



Filosofia e Literatura

Para uma Sobrevivência da Crítica

Monique Araújo
Keberson Bresolin
Helano Jader Ribeiro
(Organizadores)

DISSERTATIO
FILOSOFIA

**FILOSOFIA E LITERATURA:
PARA UMA SOBREVIVÊNCIA DA CRÍTICA**

Série Dissertatio Filosofia

**FILOSOFIA E LITERATURA:
PARA UMA SOBREVIVÊNCIA DA CRÍTICA**

Monique Araújo
Keberson Bresolin
Helano Jader Ribeiro
(Organizadores)

DISSERTATIO
FILOSOFIA
Pelotas, 2020

REITORIA

Reitor: Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor: Luís Isaias Centeno do Amaral

Chefe de Gabinete: Taís Ullrich Fonseca

Pró-Reitor de Graduação: Maria de Fátima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Francisca Ferreira Michelin

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Otávio Martins Peres

Pró-Reitor Administrativo: Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Infraestrutura: Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: Mário Renato de Azevedo Jr.

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: Sérgio Batista Christino

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA DA UFPEL

Presidente do Conselho Editorial: João Luis Pereira Ourique

Representantes das Ciências Agrônomicas: Guilherme Albuquerque de Oliveira Cavalcanti

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: Adelar José Strieder

Representantes da Área das Ciências Biológicas: Marla Piumbini Rocha

Representante da Área das Engenharias e Computação: Darci Alberto Gatto

Representantes da Área das Ciências da Saúde: Claiton Leoneti Lencina

Representante da Área das Ciências Sociais Aplicadas: Célia Helena Castro Gonsales

Representante da Área das Ciências Humanas: Charles Pereira Pennaforte

Representantes da Área das Linguagens e Artes: Josias Pereira da Silva

EDITORA DA UFPEL

Chefia: João Luis Pereira Ourique (Editor-chefe)

Seção de Pré-produção: Isabel Cochrane (Administrativo)

Seção de Produção: Gustavo Andrade (Administrativo)

Anelise Heidrich (Revisão)

Ingrid Fabiola Gonçalves (Diagramação)

Seção de Pós-produção: Madelon Schimmelpfennig Lopes (Administrativo)

Morgana Riva (Assessoria)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. João Hobuss (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz (UFSC)
Prof. Dr. Rogério Saucedo (UFSM)
Prof. Dr. Renato Duarte Fonseca (UFSM)
Prof. Dr. Arturo Fatturi (UFFS)
Prof. Dr. Jonadas Techio (UFRGS)
Profa. Dra. Sofia Alborno Stein (UNISINOS)
Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton (UNISINOS)
Prof. Dr. Roberto Hofmeister Pich (PUCRS)
Prof. Dr. Manoel Vasconcellos (UFPEL)
Prof. Dr. Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Prof. Dr. Evandro Barbosa (UFPEL)
Prof. Dr. Ramón del Castillo (UNED/Espanha)
Prof. Dr. Ricardo Navia (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mónica Herrera Noguera (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mirian Donat (UEL)
Prof. Dr. Giuseppe Lorini (UNICA/Itália)
Prof. Dr. Massimo Dell'Utri (UNISA/Itália)

COMISSÃO TÉCNICA (EDITORAÇÃO)

Prof. Dr. Lucas Duarte Silva (Diagramador)
Profa. Luana Francine Nyland (Assessoria)

DIREÇÃO DO IFISP

Prof. Dr. João Hobuss

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo

Série Dissertatio Filosofia

A Série Dissertatio Filosofia, uma iniciativa do Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia (sob o selo editorial NEPFIL online) em parceria com a Editora da Universidade Federal de Pelotas, tem por objetivo precípuo a publicação de estudos filosóficos relevantes que possam contribuir para o desenvolvimento da Filosofia no Brasil nas mais diversas áreas de investigação. Todo o acervo é disponibilizado para download gratuitamente. Conheça alguns de nossos mais recentes lançamentos.

Estudos Sobre Tomás de Aquino

Luis Alberto De Boni

Do Romantismo a Nietzsche: Rupturas e Transformações na Filosofia do Século XIX

Clademir Luís Araldi

Didática e o Ensino de Filosofia

Tatielle Souza da Silva

Michel Foucault: As Palavras e as Coisas

Kelin Valeirão e Sônia Schio (Orgs.)

Sobre Normatividade e Racionalidade Prática

Juliano do Carmo e João Hobuss (Orgs.)

A Companion to Naturalism

Juliano do Carmo (Organizador)

Ciência Empírica e Justificação

Rejane Xavier

A Filosofia Política na Idade Média

Sérgio Ricardo Strefling

Pensamento e Objeto: A Conexão entre Linguagem e Realidade

Breno Hax

Agência, Deliberação e Motivação

Evandro Barbosa e João Hobuss (Organizadores)

Acesse o acervo completo em:

wp.ufpel.edu.br/nepfil

© **Série Dissertatio de Filosofia, 2020**

Universidade Federal de Pelotas
Departamento de Filosofia
Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia
Editora da Universidade Federal de Pelotas

NEPFil online

Rua Alberto Rosa, 154 – CEP 96010-770 – Pelotas/RS

Os direitos autorais estão de acordo com a Política Editorial do NEPFil online. As revisões ortográficas e gramaticais foram realizadas pelos próprios autores.

Primeira publicação em 2020 por NEPFil online e Editora da UFPel.

Dados Internacionais de Catalogação

- N123 Filosofia e Literatura: para uma sobrevivência da crítica.
[recurso eletrônico] Organizadores: Monique Araújo; Keberson Bresolin;
Helano Jader Ribeiro – Pelotas: NEPFIL Online, 2020.
297p. - (Série Dissertatio Filosofia).
Modo de acesso: Internet
<wp.ufpel.edu.br/nepfil>
ISBN: 978-65-86440-15-7
1. Filosofia. 2. Literatura I. Araújo, Monique. II. Bresolin, Keberson. III.
Ribeiro, Helano Jader.

COD 100



Para maiores informações, por favor visite nosso site wp.ufpel.edu.br/nepfil

SUMÁRIO

Apresentação	10
Capítulo 1. Uma Filosofia Literariamente Engajada <i>Janyne Sattler</i>	13
Capítulo 2. O Conto Filosófico e os Mundos Estranhos de Voltaire e Borges <i>Fernanda Boarin Boechat</i>	35
Capítulo 3. Notas para uma Leitura Filosófica do Manifesto Antropófago <i>Luis Felliipe Garcia</i>	63
Capítulo 4. História, Literatura e Filosofia; Aproximações através do Trauma e da Memória <i>Milena Hoffmann Kunrath</i>	90
Capítulo 5. Consciência Sexual(izada): Corpo e Genderificação na Narrativa do Filme <i>Ex Machina</i> (2015) <i>Rafael de Moura Pernas</i> <i>Daniele Gallindo Gonçalves Silva</i>	114
Capítulo 6. Filosofia, Literatura e Teoria Literária: Diálogos Universitários e Institucionais <i>Fábio Roberto Lucas</i> <i>Gabriel Salvi Philipson</i>	133
Capítulo 7. Literatura e Filosofia: Reflexões linguístico-Filosóficas na obra da escritora Yoko Tawada <i>Gerson Roberto Neumann</i> <i>Marianna Ilgenfritz Daudt</i>	155

Capítulo 8. O Conceito de Autor e sua Relação com os Textos Literários	186
<i>Rosita Maria Schmitz</i>	
Capítulo 9. Reflexões Filosóficas sobre a Historiografia Literária Brasileira	209
<i>Loiva Salete Vogt</i>	
Capítulo 10. O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: A Literatura fala de Literatura	223
<i>Lauren Carla Escotto Moreira</i>	
Capítulo 11. O Antiteísmo em Camus: Um Sentido para a Morte Feliz	241
<i>Thaís Alves costa</i>	
Capítulo 12. Grão de Areia no Deserto: Confluências Camusianas em <i>Areia</i> de Wolfgang Herrndorf	257
<i>Monique Cunha de Araújo</i>	
<i>Keberson Bresolin</i>	

APRESENTAÇÃO

A filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas umas às outras e que não cessam de interferir em si.
(DELEUZE, Conversações, 1992, p. 156)

A ideia deste livro surgiu em uma tarde de forte de sol. A pungência advinda do calor nos lembrou da intrínseca relação entre literatura e filosofia no rumo da crítica, ora consistente e sólida, ora vaga, sutil e censurada. Na ocasião, sob a indiferença do sol, recordamos o argelino Camus, cuja literatura corporifica sua filosofia. Nessa esteira de pensamentos cruzados entre o que é filosofia e o que é literatura, refletimos sobre a importância de tal discussão, no sentido de relevar tal querela e aproveitar as possíveis conexões e distanciamentos. Com isso, surge esta coletânea, que tem o intuito de evidenciar as possibilidades da intrínseca relação entre filosofia e literatura, apresentar a reciprocidade essencial desse vínculo e destacar a contribuição mútua no campo da crítica, que se configura como condição básica de ambas produções.

Esta coletânea traz 12 textos de pesquisadores que orbitam, de alguma maneira, as duas áreas em questão. Os capítulos têm como principal motivação o avivamento da crítica na temática e, com isso, favorecer as discussões não apenas no meio acadêmico, mas, com a oferta gratuita online do livro, revigorar a importância desse íntimo elo entre elas. Neste livro, o leitor vai encontrar uma série de possíveis encontros dessa relação, como o engajamento de uma filosofia literária, as aproximações de Voltaire e Borges, a leitura filosófica do manifesto antropofágico, reflexões filosóficas de trauma e memória na literatura, a constituição do corpo sexualizado no filme *Ex Machina*, as ponderações entre filosofia e literatura em contextos universitários, a apresentação de uma literatura linguístico-filosófica na

obra de Yoko Tawada, discussões sobre autoria, historiografia e metaliteratura e, finalmente, contribuições filosófico-literárias de Albert Camus.

Agradecemos especialmente aos pesquisadores, professores e técnicos que contribuíram para a realização desta coletânea, pois, apesar das cesuras de todos os lados, é a corporização de nossas pesquisas que nos dá folego para (pros)seguir. Esperamos que o leitor possa aproveitar essas leituras também como um convite para reflexão sobre a sobrevivência da crítica nos nossos tempos.

Os Organizadores

CAPÍTULO 1

UMA FILOSOFIA LITERARIAMENTE ENGAJADA

*Janyne Sattler**

1. INTRODUÇÃO

A famosa querela de há séculos entre filosofia e literatura parece ter ganho novo fôlego com o questionamento contemporâneo a respeito do papel de uma filosofia acadêmica altamente especializada e textualmente uniforme. Se antigas questões ainda são chamadas à baila na tentativa de uma qualquer definição dos seus limites e do que seja de fato ‘filosofia’ e ‘literatura’ – na ânsia por compreender se e como uma relação entre ambas pode ser frutífera e mesmo legítima – o ponto de reflexão mais importante parece hoje ser o reconhecimento de um insulamento filosófico auto-infligido pela ideia mesma de uma superioridade impossível de ser compartilhada – até porque técnica e específica demais. Este reconhecimento parece ter avivado ainda uma vez a necessidade de uma revisão da própria tarefa da filosofia e de seus modos de expressão, sobretudo em seus desdobramentos práticos.

