expressar seus sentimentos mais íntimos. Ao compreender o potencial de criação e ressignificação que a linguagem abarca, essa personagem-narradora reconhece a possibilidade de expressar sua vida por uma linguagem própria. Diante disso, então, podemos compreender como a recorrência e a relevância de construções metafóricas tornam-se coerentes na estrutura narrativa, uma vez que a metáfora, que se constrói na interação entre a língua e o discurso subjetivo, se ancora no caráter literário do texto para, então, empreender novas formas que, na medida que se constroem no interior da narrativa, atuam também na composição dos sentidos dela.

Baseando-se, então, na discussão exposta por Vereza (2007), percebemos como a presença da metáfora no *Quarto de despejo* (2014) se apresenta, por vezes, mediante do que se compreende por nicho metafórico, assim, a partir das vivências e dos sentimentos narrados pela personagem-narradora, as metáforas assumem um caráter argumentativo e estruturado, explicitando, compassadamente, a reconstrução dos objetos da realidade e de seus sentidos. Essa percepção pode ser alcançada já no título da obra, que será explicitado no corpo do texto,

refletindo a relação que essa personagem estabelece com o seu espaço de convivência, a favela, por isso, expressa:

... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 2014, p. 31).

Podemos perceber como o desconforto de Carolina de Jesus frente à sua realidade é lido, por isso, ao relacionar os espaços da cidade com os cômodos de uma residência, a narrativa imprime os sentimentos dessa personagem que percebe o contraste social a partir de suas referências. Com isso, a “cidade” é percebida como a sala de visita que expressa beleza, conforto, organização e civilidade, diferente da favela que é lida como o quarto de despejo que acomoda as futilidades, o dispensável, posto como local esquecido e negligenciado. Ao reorganizar o seu espaço de acordo com as suas impressões, Carolina de Jesus também expressa a sua percepção sobre si e sobre os demais moradores da favela, sendo os sentimentos expressos de não pertencimento e desumanização. Dessa forma, a metáfora construída se ancora em um jogo argumentativo no qual as significações são construídas compassadamente, uma vez que a favela é posta como quarto de despejo quando é contrastada com a “cidade”. Essa metáfora não se apresenta como uma construção estável e pertencente a linguagem cotidiana, são os sentimentos e a consciência dessa personagem-narradora que sintetizam seu espaço literariamente e é com base nessa compreensão que o título da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* pode ser lido.

A elaboração da metáfora por construções argumentativas se faz presente, muitas vezes, a partir do sentimento de tristeza e de revolta da personagem-narradora, sendo explicitado no seguinte trecho:

O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são gatos. Tem fome (JESUS, 2014, p. 29).

Nesse excerto, Carolina de Jesus parte da sua consciência social para montar sua fala, assim, percebe que a relação que os moradores da favela estabelecem com os governadores se assemelha à relação dos gatos com as aves. Ao elaborar uma ligação entre o sabiá e Juscelino, a narrativa parte do encanto causado pelo discurso de Juscelino. Sendo assim, a beleza das suas palavras e o impacto da sua fala se conecta ao canto do sábio, no entanto, a agradabilidade de sua voz se põe como um objeto de disfarce para o descaso frente às condições de vida da favela. A partir dessa compreensão, então, é que o catete associa-se à gaiola de ouro, uma vez que ambos se apresentam como um espaço de proteção e de privilégio, entretanto, além da graça e da distinção, as figuras de Juscelino e do sábio se unem também nas “ameaças sofridas”. A relação entre os moradores da favela e a figura do gato, por sua vez, se ancoram na fome, com isso, a presença dessa necessidade, que se faz tão recorrente na obra, é reorganizada e, assim como os gatos oferecem “riscos” aos sábias quando estão famintos, os habitantes da favela oferecem riscos ao governo quando sentem fome, fome esta que pode se relacionar tanto à necessidade do alimento quanto ao desejo pela justiça. A construção dessa metáfora, que parte de uma organização argumentativa, evidencia um trabalho literário. A disposição das informações se manifestam significativamente na leitura na medida em que, no primeiro momento, são expostos os laços entre Juscelino e o sabiá, juntamente aos riscos que os gatos oferecem e, em seguida, a associação entre os gatos e os moradores da favela, revelando, com isso, como os sentidos partem

das estruturas da própria narrativa e, quando correlacionados, compõem novas configurações textuais.

A presença da fome, na obra, é recorrente na vida de Carolina de Jesus e de seus vizinhos, por isso a incerteza da alimentação e o sofrimento são extremamente significativos também na vida dos três filhos dessa personagem: José Carlos, João José e Vera Eunice. Assim, a expressão da narrativa dialoga constantemente com a consciência da personagem-narradora acerca das injustiças que permeiam sua vida, com base nisso é que relata em seu diário: “... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. *A fome também é professora*. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (JESUS, 2014, p. 25, grifo do autor). Baseando-nos na concepção de metáfora nova, exposta por Vereza (2007), percebemos como o caráter discursivo dessa construção pode ser reconhecido na associação com as informações e formas elaboradas na narrativa, isso porque, ao expressar suas dificuldades e o impacto dessas na sua vida, a personagem percebe como a construção da sua consciência de mundo é mediada por suas dores. Desse modo, ao metaforizar sobre a fome como professora, a obra reconhece que essa necessidade marca a vida dos sujeitos, reorganiza suas formas de perceber ao mundo e provoca o discernimento para reconhecer as dificuldades alheias com mais cuidado e compromisso.