A exposição desta querela assume, entretanto, diversas facetas, muitas das quais novamente apenas subsidiárias da mesma pretensão hierarquizante da filosofia – e isto, mesmo agora, quando o reconhecimento de sua crise é justamente “textual”. Assim, reflete-se acerca da relação filosofia-literatura a partir principalmente dos ganhos filosóficos, seja no intuito de uma fundamentação ou de uma compreensão filosófica da literatura, – onde se inscreveria até mesmo aquilo que se pretende chamar de “filosofia da literatura” – seja no intuito de uma exemplificação literária da filosofia ou, mais especificamente, de teses ou doutrinas filosóficas, ou ainda no intuito de uma subsunção do texto filosófico ao texto literário consoante ou bem a um rigoroso positivismo ou bem a uma desconstrução derridiana cujo “nivelamento” consegue obliterar o valor de ambos

os campos ao mesmo tempo.¹ Evidentemente, é o próprio parentesco discursivo que nos leva a refletir sobre limites, semelhanças e diferenças entre filosofia e literatura, assim como é tal afinidade que nos leva orgulhosamente a afirmar a primazia da empreitada filosófica sobre a literária em prol de algum tipo de sapiência ou de entendimento humano contra uma pretendida “estetização” desta vivência. A angústia para a maioria daqueles que se debruça sobre a questão – desde a perspectiva filosófica – parece de fato advir do reconhecimento tanto do parentesco como do risco de uma perda de status caso a filosofia seja também (ou apenas) literatura. Daí as frequentes perguntas de caráter auto-reflexivo – tal como significativamente colocadas pelos editores do compêndio de “filosofia da literatura”, por exemplo:

Here questions arise concerning whether philosophy can be reduced to a kind or special genre of literature, what it is about philosophical

* Doutora em Filosofia pela Université du Québec à Montréal, professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Membro do Núcleo de Ética e Filosofia Política (NÉFIPO), do Grupo de Estudos em Reflexão Moral Interdisciplinar e Narratividade (GERMINA) e do Instituto de Estudos de Gênero (IEG). E-mail: janynesattler@yahoo.com.br

¹ Arthur C. Danto expõe tais perspectivas à sua própria maneira no texto vivamente crítico às leituras que nomeia e analisa como sendo – alternadamente – uma “Filosofia como/e/da literatura”, cujo título é alusão já imediata às pretensões de Derrida de amalgamar filosofia e literatura (Danto, 2014, p.171-198). Outros estudiosos da questão recontam a querela a partir das mesmas perspectivas investigativas: Jeanne Marie Gagnebin, retomando G. Gabriel e C. Schildknecht em seu texto “As formas Literárias da Filosofia” (2014); Benedito Nunes, ao propor uma superação dos três modos de aproximação entre filosofia e literatura acima citados em direção a um tipo de relação transacional (“Poesia e Filosofia: uma transa”, 2009); Richard Shusterman, ao propor que a filosofia não apenas *é também* literatura como deve ser *mais do que* literatura – a partir de uma maneira talvez por demais superficial, ainda que convencional, de se pensar o “literário” como sendo “mera expressão” (“Philosophy as Literature and More than Literature”, 2010); e, entre outros, Roger A. Shiner, ao apontar para todas as assunções filosóficas que nos impedem de reconhecer o “parentesco fundamental” mais do que a pretendida “fusão” entre filosofia e literatura (“Philosophy and Literature: Friend of the Earth?”, 2010). Martha C. Nussbaum trata ela mesma desta querela em *Love’s Knowledge*, mas a ultrapassa em vista de uma aplicabilidade ético-política que já não se imobiliza diante dos limites indefinidos de estatuto e tarefa da filosofia e da literatura. Cf., para este ponto, “Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature” (1992).

content that might resist any such attempted reduction, what literature might show that philosophy (construed one way) can only say, and the distinctive self-transformative philosophical role that literature might play. (HAGBERG & JOST, 2010, p.02).

É importante observar que estas perguntas se colocam de maneira hierárquica e em detrimento de uma legítima autonomia da literatura como saber.² Aparentemente, aqui, qualquer reflexão sobre a relação entre filosofia e literatura deveria partir de uma auto-reflexão que particularizasse a filosofia, por mais que se pretendesse também abrir espaços ou brechas para algum tipo de papel desempenhado pela literatura acerca de questões que se considera propriamente humanas ou propriamente “filosóficas”. Neste sentido, o panorama das considerações sobre filosofia e literatura passa muitas vezes ao largo da experiência literária ela mesma, da ideia de uma relação que possa salvaguardar a legitimidade e a soberania daquilo que na literatura é propriamente literário.³ O que parece ausente deste quadro de reflexões é, portanto, uma humildade filosófica que se empenhe em reconhecer a partilha da literatura *como* literatura – e não como “literariamente filosófica”.

É a partir desta assunção de que o privilégio seja dado à autonomia da literatura contra a sua submissão hierárquica à filosofia que proponho uma

² Mesmo aqueles autores que pretendem pensar a filosofia *como* literatura – supondo-as aí no mesmo patamar – só o fazem pelo “rebaixamento” do texto filosófico ao texto literário ao afirmar que certas maneiras de se expressar em filosofia não passam, na verdade, de mera literatura. Ou como tão bem o coloca Arthur Danto: “E para mim é chocante que nenhum insulto mais convincente tenha se recomendado do que o pensamento de Derrida, muito defendido ultimamente, de que a filosofia não passa de uma metáfora e que os textos de filosofia devem ser tratados apenas como um gênero de literatura. Não se pode ter uma visão muito enaltecida da literatura se é um ato de humilhação desconstrutiva assimilar a filosofia a si: quão elevada pode ser nossa visão das mulheres se “feminino” é um insulto quando aplicado a homens?” (Danto, 2014b, p.206). Obviamente, o mesmo pode ser dito da contraparte positivista desta posição de assimilação.

³ Podemos encontrar algumas boas exceções a este tipo de reflexão nos textos da segunda parte do compêndio de “filosofia da literatura” (Hagberg & Jost, 2010, p.69-158), no texto “Reading for Life” de John Gibson (2004) e, em geral, em alguns dos textos sobre filosofia e literatura de Martha Nussbaum.

nomenclatura alternativa a todas aquelas tentativas de rotulação dos laços possíveis entre filosofia e literatura – como de uma “filosofia literária”, por exemplo, ou de uma “literatura filosófica” e toda a miríade de exceções de um lado e de outro – em direção à suplantação da querela que, de todo modo, não é passível de resolução de uma vez por todas e serve tão somente para postergar o expediente crítico de uma metodologia filosófica politicamente responsável e inclusiva. O que proponho assim, sem pretensões classificatórias indiscutíveis, é um horizonte de considerações contra o qual a relação estabelecida entre filosofia e literatura nos permita falar de uma *literatura autonomamente filosófica* e de uma *filosofia literariamente engajada*. Sobre a primeira, trata-se do reconhecimento do seu caráter de atividade filosófica independentemente de qualquer outorga que lhe seja dada pelas normas disciplinares da filosofia, tanto relativamente ao seu conteúdo quanto à sua forma. Ao invés disso, um traço de inquirição presente em uma literatura autonomamente filosófica parece ser aquele de uma reflexão (política, muitas vezes) a respeito de suas próprias funções. Daí meu questionamento quanto às suas incursões metalinguísticas e meta-literárias cuja insígnia é talvez, e apenas, eminentemente contemporânea. Uma indicação possível do tipo de literatura que tenho em mente aqui é aquela de J.M. Coetzee, Margaret Atwood e Ursula LeGuin. No entanto, remeto esta parte da proposta a um outro momento de argumentação (Sattler, 2019), visto que gostaria de me concentrar aqui sobre as possibilidades, os significados e os compromissos de uma *filosofia literariamente engajada*.

Esta é uma leitura inescapavelmente meta-filosófica. No entanto, minhas reflexões de cunho metodológico levam a reflexões marcadamente políticas – e são atravessadas igualmente pelo interesse em uma reformulação da história da filosofia em termos de uma revisão dos seus cânones.⁴ Trata-se ainda também, a partir do recorte que mais me interessa, de uma leitura metaética, já que muitas de minhas considerações acerca desta alternativa metodológica são devotadas ao escopo de nossas reflexões sobre a moralidade – ou, dito de outro modo, sobre as condições e os significados fundantes que possibilitam uma reflexão comprometida com nossa vida moral.

⁴ Uma revisão feminista e decolonial dos cânones filosóficos, como ser verá posteriormente.

Evidentemente, esta posição é igualmente devedora de uma herança wittgensteiniana – anti-dogmática, anti-metafísica e anti-teorética⁵, – e o seu reconhecimento é importante para muitos dos rumos pretendidos por esta proposta, ainda que se o mantenha sempre apenas como pano de fundo. Ora, para muitos dos autores e autoras que pensam (aqui e alhures) a questão da relação entre filosofia e literatura – alguns dos e das quais aparecem aqui posteriormente – Wittgenstein desempenha um papel significativo desde vários pontos de vista (linguístico, ontológico, moral, etc.). Daí a existência, por exemplo, de uma obra como *The Literary Wittgenstein* (Gibson & Huemer, 2004) e suas diversas leituras voltadas para uma espécie de “filosofia da literatura wittgensteiniana” – embora tenhamos todas as razões para discordar de interpretações deste tipo.⁶ Ademais, é na verdade um corolário de sua concepção de ‘filosofia’ (concebida de modo mais ou menos igual no *Tractatus logico-philosophicus* e nas *Investigações Filosóficas*) que seja dado à literatura o espaço e a abertura recusados à empreitada filosófica da tradição.⁷ É este panorama

⁵ A qual, no entanto, como se verá, não cai nas propostas derridianas de fusão entre os campos, nem no desdém evidente do positivismo – o que, aliás, já é bastante sabido devido à concepção de ‘filosofia’ própria a Ludwig Wittgenstein.

⁶ Razões que aponto no texto “Leituras Literárias de Wittgenstein” e sobre as quais não discorrerei neste momento. Cf. Sattler, 2014.

⁷ Mas este é também um corolário de minha própria interpretação desenvolvida em tese de doutoramento e apresentada no livro *L'éthique du Tractatus: non-sens, stoïcisme et le sens de la vie* (Sattler, 2014a). As conclusões alcançadas com a leitura do *Tractatus*, num viés eminentemente ético, me permitiram pensar o âmbito da mostrabilidade como aberto à arte em geral e à literatura em particular: se a ética é indizível, nada resta a ser pensado como “filosofia moral” senão a possibilidade de uma prescritividade do próprio indivíduo ou aprendida e vivenciada com aquilo que se mostra (tudo aquilo que não possui pretensão de dizibilidade, como o possui a filosofia-metafísica e a ética pensada como disciplina filosófica). Obviamente, para Wittgenstein, não se trata da negação da própria moralidade – que é condição de sentido para a própria existência humana – mas da negação de uma sua fundamentação, teorização e sistematização em quaisquer que sejam as suas variantes normativas. A recusa de uma “lei moral” (*TLP* 6.422) não constitui, portanto, mera teimosia anti-metafísica, mas revela uma preocupação que parece escapar à “tagarelice” (Cf. Wittgenstein, 1991, p.38) corrente sobre ética e que está voltada para sua salvaguarda e valorização – em toda sua complexidade e comprometimento, traços que a

conceitual que me permite afirmar o sentido desta herança wittgensteiniana como sendo uma herança metodológica – e espero que isto se torne manifesto ao longo do que se segue.

2. UMA FILOSOFIA LITERARIAMENTE ENGAJADA

Antes de mais nada, faz-se necessário compreender as razões para o empreendimento de uma crítica metodológica deste tipo. Ou, pelo menos, as percepções diagnósticas relativas àquilo que me parece constituir um fracasso para a filosofia em sua situação *no mundo*. Trata-se, de certo modo, de uma imputação por sua própria miséria.

A começar por sua ostensiva unilateralidade frente à complexidade da vida.

Penso neste último conceito a partir do recorte metaético acima mencionado, e a partir da pergunta pelo escopo e pelo significado de nossas investigações sobre a moralidade. Afinal, o que significa proceder à análise de termos e juízos morais? Não deveríamos considerar, primeiro, a extensão e a disponibilidade do nosso território conceitual para só daí enxergarmos as medidas cabíveis para o estabelecimento (se tanto) do significado de nossos conceitos e modos de expressão? Esta consideração cautelar – este passo atrás em nossas ambições regulatórias e mesmo aí “normativas” – me parece ausente do quadro da “filosofia moral”⁸ em sua quase totalidade, ao considerarmos-la em suas tendências tradicionais, inclusive contemporaneamente. De mais a mais, o estado da arte de nossas teorias éticas é academicamente hermético e altamente especialista, quando não, por outro lado, e ao mesmo tempo, inaplicável.

É contra este estado de coisas que se colocam algumas das exceções que participam de uma compreensão metodológica e conceitualmente multifacetada, cuja vista inclui, de uma forma ou de outra, a literatura.⁹

literatura parece poder abarcar sem as pretensões de simplificação e generalização típicas das teorias normativas.

⁸ Entre aspas porque gostaria de marcar, também aqui, a minha afiliação wittgensteiniana relativamente às críticas acerca de uma disciplina filosófica assim intitulada, como em outros momentos já salientei. Cf., por exemplo, Sattler, 2012 e 2014a.

⁹ Faço uso do termo ‘literatura’, aqui, sem quaisquer especificações de gênero literário, deixando por se decidir algures a sua abrangência – se preciso for. Entretanto, uma parte considerável dos comentários e análises e autores e autoras presentes neste texto privilegia o romance como a forma textual mais afim às questões de colaboração entre filosofia e literatura.

Trata-se da consideração de que nossos procedimentos filosóficos de compreensão, de argumentação e de decisão não podem ser procedimentos unívocos. Claro que o impedimento aqui não é arbitrário ou característico de obstinação anômala, mas se deve àquilo que eu gostaria de chamar de *reconhecimento da complexidade*. Que em seu devido lugar, como ponto de partida, impede imediatamente quaisquer incursões universalistas e quaisquer regimes supostamente imparciais. Note-se que estes traços – universalidade e imparcialidade – são traços caros aos expedientes teóricos na ética, que muitas vezes sequer envolvem um essencialismo de fundo, mas tão somente um pânico relativista. Como se verá adiante, nada disso precisa (ou deve) de fato significar uma relativização moral. Ao invés disso, a questão que se coloca aqui diz respeito, por um lado, à certificação de insuficiência de nossas teorias éticas (normativas, sobretudo, mas não somente, já que estamos falando também de metaética e poderíamos falar de ética aplicada¹⁰) diante da profusão de detalhes circunstanciais de nossa vida moral e, por outro lado, à anuência de nossa perspectiva situada *no* mundo. Que é o que nos leva à percepção das importantes implicações políticas desta perspectiva.

Ora, ao reconhecimento da complexidade – da vida, e da vida moral em específico – se segue o reconhecimento de que, assim como estão, as nossas teorias legalistas simplesmente não dão conta de nossas condições e demandas morais ou, dito de outro modo, de que uma complexificação metodológica também se faz necessária. Esta expansão terminológica e metodológica está presente em alguma medida no empreendimento contemporâneo de retomada da ética de virtudes, cuja porosidade permite uma sua conjugação com “leituras literárias” no intuito de se responder à pergunta pelo modo de se viver a vida. É o que faz, paradigmaticamente, Martha Nussbaum.¹¹

¹⁰ Se continuarmos de fato a endossar a clássica distinção tripartite da ética. – Desde uma perspectiva bioética, por exemplo, Carl Elliott é quem leva a cabo esta tarefa de flexibilização metodológica, pensando-a em termos de narratividade. Cf., entre outras coisas, Elliott, 2001 e 2014.

¹¹ O que estou chamando de “implicações políticas” encontra seu eco também em algumas das releituras da ética de virtudes, especialmente em suas derivações feministas a respeito do “cuidado”. É a partir da denúncia da parcialidade das concepções morais pretensamente universalistas, desenvolvidas por perspectivas masculinas, que se constroem as abordagens situadas sobre o amor e o cuidado como essenciais para os conceitos de ‘responsabilidade’ e ‘justiça’. Cf., por exemplo, Noddings, 1984, *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. No entanto, as associações do ‘amor’ e do ‘cuidado’ com traços e vivências “femininas” tornam esta postura um tanto quanto problemática ao essencializar os significados do ser ‘mulher’. Sem argumentar detalhadamente em contrário, gostaria apenas de sugerir que estes conceitos

Love's Knowledge é inteiramente dedicado à proposição de que os textos literários são indispensáveis às nossas inquirições éticas desde uma perspectiva alternativa às teorias kantianas e utilitaristas e inserida, criticamente, numa vertente neo-aristotélica da ética de virtudes. Sem a literatura, diz Nussbaum, nossa atividade de reflexão sobre a moralidade não pode estar completa, assim como nossa educação moral, que é dependente das relações que estabelecemos com as obras, e as personagens, que lemos ao longo da vida – no sentido, inclusive, de nos fornece discernimento e percepção apropriadas às circunstâncias que experienciamos, funcionando muitas vezes, portanto, como argumentos e como respostas às nossas questões sobre a vida. A literatura é, assim, uma aliada valiosa para a filosofia, cumprindo uma função de complementaridade – que Nussbaum nunca deixa inteiramente clara em termos de procedimento, no entanto. E é aí que reside talvez o grande senão desta abordagem, mesmo que ela pareça tão privilegiadamente “literária”, – concedendo um espaço tão importante para a análise das virtudes, das emoções, e das nossas concepções morais – já que continuamos reféns do esclarecimento teórico e da concomitância da “filosofia moral” como tal, inclusive com seus requerimentos normativos.

Neste sentido, embora o espectro de considerações a respeito daquilo que constitui a nossa vida moral seja de fato ampliado conceitualmente de acordo com o enquadramento da ética de virtudes, a complexificação metodológica fica de certa forma tolhida por uma espécie de continuada instrumentalização da literatura. Nussbaum estuda determinados textos literários para reivindicá-los como “filosóficos” a partir de sua conexão com a questão pelo modo de se viver a vida e os traços consequentemente compartilhados com uma perspectiva ética especificamente aristotélica (Nussbaum, 1992, p.36). Assim, apesar de considerá-la indispensável, Nussbaum parece tomar a literatura sempre ainda a serviço da filosofia, sem permitir-lhe uma atribuição – ou tarefa – “filosófica” autônoma. E, neste caso, o reconhecimento da complexidade não enseja de

não precisam estar ligados ao gênero para compor as estruturas fundacionais da moralidade. Raimond Gaita (2004, 2011) parece caminhar, precisamente, nesta direção. O que, contudo, não significa dizer que nossas expressões de amor e de cuidado não sejam *situadas* – e, devido à nossa socialização, também generificadas; aliás, expressões de amor e de cuidado assim como muitos de nossos conceitos – morais, e até mesmo epistemológicos – são construídos “do meio das coisas”, por “seres humanos de carne, sangue e sentimentos” e não por criaturas ideais que veem o mundo “de um lugar fora dele” (Gaita, 2011, p.123).

fato a complexidade metodológica da escritura filosófica.¹² Alternativamente, poderíamos dizer que a literatura é de fato trazida para a conversa filosófica, mas que a filosofia não é ela própria ainda literariamente engajada. Ambas, filosofia e literatura, permanecem aqui em territórios amiudadamente disputáveis.

De certo modo, é claro que o alargamento e a flexibilização quanto aos procedimentos filosóficos *de compreensão* se realiza aí razoavelmente a contento, com um ganho significativo relativamente ao entendimento da nossa vida moral como infinitamente mais rica do que comumente descrita para os agentes morais – do aspecto cognitivo das emoções à necessidade de consideração dos contextos avaliativos passando pela dubiedade da consciência e da vontade, a literatura sendo pródiga em exemplificar as variegadas paisagens humanas. Mas poderíamos dizer que os procedimentos filosóficos *de argumentação* restam mais ou menos os mesmos.

Neste caso, é a oposição à univocidade dos critérios de legitimidade atribuídos à argumentação filosófica que nos encaminha para aquilo que estou chamando aqui de complexificação metodológica. Cada um a sua maneira, Cora Diamond, Alice Cray, Eileen John, John Gibson e Daniel Brudney – apenas para nomear minhas próprias preferências de leitura, – advogam no sentido desta causa. Sua abertura a modos e fontes não sistemáticas de reflexão (John, 2010, p.295) vai de par com as críticas endereçadas à estreiteza de muitas das tarefas teórica entabuladas pelos “filósofos morais”. Como sumariza Brudney em seu acordo com as autoras por ele citadas: “Murdoch, Nussbaum, Diamond, and Cray have all urged that the moral life includes more than what one chooses to do and more than how one operates with respect to a limited set of moral concepts” (Brudney, 2010, p.301). Ora, isto também significa *conceitualmente* mais do que o que se coloca como o escopo das investigações da “filosofia moral”:

Several philosophers have discussed something like the element I am after. Murdoch refers to a person's “vision of life”. Martha Nussbaum talks of “views of the world and how one should live in it.” Cora Diamond of a “general picture”, Alice Cray of a “practical orientation toward the world.” I take such phrases to be deliberately vague, a concession to the fact that the element at issue manifests itself in multiple and subtle ways. (BRUDNEY, 2010, p.301).

¹² Muito embora isso possa parecer injusto com o estilo refinado, fluido e elegante de Martha Nussbaum. A questão visada é outra, no entanto, como se verá: uma realização em ato, por assim dizer, da percepção da complexidade.

Eu gostaria de sugerir que esta conceituação “vaga” sobre a vida moral à qual Brudney assente sem melindres reverbera uma compreensão da complexidade como inescapável a qualquer tentativa de reflexão sabidamente ancorada e enraizada no mundo, um reconhecimento das múltiplas e sutis maneiras de vivência do seu significado e, por isso, das múltiplas e sutis maneiras pelas quais esta vivência pode ser expressa. Uma conceituação levada a cabo por estas autoras em suas incursões entrecruzadas com a literatura, cuja porosidade é tipicamente refratária às nossas tentativas reducionistas de definição. Neste sentido, o reconhecimento da complexidade engendra o reconhecimento de uma expansão conceitual aberta a percepções “holistas” dos sentidos da moralidade. É isto o que significam estes termos de “contornos imprecisos”.¹³

Além disso, no entanto, tudo isto deveria também significar, assim o sugiro, *metodologicamente* mais do que aquilo que lemos, conforme ortodoxia, na “filosofia moral” cuja normatividade é, muitas vezes, dada de partida como requisito de habilitação. Cuja precisão e neutralidade, aliás, e universalidade invariavelmente, são os critérios decisivos para a aceitabilidade e a nomenclatura de um “texto” como um texto de “filosofia moral”. O que a visão da moralidade como tessitura complexa de relações conceituais contextualizadas e situadas no mundo compartilha com a literatura, eu aventaria dizer, é precisamente a anuência de uma perspectiva “do meio das coisas”, contra a ilusão do lugar desencarnado “fora do mundo” e fora, portanto, do alcance das determinações e implicações vívidas do mundo sobre nossos próprios conceitos e modos de falar sobre as coisas. O reflexo desta compreensão sobre a metodologia nos deveria fazer ver os próprios “textos” como “visões da vida” ou “do mundo”, ou como paisagens panorâmicas, ou delicadas teias conceituais. Teias complexas de argumentação, cuja finalidade talvez não seja outra senão *fazer ver*. Para bem entender esta tarefa, – e o modo como ela se capacita como uma legítima tarefa filosófica, já que isto ainda se faz necessário reivindicar – todo e qualquer tipo de engajamento literário nos auxilia. Não no sentido da complementaridade almejada por Nussbaum, por exemplo. Nem mesmo, talvez, no sentido das análises e analogias filosóficas estabelecidas com algumas peças literárias na intenção de se apresentar certas visões (filosóficas, conceituais) “em ato”.¹⁴ Mas no

¹³ Não à toa, estas caracterizações tem um fundo wittgensteiniano. Cf. os parágrafos 71 e 77 das *Investigações Filosóficas*.