Semelhante elaboração metafórica é apresentada no trecho: “Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado” (JESUS, 2014, p. 35), uma vez que, nesse caso, percebemos como a relação entre a dureza do pão, da cama e da vida se ancora em objetos materiais para, então, englobar a metáfora sobre a vida. É a partir da sua realidade e dos elementos que fazem parte da sua vivência que a personagem-narradora formula sua compreensão, assim, da mesma forma que objetos necessários e significativos para o seu bem-estar tornam-se, denotativamente, duros, a partir dos desgastes do tempo, a sua vida também é afetada e torna-se “dura” frente

às constantes adversidades que impossibilitam o seu bem-estar. Ademais, as figuras do pão e da cama podem ser reconhecidas a partir de duas fases: na primeira, enquanto novos, são marcados pelo frescor e pelo conforto, na segunda, após o impacto do tempo e do uso, se apresentam como descartáveis. Com base nisso, assimilamos como essa metáfora envolve também as impressões de Carolina de Jesus acerca da sua própria existência, o frescor e o prazer da sua vida foram encobertos pelas necessidades derivadas da vida na favela.

As construções metafóricas da narrativa podem elaborar significações diversas a partir de formas semelhantes e, com isso, revelar modos diferentes de perceber o mundo. Baseando-nos nessa compreensão, percebemos como, na aparição da imagem do “espetáculo”, a narrativa constitui sentidos distintos, assim, ao enunciar: “...Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que *espetaculo* deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles” (JESUS, 2014, p. 36, grifo da escritora), constatamos que a metáfora em torno do “espetáculo” se constitui da felicidade do alimento. A noção de espetáculo, neste trecho, envolve a beleza e o encanto de uma apresentação, da mesma forma é compreendida o ato de fritar a gordura e preparar a comida, assim, a alegria de ter o alimento assemelha-se à alegria de presenciar um espetáculo, o encanto surge, então, a partir da dificuldade de acesso a uma alimentação mínima. Esta percepção metafórica é mais explorada quando a personagem expõe:

Resolvi tomar uma media e comprar o pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos. A comida no estomago é como combustível nas maquinas. (...) Comecei sorrir como se estivesse presenciando um lindo *espetaculo*. E haverá *espetaculo* mais lindo do que ter o que comer? Parece que estava comendo pela primeira vez na minha vida (JESUS, 2014, p. 38, grifos nossos).

Neste trecho, a significação sobre a metáfora envolve outras construções estéticas como a experiência sinestésica de Carolina de Jesus. A fome atua na percepção de mundo dessa personagem tornando-o, neste trecho, amarelo, em contraposição, a comida, que é lida como combustível, causa conforto, felicidade e emoção. A experiência de alimentar-se dialoga com a sensibilidade e os sentimentos da personagem-narradora e tanto o mundo como a alimentação passam a ser lidos como um “espetáculo”. A elaboração literária destes trechos evidencia a percepção sobre o espetáculo que engloba a apreciação e o prazer estético para Carolina de Jesus, por isso é que a alimentação, enquanto ato pouco recorrente e causador de alegria e conforto, pode ser percebido dessa forma.

No entanto, esse mesmo termo pode ser compreendido de outra forma na narrativa:

[...] Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. [...] Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do *espetaculo*. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual - a fome (JESUS, 2014, p. 26, grifos nossos).

Neste momento, observamos novamente uma construção metafórica em torno do espetáculo, no entanto, divergindo dos dois trechos anteriores, nesse, a elaboração envolve a tristeza e a impotência da personagem-narradora. Mais uma vez a alimentação se faz presente significativamente, por isso, a falta do alimento e a fome dos filhos envolve Carolina de Jesus numa situação que assemelha-se à escravidão. Diante disso, ao relacionar ao espetáculo, este trecho abandona o encanto desse e se apegua à forma como o espetáculo envolve seu público, deixando-o “preso” à situação apresentada. Nesse sentido, a fome é espetáculo por, da mesma forma, prender os sujeitos em uma situação, neste caso, desumana. A recorrência da fome é uma realidade

que causa inércia e impotência em Carolina, os pedidos por comida de seus filhos são comuns, doloridos, e, por isso, ela percebe que, apesar dos esforços, está aprisionada nessa situação que se repete como um espetáculo reprisado.