¹⁴ Como afirma Brudney, por exemplo: “My readings of the novels are intended to show such claims at work” (Brudney, 2010, p.301). No entanto, sem rejeitá-lo de todo, eu gostaria de pleitear a deferência à autonomia da literatura *como* literatura para quaisquer procedimentos deste tipo que ainda se enseje realizar. John Gibson coloca a mesma demanda nos seguintes termos: “This

sentido de, especularmente, colocar em marcha aqueles elementos¹⁵ que venham tornar possível *uma filosofia literariamente engajada* – algo que poderíamos também dizer deste modo: uma filosofia cujo compromisso textual é um compromisso com o mundo.¹⁶

É neste ponto que retomo a asserção feita acima quanto às implicações políticas desta perspectiva. Afinal, a finalidade das complexas teias de argumentação deveria nos *fazer ver*, também, os significados implicados pelos privilégios outorgados a determinados conceitos e metodologias em detrimento de outros. Porque a oposição aos procedimentos unívocos de compreensão e de argumentação constitui-se igualmente como oposição aos padrões unissonantes do cânon filosófico, cuja homogeneidade não é nem fortuita nem isenta de inflexões de poder. Assim, o que se considera como “argumentação filosófica” legítima e como “texto filosófico” legítimo é precisamente o que exclui das classificações e coleções canônicas outros “textos” que são como “visões da vida” ou “do mundo” – e que soam por demais como “literatura” para figurarem como “filosofia” – e que, não arbitrariamente, são geralmente marcados por autorias “marginais”, genericadas, racializadas e mundanizadas por aspectos “sociais” tidos como enviesados. Neste sentido, mesmo aqueles textos que figuram como exceções a um determinado padrão estabelecido, cujo caráter literário, interdisciplinar, social e político coíbe definições classificatórias inequívocas, são, com raras ressalvas, textos escritos por seres humanos brancos do sexo masculino nascidos em algum ponto do hemisfério norte. Me parece sintomático, portanto, que uma variedade de textos ausentes dos compilados filosóficos partilhe coincidentemente características de suposta “feminilidade” e de suposta “literariedade”, traços aparentemente indesejáveis e incompatíveis com os critérios de validação argumentativa formal. A verdade, porém, é

implies, among others things, that we should abandon what we might call the *philosophy-by-other-means* view of literature, and in general any defence of literary humanism that attempts to model literature on a theory of how other sorts of texts can have cognitive value, say by showing them to mimic philosophical works, perhaps by being a thought experiment in literary disguise, a sort of dramatic ‘proof’, an exercise in moral reasoning by example, and other similar things we in no obvious sense find when we look inside the majority of literary works. In making a case for this, I shall argue that literature’s cognitive achievements are intimately bound up with its artist and aesthetic—especially *dramatic*—achievements” (Gibson, 2007, p.08). Estou em plena concordância com Gibson sobre este ponto.

¹⁵ A respeito dos quais falarei na próxima seção.

¹⁶ Poderia esta ser uma maneira compreensiva de se falar sobre a literatura? Afinal, eu me arriscaria a dizer que até mesmo a intertextualidade está comprometida com o mundo – já que fora do mundo a literatura não respira. Ou bem, já que “fora” não há.

que apenas um dos lados dos vários pares dicotômicos presentes nestas concepções recebe consentimento e autoridade. Com o que, aquilo que alegadamente é imparcial, neutro e universal não passa de um outro tipo de enviesamento. Uma denúncia feita a partir de perspectivas epistemológicas, morais e políticas ao mesmo tempo, que implica então na denúncia das exclusões de fato: a revisão feminista da história da filosofia faz aparecer não apenas os nomes das filósofas silenciadas pelo patriarcado filosófico, mas também, portanto, as formas de sua escritura.¹⁷ Daí a importância de se salientar o viés político de toda e qualquer decisão conceitual, textual e metodológica.

De certo modo, tudo isto exige dos filósofos (dos filósofos morais, sobretudo) uma capacidade de abertura, de humildade e de desapego, já que é o próprio vocabulário filosófico que está sendo colocado em questão adjacientemente à sua competência, autoridade e controle sobre a realidade – conjuntamente também com os seus vícios tradicionais, é claro, como salienta Iris Murdoch em sua empreitada de remodelação terminológica. Eu gostaria de encaminhar a seção seguinte tendo como pano de fundo esta necessidade de um novo vocabulário para uma nova metodologia diante do pleno reconhecimento da complexidade da vida e do inescapável comprometimento político expresso por nossas palavras e por nossos textos. Parcelas importantes deste vocabulário podem ser desenvolvidas, por exemplo, a partir do tipo de consideração que Murdoch deriva de Simone Weil, a partir daqueles conceitos emaranhados a uma maneira de se ver e de se receber a realidade e a alteridade, e que são elementos caros às nossas demandas de entendimento moral e, ao mesmo tempo, às nossas demandas de “atenção literária”:

¹⁷ E o mesmo vale para outras camadas de exclusão que se sobrepõem ao gênero. – Poder-se-ia objetar que tudo isto que venho dizendo é muito genérico e que eu deveria no mínimo fornecer algum tipo de exemplo quanto às exclusões a que me refiro. Eu o farei, no entanto, em forma de algumas perguntas: Por que Simone de Beauvoir se autodenomina escritora, mas não filósofa? O que faz de Jean-Paul Sartre um filósofo mesmo quando escreve literatura? Por que também Hannah Arendt recusa o título de filósofa? Por que Ludwig Wittgenstein jamais foi questionado em seu estilo filosófico? Por que não estudamos as respostas lúcidas e refinadas de Mary Wollstonecraft a Rousseau, mas seguimos aplicando *Emílio* como pedagogia emancipatória? Por que não estudamos as construções sistemáticas de Catherine Macaulay contra o contratualismo hobbesiano? Por que as incursões religiosas de Santo Agostinho tomam legitimidade e precedência sobre aquelas de Teresa de Ávila ou de Hildegarda de Bingen, cuja escrita é “mística”, mas não “filosófica”? Por que Christine de Pizan é apenas uma proto-feminista, mas não uma filósofa? Eu poderia continuar indefinidamente.

É a isso que Simone Weil se refere quando diz que “a vontade é obediência, e não resolução”. Como agentes morais, temos que tentar ver com justiça, superar o preconceito, evitar a tentação, controlar e conter a imaginação, dirigir a reflexão. O homem não é uma combinação de um pensador impessoal racional e uma vontade pessoal. É um ser unificado que vê, e que tem algum ligeiro controle contínuo sobre a direção e o foco de sua visão. Acho que não há nada, nesse quadro, que seja pouco familiar à pessoa comum. Dificuldades filosóficas podem surgir se tentamos atribuir um sentido único e organizado à palavra normativa “realidade”. Mas essa palavra pode ser usada como um termo filosófico desde que suas limitações sejam compreendidas. O que é real pode ser não empírico sem ser sistemático no sentido maior. Em situações particulares, a “realidade”, como aquela que se revela ao olho paciente do amor, é uma ideia inteiramente compreensível à pessoa comum. (MURDOCH, 2013, p.59).¹⁸

3. ENGAJAMENTO

Inevitavelmente, a palavra ‘engajamento’ nos remete aqui de pronto às questões da literatura engajada como “a escrita de um autor que ‘faz política nos seus livros’” (Denis, 2002, p.09) e ao dizer sartreano de que “a palavra é ação” e de que, portanto, é função do escritor fazer “com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Sartre, 2015, p.30). É verdade que há algo desta função e desta responsabilização em minhas reflexões, mas ela se dirige aos aspectos metodológicos e conceituais da filosofia mais do que ao “fazer político” tematicamente contemplado por Sartre em determinadas obras literárias ou à imperatividade do engajamento aí colocada para a arte. Considero que este compromisso e esta postura política da escrita, da palavra, do método, é anterior aos próprios tópicos tipicamente tratados pela literatura engajada, porque já está inscrita de antemão em nossos conceitos, na escolha dos nossos conceitos e do nosso vocabulário e, desde aí, na escolha dos nossos modos de

¹⁸ Duas rápidas notas sobre esta citação: ‘Agência moral’ é um termo que carrega consigo a ideia de que as ações são centrais para nossas avaliações e reflexões sobre a moralidade, e eu já não o empregaria para meus próprios propósitos a fim de evitar mal-entendidos. Além disso, o tradutor está correto: Iris Murdoch realmente diz “Man”, para falar do ser humano.

inflexão linguística sobre a realidade. De certo modo, minha postura tem a ver com a responsabilização para a qual Monique Wittig chama atenção ao dizer que a linguagem marca a realidade:

For even abstract philosophical categories act upon the real as social. Language casts sheaves of reality upon the social body, stamping it and violently shaping it. For example, the bodies of social actors are fashioned by abstract language (as well as by nonabstract languages). For there is a plasticity of the real to language. (WITTIG, 2002, p.391).¹⁹

O político já está completamente inserido e incorporado em nossa linguagem, e em nossa linguagem filosófica especificamente. Com o que, o “fazer político” acontece mesmo quando assim não se pretende, mesmo quando o discurso aparentemente desengajado de nossas teorizações morais se deseja isento de implicações sobre os nossos modos de ver e de falar sobre as coisas e sobre a reprodução dicotômica, hierarquizante, dos preconceitos e das exclusões simbólicas e de fato.

Desde esta perspectiva, o significado político do ‘engajamento’ estabelece aqui a ratificação de não-neutralidade no que diz respeito às nossas empreitadas de reflexão sobre a moralidade ou, dito de outro modo, o reconhecimento de que também nossa posição teórica é sempre contextualizada e corporificada *no* mundo. Ela é política, portanto.

O corolário deste entendimento sobre nossos procedimentos metodológicos é o que me leva a propor uma *filosofia engajada*. E como os elementos deste engajamento são elementos constantes daquilo que estou chamando de “atenção literária”, eu proponho a nomenclatura já anunciada de *uma filosofia literariamente engajada*, uma filosofia cujo envolvimento textual se dê em proveito da complexidade da vida. É claro que isso só faz sentido diante da honesta asserção de que de fato desejamos “ver as coisas como elas são” – nossa “profunda necessidade de lucidez” e sobriedade, nos termos de Raimond Gaita (2011, p.100) – contra as ilusões evasivas e os múltiplos disfarces de nosso arrogante desejo de controle.

Os elementos da “atenção literária” nos dispõem a um outro tipo de conversa e a um outro tipo de relação para com o “texto” do que o fazem os elementos litigiosos do

¹⁹ Ela está falando aqui das “categorias mentais da heterossexualidade”, e isso está evidentemente relacionado com minhas considerações sobre uma revisão feminista da história da filosofia tal como colocadas acima.

vocabulário corrente da “filosofia moral”. Nós não precisamos necessariamente seguir Martha Nussbaum e David Coperfield na compreensão de que a companhia literária se estabelece como uma amizade ou de que os livros acabam sendo nossos amigos íntimos para longos colóquios (cf. Nussbaum, 1992, p.230-244) – sobretudo se não temos muitos amigos de carne e osso ou se vivemos uma vida opressiva entre seres humanos – para concordar com a afirmação de que a experiência literária alarga nossa imaginação e empatia, solicita cuidado e atenção ao nos fazer olhar para a sorte das personagens como para a sorte dos outros, tornando-nos mais abertos à compreensão da fragilidade diante das incertezas e fortunas da vida. Trata-se, sim, de uma espécie de aprendizado moral. Mas eu não quero com isso aquiescer ao caráter sempre positivo e otimista desta vivência. Porque mesmo que possamos nos tornar mais compassivos a partir de algumas leituras, isto talvez ainda não signifique uma verdadeira reorientação relativamente às nossas atitudes.²⁰ E o que eu gostaria de salientar aqui é precisamente o modo como a experiência literária pode reorientar a nossa “visão da vida” e “do mundo” como um todo, desde as suas bases semânticas e axiológicas. Diamond e Gaita falam deste aprendizado em termos de um “entendimento do coração”, que pode ser lido também como um compromisso para com os significados inerentes à ‘vida’ vivida em toda sua condição de vulnerabilidade e criaturidade – de modo corporificado, portanto. O ‘campo do significado’ é o que, para Gaita, estrutura fundacionalmente a moralidade e nos permite refletir sobre os seus pontos conceituais interseccionais na complexa trama da nossa linguagem cujos vínculos com a literatura são inextricáveis. Em suas palavras:

Sem a literatura – hoje amplamente entendida como escrita na qual estilo e conteúdo não podem ser dissociados, e na qual uma língua natural, nas palavras de Cora Diamond, é “usada em toda sua extensão” –, nosso senso daquilo em que devemos pensar quando pensamos nos problemas da vida e seus significados seria totalmente diferente de tudo que é e foi ao longo de nossa história cultural. Pense na frequência com que a literatura e a arte, de uma maneira mais geral, nos dão uma razão para dizer que finalmente vimos significado onde antes não havia, ou para encontrar um

²⁰ E, de todo modo, eu não gostaria de soar moralista (nem dogmática) ao pregar o aperfeiçoamento moral em uma única direção, muito embora meus critérios de avaliação relativamente a tais empreendimentos de percepção possam ser compreendidos como conducentes a um mundo mais vivível, e daí menos excludente. – Cf. Brudney, já citado, para a categoria moral de ‘orientação’.

significado mais profundo do que podíamos antes imaginar, e, até vez por outra, um sentido onde antes não existia. Tanto uma como a outra são maneiras de ver e entender características do mundo dos significados. (GAITA, 2011, p.125-6).

Diante de tais considerações poderíamos dizer que a experiência literária é privilegiadamente aquela que nos permite enxergar os significados e a eles responder em alguma direção alternativa às visões parciais – preconceituosas, hierárquicas, dicotômicas – da realidade. Mas tão somente porque os seus elementos de atenção são não apenas traços formais – internos à estrutura textual literária – mas são traços requeridos dos próprios leitores, como atitudes apropriadas diante do texto.

Nós nos deixamos seduzir pela literatura, e nos deixamos guiar por seus caminhos com uma confiança quase desguarnecida. Não é à toa que Nussbaum o compare com um “*cair de amores*” (*falling in love*): “Allowing oneself to be in some sense passive and malleable, open to new and sometimes mysterious influences, is a part of the transaction and a part of its value” (Nussbaum, 1992, p.238). Eu acrescentaria aqui que este é também um processo de amadurecimento. A receptividade e a abertura da experiência literária, essa maleabilidade para aceitar as palavras tal como aí se seguem, constituem uma empreitada de autoconhecimento, uma acomodação dos nossos desejos de poder e controle à impossibilidade de mando sobre a existência, uma preparação às surpresas de toda sorte, às decepções e frustrações e ao desencantamento do mundo. Não nos dirigimos à literatura com agendas determinadas, em direção ao que quisermos aí encontrar, mas o fazemos em sobressalto, mesmo quando nossa leitura encontra de fato a satisfação de uma busca. E me parece, finalmente, que nosso olhar – atento e imprevisto – para com o texto nos permite considerar as paisagens humanas sob novos e alternos aspectos ou, nos termos de Gaita, nos permite ver significados, ou vê-los sob novas perspectivas. Também isto nos ajuda humildemente a acolher a vida em meio a suas tramas emaranhadas, muitas vezes impossíveis de desenlear, sem recorrência às tentativas obtusas de simplificação e generalização – tentativas de evasão, como reafirma Nussbaum: “(...) the seductions of literature can frequently return us to a richer and more complex world; and the very enchantments of the novel can lead the reader past her tendencies to deny complexity, to evade the messiness of feeling” (Nussbaum, 1992, p.238).

Ora, estas atitudes não são as mesmas com as quais nos dirigimos aos textos filosóficos. É verdade que também estes exercem sobre nós uma atratividade, mas de um tipo malfazejo e ludibriante ao apontar para saídas que são quase sempre espécies

escapistas de falso consolo – equivocadamente ecumênicas. Novamente, Nussbaum é crítica das formas filosóficas de escrita que afastam os leitores “from the richly textured world of particulars to the lofty heights of abstraction” (ibidem). Que os afastam igualmente, portanto, de uma compreensão conceitualmente inclusiva e engajada. Daí eu falar dos elementos litigiosos do vocabulário corrente da “filosofia moral”. Desconfiança e contestação parecem ser disposições típicas de nossas leituras filosóficas, preparadas desde o início para as objeções, as falhas, as lacunas, as acusações, num espírito conspiratório de disputa em prol de uma razão ou de um argumento – que pode às vezes ser levado às últimas consequências em detrimento de sua sanidade e lucidez.²¹ “Uma guerra latente” e um “espírito de contenda”, nas palavras de Simone Weil (2000, p.63).

Daí se propor um novo vocabulário, que seja imbuído de um espírito como aquele presente na atenção que dispensamos às nossas leituras literárias, que nos recomende como critério para uma reflexão comprometida para com a complexidade da vida e para com nossa necessidade de lucidez, uma atitude de confiança, de receptividade, de abertura. É desde aí que podemos passar à complexificação metodológica de *uma filosofia literariamente engajada*. Literariamente, porque imbuída destes novos elementos de atenção, conceituais e metodológicos, compartilhados com nossos modos de ler

²¹ Sanidade e lucidez relativamente ao que significa ‘argumentar’. Me reporto aqui aos “pensadores destemidos” que entretêm “maus pensamentos” e que têm a ver com a visão geral de Raimond Gaita a respeito do campo do significado como fundacional para a moralidade. O seguinte trecho de *Good and Evil* elucida parcialmente esta questão e aponta novamente para o caráter complexo de qualquer reflexão séria nos entornos da moralidade: “It is sometimes said that those who argue that nothing should be morally unthinkable are courageously prepared to follow reason wherever it compels them to go. That is often self-congratulatory cant and needs to be recognised as such if there is to be serious discussion of the issue. No one is compelled by argument to reconsider what he had thought to be morally unthinkable. No argument in ethics could be so compelling except to someone who was so simple-minded that he failed to see the complexity and difficulty which lies not far below the surface of any argument in this area, and which therefore provides many and ample loopholes. Also, arguments in ethics can take us only to what we had already entertained as a morally thinkable conclusion. When something which has generally been thought to be morally unthinkable becomes widely discussed, it is because of shifts in the culture at large rather than because people were compelled by arguments. The arguments are persuasive only because their conclusion had become morally thinkable, if not acceptable, in advance of the arguments. Or more precisely, the arguments are persuasive only because of other elements in the broader culture which predisposed people to find morally thinkable what they had previously found unthinkable.” (Gaita, 2004, p.312-13).

literatura. Engajada, porque conscienciosa de seu compromisso, conceitual, formal, textual, para com nossas demandas de entendimento – muito mais do que para com nossas demandas normativas – passíveis de responsabilização moral e política.

Adaptando as sombras dos bosques da ficção de Umberto Eco para minhas propostas de reformulação textual, trata-se de fazer do método filosófico algo mais parecido com este passeio. “Bosque”, diz Eco:

é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo. (...) Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges (...) um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (Eco, 1994, p.12)

As escolhas são abertas, é claro. São “apostas” que podem encontrar mais ou menos sorte, mais ou menos felicidade, conforme sejamos mais ou menos esperançosos em nossas jogadas. Por vezes, nossas expectativas são frustradas porque são, justamente, expectativas, algo que parece soar como uma “lição repressiva” às nossas tendências de fuga e controle absoluto, inclusive aquelas que incidem sobre a própria narrativa, como afirma Eco em outro lugar: “A função dos contos ‘imodificáveis’ é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo.” (Eco, 2003, p.21). Se ficamos perdidos no bosque tentando não morrer, é porque tomamos atalhos equivocados. E este parece ser o caso, por exemplo, da imposição de nossas demandas regulatórias sobre a literatura.²²

É claro que isto pode soar como uma “lição repressiva” também relativamente às nossas tendências de singularização metafísica. Creio que ao mencionar as *Investigações Filosóficas* ao final de seu primeiro excursus,²³ Eco nos esteja permitindo vislumbrar as possibilidades de engajamento textual para com uma metodologia que é

²² Para Eco, o caso emblemático é a narrativa hipertextual. Mas poderíamos pensar também nos casos mencionados de subjugação hierárquica da filosofia sobre a literatura. Não teria até mesmo nossa tradição exegética tomado uma trilha igualmente irredimível?

²³ Eco está falando daquilo que ele chama de “trindade narrativa” – o autor-modelo, o narrador e o leitor – e há muito mais em seu texto, evidentemente, do que esta minha rápida passagem desprezível.

marcada pelo reconhecimento da complexidade como traço inevitável “da própria investigação”, concebendo nossa leitura da obra como um passeio cujas trilhas são muitas vezes vagas e imprecisas, requerendo escolhas difíceis e abertas a todo tipo de surpresas. Isto em tudo concorda com o modo como Wittgenstein compreende sua própria empreitada, realizando em ato suas concepções metodológicas (§ 133): esboços de paisagens “abordados incessantemente por caminhos diferentes, sugerindo sempre novas imagens”, obrigando-nos “a explorar um vasto domínio do pensamento em todas as direções”. (Wittgenstein, 1999, p.25).

As lições – repressivas ou não – são “literárias” para uma determinada aceção de atenção conceitual, e são moral e politicamente comprometidas, em termos de vocabulário e metodologia, para uma determinada “visão da vida” e “do mundo” como vivível para um amplo espectro de ‘vida’. *Uma filosofia literariamente engajada* não supõe e não propõe, por isso, uma confusão ou um amálgama entre filosofia e literatura, ou entre textos filosóficos e literários, mas demanda o aprendizado de uma tarefa de paciência e risco.

Paciência requerida, aliás, relativamente aos encaminhamentos de meu próprio projeto. Sua exequibilidade só é possível a longo prazo e seus potenciais de mudança supõem diferentes perspectivas de estudo e de escrita empreendidas concomitantemente, interdisciplinarmente talvez, e balizadas por uma perspectiva que é moral, política e epistemológica, e que não se esgota nas atividades de pesquisa, mas que se ramifica em práticas pedagógicas, curriculares e de historiografia filosófica – realizadas ineludivelmente ao mesmo tempo. Daí os entrecruzamentos das lições wittgensteinianas com as lições políticas da filosofia feminista para se falar da relação entre filosofia e literatura. Pacientemente, é em direção a uma atividade filosófica mais inclusiva e criticamente aberta à complexidade que eu gostaria de encaminhar minhas reflexões aqui e daqui para diante.

REFERÊNCIAS

- BRUDNEY, Daniel. "Styles of Self-Absorption". In: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Hagberg, G. & Jost, W. (eds.). Wiley- Blackwell, 2010, p.300-327.
- DANTO, Arthur C. "Filosofando a Literatura". In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b, p.201-223.
- DANTO, Arthur C. "Filosofia como/e/da Literatura". In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, pp.173-198.
- DANTO, Arthur C. "Philosophy and/as/of Literature". In: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Hagberg, G. & Jost, W. (eds.). Wiley- Blackwell, 2010, p.52-67.
- DENIS, Benoît. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- ELLIOTT, C. (ed.) *Slow Cures and Bad Philosophers: Essays on Wittgenstein, Medicine, and Bioethics*. Duke University Press, 2001.
- ELLIOTT, C. *A Philosophical Disease: Bioethics, Culture, and Identity*. Routledge, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "As Formas Literárias da Filosofia". In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 201-209.
- GAITA, Raimond. *Good and Evil. An absolute conception*. 2ed. Routledge, 2004.
- GAITA, Raimond. *O Cão do Filósofo*. Tradução de Maria Lúcia Daflon. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- GIBSON, John. & Huemer, Wolfgang. (eds.). *The Literary Wittgenstein*. Routledge, 2004.
- JOHN, Eileen. "Literature and the Idea of Morality". In: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Hagberg, G. L. & Jost, W. (eds.), Blackwell Publishing, 2010, pp.285-299.
- MURDOCH, Iris. *A soberania do Bem*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- NODDINGS, Nel. *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

- NUNES, Benedito. "Poesia e Filosofia: uma Transa". In: *Filosofia e Literatura*. Rohden, L. & Pires, C. (eds.). Ijuí: Editora Unijuí, 2009, pp. 17-36.
- NUSSBAUM, Martha Craven. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- SATTLER, J. "Alternativas à 'Filosofia Moral Moderna': Considerações Wittgensteinianas, Estoicas e Literárias". In: *Ética, Linguagem e Antropologia: Perspectivas Modernas e Contemporâneas*. Carmo, J.S. & Santos, R. (eds.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, pp.103-142.
- SATTLER, Janyne. "Uma Literatura Autonomamente Filosófica: Autonomia ou Metalinguagem?". No prelo, 2019.
- SATTLER, Janyne. "Leituras Literárias de Wittgenstein". In: *Wittgenstein: notas sobre lógica, pensamento e certeza*. Filho, E.F.N. & Carmo, J.S. (eds.). Pelotas: NEPFIL online, 2014, pp.111-151.
- SATTLER, J. *L'éthique du Tractatus. Non-sens, stoïcisme et le sens de la vie*. Pelotas: Nepfil on line, 2014a. <http://nepfil.ufpel.edu.br/dissertatio/index.php>
- SATTLER, Janyne. "Por uma questão de forma: lições metodológicas com Martha, Cora e Christine". In: *Vozes Femininas na Filosofia*. Schmidt, Ana Rieger; Secco, Gisele Dalva; Zanuzzi, Inara (orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018, p.143-169.
- SHINER, Roger A. "Philosophy and Literature: Friends of the Earth? In: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Hagberg, G. L. & Jost, W. (eds.) Blackwell Publishing, 2010, pp.22-37.
- SHUSTERMAN, Richard. "Philosophy as Literature and More than Literature". In: *A Companion to the Philosophy of Literature*. Hagberg, G. L. & Jost, W. (eds.) Blackwell Publishing, 2010, pp.07-21.
- WEIL, Simone. *Simone Weil, an Anthology*. Miles, Siân (ed.). New York: Grove Press, 2000.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli. Revisão e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. L.H.L. dos Santos. São Paulo: Edusp, 1994.