Apesar das adversidades e do sofrimento, Carolina de Jesus também expressa em sua narrativa detalhes sobre a sua vida amorosa, no entanto, a dificuldade de criar três filhos em sua realidade faz com que essa personagem esteja sempre em alerta quanto às possíveis consequências desses amores, por consequência, seus sentimentos amorosos são raros no texto. Entretanto, é possível perceber como, ainda assim, a personagem-narradora expressa-os de forma bastante delicada e íntima: “...O senhor Manoel chegou. Agora eu estou lhe tratando bem, porque percebi que gosto dele. Passei vários dias sem vê-lo e senti saudades. *A saudade é amostra do afeto.*” (JESUS, 2014, p. 149, grifos do autor). É possível reconhecer como além da beleza estética, este trecho expressa um sentimento forte e significativo, considerando que ao reconhecer a saudade do senhor Manoel, Carolina de Jesus percebe o afeto que sente por ele. Os seus sentimentos, que podem, por vezes, ser inibidos pelos sofrimentos dessa personagem, se expressam de forma muito particular nesse trecho, por causa disso, podemos compreender o termo “amostra” tanto como uma revelação do afeto de Carolina, quanto como um pequena parte desse afeto que se manifesta, nesse momento, pela saudade. Ao elaborar uma significação tocante por uma forma sintética, essa metáfora reorganizou a noção de “saudade” e “afeto” de modo a relacioná-los por um sentido íntimo, além disso, podemos perceber como essa metáfora se apresenta como a expressão do amor, um sentimento tão genuíno e raro nessa realidade e que se apresenta, neste caso, por uma forma coerente para a narrativa e para a vida da personagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa discussão, percebemos como a metáfora, na obra *Quarto de despejo* (2014) se constitui nas/das relações sociais e particulares de Carolina de Jesus, desse modo, as informações biográficas dessa autoficção acabam por compor e ancorar as construções literárias desse texto. A realidade e as vivências da autora são reorganizadas e ressignificadas, possibilitando que a narrativa seja contada a partir da interação entre a narradora e a personagem, diante disso, ao compartilhar do mesmo nome, essas figuras revelam, por fim, a complexidade de um texto que, ao mesmo tempo que expõe seu enredo, reflete sobre si. Essa elaboração acaba por revelar o caráter literário e reflexivo da obra, assim, na medida em que a se une à vida de Carolina de Jesus, as metáforas evidenciam sua natureza discursiva.

Apoiando-nos nas reflexões expostas por Vereza (2007; 2010; 2013), as metáforas no *Quarto de despejo* podem ser percebidas a partir da “metáfora nova” e do “nicho metafórico”, assim o caráter criador e argumentativo dessas unidades viabiliza o entendimento dos caminhos e dos sentidos mobilizados para os elementos metafóricos, além de explicitar a relação que elas estabelecem com os conhecimentos, formas e significações compartilhadas pelos leitores. Baseando-nos nisso, apreendemos como as construções metafóricas se manifestam, no texto, como uma forma de expressão que abarca os sentimentos, as intenções e os desejos silenciados pela vida na favela. É no ato da escrita que a vida de Carolina-personagem-narradora existe por uma linguagem e uma forma comunicativa, íntima e pessoal, e, por esse motivo, a barreira, formada pelas dores e violências do seu espaço, acaba derrubada pela produção do seu texto.

A narrativa analisada estrutura uma nova forma de ler o mundo e as problemáticas que envolvem os valores pessoais e a constituição humana. Desse modo, ao expor sua experiência por um caminho

sensível, criativo e crítico, Carolina de Jesus possibilita que leitores diversos reconheçam seu modo de compreender a realidade e, a partir disso, ampliem suas noções tanto sobre a constituição humana como sobre a potencialidade do texto literário. Tal efeito só pode ser alcançado pela linguagem desautomatizada que a obra abarca, logo, ao passar o olhar cotidiano, a elaboração empregada é marcada, sobretudo, pela singularização e recriação de sentidos, sujeitos, imagens e ações que passam a ser expressos pela perspectiva da arte.

A metáfora no *Quarto de despejo* (2014) parte da subjetividade de Carolina Maria de Jesus-autora-narradora-personagem para a formulação de estruturas linguísticas que perpassam os sentidos comuns e significam quando relacionadas as demais informações que compõem o texto. Com isso, ao mesmo tempo em que constitui a estrutura narrativa e a literariedade do texto, a metáfora se constrói na interação entre a vida e a arte empreendida.

## REFERÊNCIAS

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39 - 56.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, ano. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matéria-primas: entre autobiografia e autoficção. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, n. 4, v. 2, p. 59 – 75, jul./dez. 2010.

VEREZA, Solange Coelho. “Metáfora é que nem...”: cognição e discurso na metáfora situada. *Signo*, Santa Cruz do Sul, n. 65, v. 38, p. 2-21, 2013.

VEREZA, Solange Coelho. O lócus da *metáfora*: linguagem, pensamento e discurso. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 41, v. 20, p. 199-212, jul/dez. 2010.

VEREZA, Solange Coelho. *Metáfora e argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva*. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, n. 3, v. 7, p. 487-506, set./dez. 2007.

**Título** Forma e ficção: literatura, subjetividade e conhecimento  
**Organização** Eduardo Cesar Maia  
Eduardo Melo França  
José Roberto de Luna Filho  
**Formato** E-book (PDF)  
**Tipografia** Georgia (texto), Din (títulos)  
**Desenvolvimento** Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE  
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397  
[editora@ufpe.br](mailto:editora@ufpe.br) | [editora.ufpe.br](http://editora.ufpe.br)