WITTGENSTEIN, L. *Wittgenstein et le Cercle de Vienne*. Notas de Friedrich Waismann, organização de Brian McGuinness, tradução de Gérard Granel. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1991.

WITTIG, Monique. "On the Social Contract". In: *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau* Lange, Linda. (ed.). Pennsylvania State University Press, 2002, p.383-392.

CAPÍTULO 2

O CONTO FILOSÓFICO E OS MUNDOS ESTRANHOS DE VOLTAIRE E BORGES

Fernanda Boarin Boechat*

1. INTRODUÇÃO

A gente não se esquia do mundo de forma mais segura do que através da arte, e não se liga a ele de forma mais segura do que através da arte. (Johann Wolfgang von Goethe)

O projeto rimbaudiano em que arte e vida não estariam separadas dialoga com o cerne das discussões no âmbito dos Estudos Literários, a saber, a relação ficção e realidade em literatura. O extenso debate, ademais, remonta à Antiguidade, a exemplo do estatuto do poeta em *A República*¹ de Platão ou ainda da própria discussão sobre a mimesis aristotélica em *A poética*², conceito retomado posteriormente no Renascimento para pensar a essência ou a natureza da literatura.

Também a partir dessa relação, e de acordo com diferentes correntes intelectuais que a discutiram, os desdobramentos teóricos são muitos, inclusive em diálogo com outras áreas de conhecimento como a História, Antropologia, Psicologia, Pedagogia, Neurociência, Psicologia Cognitiva³, entre outras. Tais

*Professora Adjunta do curso de Letras Alemão do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) fernandaboechat@gmail.com

¹ Tais apontamentos dialogam com o livro III e X de *A República*. Cf. PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

² ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

³ Mais recentemente os estudos sobre leitura de literatura e os processamentos mentais do texto literário têm sido tema de pesquisas empíricas nas áreas de Neurociência e Psicologia Cognitiva. Sobre tais pesquisas ver, em especial, o trabalho do norte-americano Raymond Mar (<http://www.yorku.ca/mar/papers.html>) e do alemão Gerhard Lauer (<http://www.gerhardlauer.de/publications/>).

debates e desenvolvimentos teóricos podem ser considerados, por sua vez, em torno de dois campos: o público e o privado. Primeiro, tem-se aqui em vista a relação da literatura com a construção de uma comunidade imaginada⁴, também ao encontro da ideia de que as narrativas transmitidas de geração a geração são capazes de criar conexões e vínculos sociais. Em segundo, consideramos a ideia de privado no sentido de que a leitura de literatura, como processo mental individual e particular, desencadeia efeitos no leitor, antes mesmo que consideremos possíveis desdobramentos no contexto social a partir da recepção da obra pelo indivíduo.

A respeito daqueles que “na época romântica sonharam com essa identidade da arte e vida” (RANCIÈRE, 2016, p. 11), é preciso ponderar quanto à certa ingenuidade. Ainda nas palavras do filósofo francês Jaques Rancière,

essas condições da poesia como expressão de um povo desapareceram todas na civilização moderna, que se definia por propriedades exatamente inversas. O espírito de análise que nela separava a razão do mito e a história da ficção era a expressão de um mundo onde as funções se separam, onde o Estado não se baseia mais na filiação divina, mas nas necessidades racionais da gestão das populações, onde as forças da indústria arrancaram da natureza as ninfas e os faunos e onde as leis do valor de mercado relegaram os demais valores às esferas dos comportamentos individuais, nas quais a arte trabalha para o prazer dos amadores e não para as celebrações da vida coletiva, e a religião tende a se trancar na interioridade do coração. (RANCIÈRE, 2016, p. 11)

Despidos da referida ingenuidade, portanto, devemos considerar a produção literária também como um instrumento – a exemplo da chamada literatura de propaganda ou de mensagem e de seu papel na formação dos Estados-nação –

4 A esse respeito tem-se a discussão sobre em que medida a produção literária (ou determinada produção literária) desempenha um papel (positivo ou negativo, legítimo ou condenável) nos processos de formação dos Estados-nação. Nesse sentido, temos também a construção da noção de cultura e a produção literária existente como patrimônio cultural de uma sociedade, inclusive em vista de sua formação política, e a ideia de espírito nacional. Sobre tais apontamentos, destacamos o trabalho do historiador Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (2008).

que tem como pano de fundo um objetivo bem definido, um viés pragmático a serviço de intenções específicas, ou ainda como objeto que, na civilização moderna, pode fomentar a alienação do sujeito social.

Segundo nosso entendimento, contudo, a relação entre arte e vida, que agora parece ter se apresentado como uma contradição, tem sua proximidade ainda mais estreitada. Assim, não importa se sob uma perspectiva ingênua ou astuta, a literatura continua urdida na vida, seja por meio da potencialidade de inserção do discurso literário na vida, seja porque se faz graças à vida, ou ainda porque configura elementos da vida ou mesmo um mundo (ficcional) até quando se considera a obra em si mesma.

Devemos considerar, dessa forma, que no processo de leitura individual desfruta-se de alguma liberdade, a qual faz referência direta à dimensão comunicativa da literatura, ou seja, ao processo de abertura para o fantástico que é capaz, ainda nos referindo a Rancière (2016, p. 21), de configurar no processo interpretativo da obra pelo leitor uma “nova paisagem do comum”. Dessa maneira, em diálogo com o filósofo, a literatura também pode ser tomada como “uma potente máquina de autointerpretação e de repoetização da vida”.

É preciso considerar, porém, certa complexidade na natureza do texto literário, uma vez que ele se configura não somente por meio da relação ficção/realidade, mas opera com a dimensão do imaginário. Tem-se, assim,

⁵ Aproximamo-nos aqui do conceito de discurso [*Diskurs*] do filósofo alemão Jürgen Habermas. O discurso, segundo Habermas, é um tipo determinado de ação comunicativa em que os participantes estão interessados em fundamentar pretensões de validade em suas falas. Assim, para que se determine se as sentenças são verdadeiras ou falsas, faz-se necessário o julgamento dos outros. Em outras palavras, o grande mérito da teoria discursiva de Habermas é vincular a questão da intersubjetividade à questão da verdade. A unidade intersubjetiva se dá através de uma compreensão recíproca, de acordo recíproco. A nosso ver, por fim, a literatura participa dessa ação comunicativa como uma voz discursiva.

Cf. OLIVEIRA, Manfredo. A. de. *Reviravolta linguístico-pragmática na Filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 306-310.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Teoria do agir comunicativo: sobre a crítica da razão funcionalista*. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

segundo o teórico da literatura alemão Wolfgang Iser (1996), a configuração de uma relação tríplice: fictício, real e imaginário – elementos que correspondem respectivamente a um ato revestido de intencionalidade, ao mundo extratextual e, por fim, a algo difuso e que deve ser compreendido como um funcionamento.

Os aspectos do real, vale observar, não se referem apenas à realidade social, mas são também de ordem sentimental e emocional. Dessa forma, o ato de fingir – o fictício do texto ficcional – é uma transgressão de limites, já que é capaz de transformar em signo a realidade repetida. Verifica-se, então, uma transgressão de limites que conduz do difuso ao determinado.

No ato de fingir, o imaginário como elemento difuso é transferido para uma configuração determinada que se impõe ao mundo dado. Quando se considera a realidade social figurada em texto literário, depara-se com uma irrealização, com uma incompletude, já que a literatura não pode esgotar todas as possibilidades da realidade. Quando se tem o imaginário e seu caráter difuso em favor de uma determinação, por outro lado, depara-se com uma realização desse imaginário (*ein Realwerden*). Nas palavras de Iser:

[o] ato de fingir, como irrealização do real e realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca representam a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 1996, p. 15-16)

A potência da literatura, portanto, parece-nos muito mais centrada na liberdade que o texto concede ao leitor no processo de leitura do que na produção direcionada, de mensagem ou de propaganda, cuja dimensão política se sobressai aos olhos superficiais. A nosso ver, destaca-se, nesse sentido, uma aproximação da obra literária de uma forma de conhecimento, quiçá apontando para uma dimensão epistemológica presente nos mecanismos da literatura.

Por um lado, o caráter ficcional da literatura, sob essa perspectiva, impulsiona no leitor certo distanciamento da narrativa, no sentido de contestação ou de julgamento imediato daquilo que lê, uma vez que se estabelece um “acordo

ficcional” com o leitor, como menciona Humberto Eco em *Seis passeio pelos bosques da ficção* (1994). Assim, de acordo com Eco (1994, p. 93), “[...] ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo”. Esse distanciamento, no entanto, não é impedimento para que se opere no leitor durante o processo de leitura as dimensões da tríplice relação de Iser, de modo que a realidade ficcional será capaz de provocar reformulações na concepção de realidade do leitor.

A produção literária, dessa maneira, é um meio privilegiado capaz de incorporar e incentivar transformações no mundo da vida⁶. Não se trata de mero objeto de fruição à parte das questões que permeiam o espaço social das relações humanas. Os efeitos da leitura de literatura, além disso, seja no indivíduo isolado ou na comunidade de comunicação⁷ em que eles se dão, a nosso ver, não devem ser subestimados, nem mesmo nos parece terem sido pelos próprios autores de textos literários.

⁶ Compreende-se mundo da vida (*Lebenswelt*) segundo o filósofo alemão Jürgen Habermas. Trata-se do espaço social das relações humanas constituído pela linguagem e pela cultura. O mundo da vida é um horizonte de possibilitação em que os sujeitos agem comunicativamente; é um depósito de esquemas interpretativos, um reservatório cultural transmitido através da tradição. O mundo da vida se faz fundamental para o estabelecimento de formas intersubjetivas e que geram relações intersubjetivas, já que os sujeitos agem comunicativamente e nele se apoiam e confiam. O mundo da vida, por fim, é um a priori historicamente gestado, inclusive sujeito a falhas que podem provocar distúrbios no processo de interação social. Cf. OLIVEIRA, Manfredo. A. de. *Reviravolta lingüístico-pragmática na Filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 335-336. É importante destacar ainda que o conceito de mundo da vida (*Lebenswelt*) de Habermas é herdado do filósofo alemão Edmund Husserl, que o entendia em oposição ao mundo das ciências, ou seja, segundo Husserl a ciência emerge de algo anterior a ela mesma, do campo de experiências pré-científicas – Habermas, porém, não o adota sob o ponto de vista fenomenológico, mas sim em vista de um mundo histórico-cultural sedimentado intersubjetivamente.

⁷ Sempre que nos referirmos à comunidade (discursiva), temos em vista o conceito de “comunidade real de comunicação” de Apel, ou seja, uma comunidade que se caracteriza por um processo de acordo mútuo lingüístico e interpessoal e que pode ser considerada idêntica à espécie humana ou à sociedade. Cf. APEL, Karl-Otto. *Transformação da Filosofia I: Filosofia Analítica, Semiótica, Hermenêutica*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 69-70.

Em consideração à breve explanação teórica que apresentamos até aqui, trataremos do conto filosófico associado à produção ficcional do filósofo francês Voltaire (1694-1778)⁸ e do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), mais precisamente dos contos “Micromegas”, de 1752, e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de 1940. Nesse sentido, desenvolveremos argumentos que dialogam com a ideia de uma autoconsciência no fazer artístico e do artista, ou de uma arte *pensamentada*, de acordo com o neologismo de Mário de Andrade, bem lembrado pelo crítico Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 14) ao apresentar a obra de Borges.

2. MICROS E MEGAS

A ideia de conto filosófico, associada à produção ficcional de Voltaire, se dá tardiamente na obra do autor, já que ele associou a produção ficcional “à imaginação desregrada, à ilusão e ao erro” (BRANDÃO, 2007, p. 9). Segundo o filósofo Rodrigo Brandão,

[...] o conto era malvisto no tempo de Voltaire, que também o considerava um gênero menor, com narrativas inverossímeis e temas desprezíveis, como o amor cavalheiresco. Mesmo assim, em 1739, numa carta a Frederico II da Prússia, o já quadragésimo Voltaire se refere a um relato sobre o gigante chamado Gangnan, uma bufonaria de arlequim, em suas palavras. Ao que tudo indica, essa bufonaria consiste na primeira redação de “Micromegas”. (BRANDÃO, 2007, p. 9)

O desprezo pelo gênero, mas em especial pelo texto ficcional, que coincide com a tradição classicista de sua época, – também em uma França que desvalorizava, senão desrespeitava escritores –, por outro lado, não coincide com sua valorização posterior pelo autor, nem com o fato de Voltaire ter construído

⁸ O termo “conto filosófico” só aparece no tomo XIII das obras de Voltaire no ano 1768, após longo período de desconfiança do filósofo com relação à prosa ficcional. Cf. ARRIGUCCI JR. Davi. “Borges ou o conto filosófico”. In: BORGES, Jose Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 21.

fama e prestígio como autor de tragédias e poemas⁹. Quanto ao gênero conto, mais especificamente, destaca-se sua relação com a experiência do filósofo na Inglaterra durante o exílio, uma vez que tal produção surge após essa estadia, a saber, em três períodos: 1739-1759, 1764-1768 e 1774-1775.

Em diálogo com Arrigucci Jr. (2001), talvez essa conciliação com a ficção, assim como o reconhecimento das possibilidades filosóficas do conto, seja fruto de um deslocamento espacial que proporciona certa liberdade intelectual. Ou ainda, “[u]ma libertação do espírito para a crítica, situado num quadro novo em que pode se mover com facilidade, completamente aberto às ‘luzes’” (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 22). É a partir da ideia de estranho, também de estrangeiro, que faremos nossos apontamentos sobre o conto “Micromegas”.

A técnica empregada por Voltaire em muitos de seus contos é a do *dépaysement*¹⁰, ou seja, constrói-se uma personagem e a situa no estrangeiro, em um meio exótico e desconhecido. A partir daí, o autor irá explorar esse distanciamento da personagem em prol da ficcionalização de discussões filosóficas. Em “Micromegas”, mais precisamente, Voltaire apresentará a “pequena viagem filosófica” (VOLTAIRE, 2007, p. 39) de um habitante de Sirius e outro de Saturno.

É interessante que a relação realidade e ficção é posta constantemente no conto. Primeiramente ao apresentar seres desconhecidos pelos habitantes na Terra, a saber, o habitante da estrela Sirius, com 39 quilômetros de altura, e o do planeta Saturno, um anão com apenas dois quilômetros de altura. Esses seres são viajantes no espaço e chegam ao planeta Terra dispostos a “completar a formação do espírito e do coração” (VOLTAIRE, 2007, p. 34). Os mil sentidos de um e os 72 sentidos do outro, ademais, assim como a relação desse número com a longevidade dos seres, ao passo que também são medidas que fomentam a

⁹ Vale mencionar que o filósofo francês Denis Diderot também publicou textos literários. Diderot, além disso, foi um dos co-fundadores e editor chefe da *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, cujos colaboradores foram, entre outros, Rousseau, Montesquieu e Voltaire. Cf. DIDEROT, Denis. *Isto não é um conto*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Arte & Letras, 2018.

¹⁰ Cf. ARRIGUCCI JR. Davi. “Borges ou o conto filosófico”. In: BORGES, Jose Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 21.

aquisição de maior conhecimento por eles, ainda são insuficientes diante do que há para se instruir. Seja porque não se concebe “nada além de nossos hábitos” (VOLTAIRE, 2007, p. 34), seja porque não há “ninguém que não tivesse mais desejos do que verdadeiras necessidades, ou mais necessidades do que satisfação” (VOLTAIRE, 2007, p. 37), não seria possível chegar a um país em que nada falte.

À medida que a leitura se desenvolve, observa-se que as dimensões tão discrepantes entre os seres são proporcionais às suas semelhanças, a exemplo do “sorriso de superioridade que algumas vezes escapa dos sábios” (VOLTAIRE, 2007, p. 35), independente de sua altura, sentidos ou origem. Aqui tem-se centralmente, portanto, como no título do conto, as noções de micro e mega, aliadas muito mais à ideia de relatividade, ou seja, “micro e mega de acordo com a posição em que o ser se encontra no universo” (BRANDÃO, 2007, p. 16). A esse respeito, comenta ainda Brandão:

[...] não há guerra entre os mundos, tudo é pacífico e harmonioso, a não ser na Terra, onde os exércitos se devoram. A viagem sideral de Micromegas e do anão não se assemelha às nossas histórias de ficção científica. O problema está na Terra, entre os homens. O mundo sideral, a organização do universo, é proporcional e possui leis que permitem, por exemplo, as maravilhosas viagens desses extraterrestres. Bem observado, o universo revela sua organização, proporção e gradação. (BRANDÃO, 2007, p. 16)

Mesmo que a desordem e as limitações quanto à relação entre matéria e espírito pareçam estar apenas na Terra, é preciso considerar que também aos estrangeiros as aparências enganavam, “coisa que acontece com enorme frequência, quer usemos o microscópio quer não” (VOLTAIRE, 2007, p. 47). Assim, o planeta aparentemente inabitado a que os estrangeiros chegam, a Terra, transforma-se em um local de assombro, seja pelas pequenas baleias no oceano, seja pelos minúsculos seres humanos detentores de linguagem e conhecimento.

A relação entre matéria e espírito, além disso, como fio condutor da argumentação do conto, dialoga com a ideia maniqueísta do bem e do mal, a fim de que se discuta em que medida a maldade humana provém da matéria ou do

espírito. Como menciona o filósofo indagado pelo gigante estrangeiro, “[n]ós temos mais matéria do que nos é necessário para fazer muito mal, se é que o mal vem da matéria, e espírito de sobra, se é que vem do espírito [...]” (VOLTAIRE, 2007, p. 51). E continua: “Você sabia, por exemplo, que enquanto eu falo consigo há cem mil loucos de nossa espécie, de chapéu, matando cem mil outros de turbante ou sendo massacrados por eles? E que por quase toda a Terra é assim que acontece desde tempos imemoriais?” (VOLTAIRE, 2007, p. 51).

A matéria observável, nesse sentido, não dá respostas a nenhum deles – nem aos humanos, nem aos gigantes – a respeito da origem da maldade e de questões metafísicas sobre o espírito. Nem mesmo os mil ou 72 sentidos de cada um dos gigantes são capazes de discernir todo o conteúdo da matéria, nem mesmo visualizá-lo, quiçá sanar todas as dúvidas metafísicas que são postas no conto. Aqui, as espécies (fantásticas ou não) se igualam. Como menciona Brandão (2007, p. 19), “[...] todos, homens ou gigantes, têm incertezas e dúvidas insolúveis, somos todos micros e megas. Grandes quando nossos conhecimentos se referem ao mundo e ignorantes quanto às questões metafísicas”.

Em “Micromegas”, além disso, a busca por essas respostas dialoga também com o campo do real e do ficcional. O conto, mesmo que firme o acordo ficcional com o leitor, começa a apresentar os dois gigantes por meio de um diálogo entre eles em que se tematiza justamente o teor do discurso e sua validade. Segundo o habitante de Sirius, o maior de todas as personagens, o discurso deve instruir, portanto, evitar comparações que serviriam para agradar o interlocutor, como as metáforas usadas pelo saturniano: “[...] A natureza é como a natureza” (VOLTAIRE, 2007, p. 36), menciona o gigante de Sirius, e não como um canteiro de flores ou uma pintura com traços determinados. Assim, foi preciso voltar aos fatos, como menciona o narrador, e contar “ingenuamente como as coisas se passaram, sem acrescentar nada por minha conta, o que não é preciso esforço para um historiador” (VOLTAIRE, 2007, p. 45).

O referido posicionamento do narrador parece reforçado pela estrutura do conto, que mais parece um relato jornalístico, dividido em capítulos nomeados por números ordinais e títulos, aproximando-se de um relato histórico sobre o acontecido. O leitor, dessa maneira, mesmo que firmado o acordo ficcional, é motivado por meio de estratégias textuais a dialogar com referências

extratextuais, a exemplo dos momentos em que o próprio narrador se dirige ao leitor, como quando afirma que não pretende chocar a vaidade de ninguém, mas se sente obrigado a pedir aos importantes para observar os detalhes do que narra¹¹.

Além disso, é relevante observar que em “Micromegas” há diversas referências veladas a fatos históricos e personagens daquele contexto específico, como à guerra dos turcos e russos que aconteceu entre 1736 e 1739 relacionada à passagem citada aqui sobre as guerras que ocorriam na Terra e até mesmo a alusão ao secretário da Academia Francesa, o senhor Fontanelle, na figura do “anão” saturniano, cujos traços satíricos respondem à proibição da publicação da obra ficcional de Voltaire na França pelo mesmo secretário.

Essas referências históricas e veladas, assim como grande parte das referências filosóficas contidas no conto – como a Newton, Locke, Leibniz, Aristóteles, São Tomás, Decartes, entre outros –, seja por meio de ironias ou sátiras, colaboram para a operação da tríade real, fictício e imaginário. O texto literário, portanto, preserva-se como espaço de debate. Mais do que mera brincadeira, uma vez que leva o leitor à reflexão, menos como dogma, já que não dá uma única resposta, a exemplo do livro em branco deixado pelos gigantes aos minúsculos seres humanos no final da narrativa.

Nesse sentido, talvez seja justamente no texto de ficção que Voltaire encontre espaço para apontar para os limites da Filosofia ou do debate filosófico, de modo que

[...] a própria ideia do viajante, do estrangeiro, que, desprovido de preconceitos, encarna aquela exigência filosófica de distanciamento do entendimento que deseja se compreender, tornando-se seu próprio objeto. É essa exigência filosófica de reflexão distanciada que o procedimento literário traduz. (BRANDÃO, 2007, p. 20)

¹¹ Cf. VOLTAIRE. *Micromegas e outros contos*. Tradução de Gabriela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007. p. 45-46.

Os mecanismos do texto literário, dessa forma, que conduz a reflexão do leitor por vias indiretas, parece-nos muito mais profícuo do que aquela que se fundamenta nos originais gregos, como é o caso da fala do erudito em diálogo com o siriano, personagem que ao ser questionada sobre o significado da citação Aristóteles no referido idioma responde não conhecê-lo, mas assim a faz “porque cai bem citar o que absolutamente não se compreende, na língua que menos se entende” (VOLTAIRE, 2007, p. 53).

Voltaire, que antes considerou o conto um gênero inferior do ponto de vista teórico, não nos parece tratá-lo com ingenuidade. O distanciamento do leitor literário, que o permite ingressar nos mecanismos do imaginário, então, coincide com o do estrangeiro, do viajante fantástico, que, de acordo com Brandão, desprovido de preconceitos, encarna justamente a exigência filosófica que Voltaire conhece tão bem.

Ainda sobre mundos estranhos, passamos agora para o labirinto ficcional do escritor argentino Jorge Luis Borges.

3. UM PLANETA, UM PAÍS: UMA CRIAÇÃO?

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado pela primeira vez em maio de 1940 na Revista argentina *Sur*, é um dos contos mais representativos da narrativa fantástica de Jorge Luis Borges, cuja recepção concede ao escritor lugar central na literatura do século XX. A nosso ver, contudo, a literatura fantástica de Borges enfatiza uma autoconsciência do artista que se revela no texto poético justamente a partir da relação realidade e ficção. A respeito do referido conto, destacamos o seguinte apontamento de Arrigucci Jr.:

O primeiro impacto vinha da civilização fantástica que de repente, pela conjunção famosa de um espelho e de uma enciclopédia, se intrometia em nosso universo. Depois, era o mundo do autor que também se intrometia no da ficção: Borges e seus amigos apareciam como personagens do conto. E assim se multiplicavam os mundos em osmose, para horror dos heresiarcas de Tlön e assombro do leitor. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 16)

Essa lógica em que se misturam os registros de realidade e ficção no texto literário, ainda que se trate de um texto de natureza ficcional, é curiosamente enfatizada por um narrador que inicia o conto mencionando “uma extensa polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal” (BORGES, 2001, p. 31). Vale observar que esse narrador dúbio, curiosamente, seria o de um romance de Bioy Casares, de fato amigo de Borges na vida real, mas que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” faz as vezes da personagem que descobre a existência de Uqbar graças à “enciclopédia *falazmente* [grifo nosso] [...] *The Anglo American Cyclopaedia* [...] uma reimpressão *literal* [grifo nosso] [...] da *Encyclopaedia Britanica* de 1902” (BORGES, 2001, p. 31).

Já de início, como é possível observar na referida passagem, o labirinto de Borges se constrói por uma ambiguidade que ultrapassa a lógica argumentativa do texto. Trata-se muito mais da construção de um labirinto por meio de uma amálgama de ficção e realidade, a exemplo da frase que dá início ao conto: “Devo à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar”. Assim, o mistério de Uqbar é resultado da conjunção de objetos que fazem respectivamente referência direta à ilusão e ao livro que reuniria a definição de todos os conhecimentos do mundo.

A estrutura do conto que apresenta tal descoberta, – cuja referência pode ser encontrada no artigo contido na enciclopédia *The Anglo-american Cyclopedia* –, é dividida pelos numerais romanos I e II. A parte I aproxima-se de um relato jornalístico, com o intuito de resolver o mistério da existência de Uqbar, repleta de dados e referências encontradas em volumes de diferentes enciclopédias e obras históricas, cartográficas e geográficas. A parte II, que mais se assemelha a um relato ficcional, narra primeiramente o descobrimento de Uqbar, Tlön e Orbis Tertius graças à *First Ecylopedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. Assim, o narrador, que menciona ter descoberto há dois anos o falso país, tem agora a “história total de um planeta desconhecido,

com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico. (BORGES, 2001, p. 36)

O planeta Tlön, no entanto, onde estaria situado Uqbar, é tratado pelo narrador como uma invenção, inclusive atribuída a mais de um sujeito, parecendo mais obra de “uma sociedade secreta de astrônomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geômetras”, mas que são “dirigidos por um obscuro homem de gênio” (BORGES, 2001, p. 37). O que antes parecia um caos, segundo o narrador, agora é um cosmos.

Esse cosmos ordenado, as nações do planeta Tlön, é idealista. Além disso, “sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõem o idealismo” (BORGES, 2001, p. 38). Outro dado importante refere-se ao modo como os homens desse planeta concebem o universo, ou seja, “como uma série de processos mentais” (BORGES, 2001, p. 39). Ainda em diálogo com os dados mencionados, vale destacar que também os metafísicos de Tlön não procuram nem a verdade, nem a verossimilhança, mas sim o assombro, já que “[j]ulgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica” (BORGES, 2001, p. 30).

Ainda sobre a criação de Tlön, também contida em *A First Ecylopedia of Tlön*, cabe destacar que “o sujeito do conhecimento é uno e eterno” e que “[n]os hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo” (BORGES, 2001, p. 43).

Ao fim da descrição do planeta misterioso, tem-se a informação “*Salto Oriental, 1940*” que, segundo o narrador, faz referência ao artigo tal como apareceu na *Antologia de la Literatura Fantástica*, “sem outro corte senão o de algumas metáforas e de uma espécie de resumo zombeteiro que agora se tornou frívolo” (BORGES, 2001, p. 46). Aqui, fica claro ao leitor que a parte II do conto é

composta de outras duas, a saber, primeiramente de um trecho que estaria na referida *Antologia* e depois do último trecho do conto, em que finalmente o narrador pretende elucidar os mistérios de Tlön. De acordo com a passagem citada (BORGES, 2001, p. 46), no entanto, observa-se novamente que o narrador é tão ambíguo quanto às referências que nos são dadas para elucidar tal mistério, retomando àquele de Cesares, que omite e desfigura os fatos, e incorre em diversas contradições. Será você um dos poucos leitores que adivinhará uma realidade atroz ou banal?

Nessa última parte do conto, o narrador recupera o tom jornalístico e elucida o trajeto da criação do planeta ilusório. Cita nomes, datas e número de colaboradores, “que são trezentos” (BORGES, 2001, p. 47). Denomina, inclusive, o grupo revisor desse mundo ilusório: *Orbis Tertius*. Curiosamente, tal mundo idealista, porém, concebido por processos mentais e cuja metafísica é um ramo da literatura fantástica, possui objetos específicos. Assim, “a primeira intromissão do mundo fantástico no mundo real foi uma bússola, cujas letras da esfera correspondiam a um dos alfabetos de Tlön” (BORGES, 2001, p. 48). A segunda intromissão foi um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado, encontrado na Cuchilla Negra, o qual “apenas um homem mal conseguia levantá-lo” (BORGES, 2001, p. 49). Segundo o narrador, “[e]sses cones pequenos e muito pesados (feitos de um metal que não é deste mundo) são imagens da divindade, em certas religiões de Tlön” (BORGES, 2001, p. 49).

Ao final da descrição sobre as intromissões de Tlön no mundo real, justamente no trecho final do conto em que o narrador quer elucidar o mistério, temos os seguintes apontamentos feitos por ele:

Aqui termino a parte pessoal de minha narrativa. O restante está na memória (quando não na esperança ou no temor) de todos os meus leitores. Basta me recordar ou mencionar os fatos subsequentes, com mera brevidade de palavras que a côncava lembrança geral enriquecerá ou ampliará. (BORGES, 2001, p. 49)

Agora¹², o labirinto de Borges construído em diálogo com a relação realidade e ficção, expande-se e o mistério de Tlön, impulsionado pela esperança e o temor de seus leitores, invade o mundo real: a realidade “cede em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder” (BORGES, 2001, p. 50). E continua, ao afirmar que qualquer simetria com aparência de ordem – como o materialismo dialético, o anti-semitismo ou o nazismo – teria encantado os homens. E ainda pergunta: “[c]omo não se submeter à Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado?”¹³

Ao final da narrativa, temos a afirmação de que já não se percebe completamente as leis desumanas. O labirinto, urdido por homens, com o rigor de enxadristas, já não pode ser decifrado pelos homens. Tlön penetra nas escolas, “um passado fictício ocupa o lugar do outro, do qual nada sabemos com certeza – nem, ao menos, que é falso” (BORGES, 2001, p. 50-51). Por fim, “[u]ma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo [...] O mundo será Tlön”¹⁴.

É curioso observar que os mistérios de Tlön, graças às dificuldades em se encontrar todas as evidências que comprovariam sua existência, coincidem com os vazios do próprio conto, cujos elementos ambíguos e referências ora a fatos da realidade, ora a elementos fantásticos constroem um texto literário que exprime uma autoconsciência do autor. Borges oscila entre a figura do criador e do crítico, explora na construção da narrativa aspectos do ensaio e da ficção, e evidencia a potencialidade do texto literário justamente na conjuntura da realidade e da ficção. A arte *pensamentada*, a que nos referimos anteriormente, está representada no tecer do tecido textual. Segundo Arriguicci Jr.,

Borges, o ficcionista, era um manipulador intelectual do espanto. O fantástico, espécie de quintessência da ficção – nele os jogos do *como se* que instauram o universo ficcional se radicalizam –, se faz uma forma de expressão da perplexidade quanto à natureza da

¹² Destacamos que o narrador menciona ser esse – a parte final do conto – um pós-escrito de 1947. Ele ainda menciona que desde 1940 “ocorreram tantas coisas” (BORGES, 2001, p. 46) e se limitará a recordá-las na narrativa.

¹³ *Op. cit.*, p. 50.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 50-51.

realidade. A metafísica se converte efetivamente num ramo da literatura fantástica. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 17)

Assim como em *Tlön* – em que a religião, as letras e a metafísica continuam sendo derivações da linguagem –, entendemos que Borges quer destacar no conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” justamente “o poder da literatura, capaz de criar mitos tão ou mais fortes que as figuras históricas ou que os mitos antigos”, como menciona o crítico brasileiro Walter Carlos Costa (2009, p. 13). Enquanto na *Poética* (2011) Aristóteles reconhece, ao pensar a tragédia, um terreno próprio da purgação ou do alívio, Borges evidencia de que modo o texto ficcional seria capaz de extrapolar os limites da ficção e do fantástico e invadir a vida¹⁵.

Após essa breve viagem por mundo estranhos, passamos agora para uma nova conjuntura, e então quem sabe nos surpreenderemos nesse labirinto ficcional com uma realidade atroz ou banal.

4. TERRENOS LITERÁRIOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar nas breves análises dos contos apresentadas, as fronteiras do terreno literário – seja quando nos detemos à relação ficção e realidade, seja quando consideramos os mecanismos do imaginário – são porosas, móveis, plásticas. Tal ponderação leva-nos à configuração desses mundos estranhos em paralelo com o mundo literário que, por sua vez, remete-nos aos espelhamentos múltiplos de Borges, a uma face original incompreensível, “perdida no labirinto infundável dos reflexos sucessivos” (ARRIGUCCI JR., 2001,

¹⁵ Em diálogo com o conto de Borges, o romanista alemão Ottmar Ette (2005) afirma que vida e literatura não se separam, “[elas] se referem, do modo mais estreito uma sobre a outra, desencadeando medos, a literatura poderia – como no conto ‘*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*’ de Jorge Luis Borges – invadir diretamente a vida e modificá-la.”

“Literatur und Leben lassen sich nicht voneinander trennen, sind aufs Engste so aufeinander bezogen, dass sie Ängste auslösen, die Literatur könnte – wie in Jorge Luis Borges’ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – unmittelbar ins Leben eindringen und dieses verändern.” (Tradução minha) Cf. ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Belim: Kadmos, 2005. p. 231.

p. 23). Novamente, trata-se de pensar o texto literário como um tecido, como se “todos os textos de todas as culturas e de todos os tempos como um conjunto interligado, em que são possíveis inúmeros cruzamentos e aproximações” (COSTA, 2013, p. 15) encontrassem abrigo nos terrenos literários.

Essa liberdade que identificamos no texto literário dialoga justamente com os limites do texto filosófico que identifica Voltaire, no sentido de que nele seja possível tratar de questões filosóficas sem que necessariamente se faça referência a filósofos e/ou a seus pensamentos específicos. O distanciamento que reivindica a Filosofia, portanto, é impulsionado pelo acordo ficcional entre leitor e texto literário, cuja reflexão, por outro lado, é potencializada pelos mecanismos do imaginário.

Nesse sentido, o terreno literário como campo de entrecruzamento de discursos pode ser compreendido em consonância com a ideia de dialogicidade do filósofo russo Mikhail Bakhtin. A esse respeito, destacamos a seguinte passagem de *Questões de literatura e de estética* (2014):

[o] fenômeno da dialogicidade interna, como dissemos, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. Mas se na prosa extraliterária (de costumes, retórica ou científica) a dialogicidade está habitualmente isolada em ato autônomo e particular e se ela se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente, de segmentação e de polêmica com o discurso alheio, na prosa literária, e em particular no romance, ela penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática. A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos. (BAKHTIN, 2014, p. 92)

A dialogicidade referida por Bakhtin, que encontra no texto literário outras especificidades e desdobramentos, além disso, torna-se também mola propulsora para novos diálogos, o que evidencia, mais uma vez, a potencialidade discursiva do texto literário que mencionamos anteriormente aqui.

Dessa forma, entendemos estar aí o que se compreende como papel humanizador da literatura, segundo Antonio Candido. Em “O direito à literatura”, segundo as palavras do crítico brasileiro,

[t]oda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*. [...] o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. [...] a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. (CANDIDO, 2007, p. 177)

Quando Candido debate a ideia de “direito à literatura”, portanto, ele se refere não apenas ao direito a um bem cultural específico, em consideração ao acesso a livros regulado por fatores políticos ou econômicos, por exemplo. Trata-se do direito ao acesso a um discurso que se dá por meio da leitura de literatura.

Ainda nesse sentido, é preciso considerar em que medida essa dialogicidade – presente na obra e que impulsiona também a configuração de outras teias discursivas – torna-se uma espécie de bem coletivo, de modo que as “grandes invenções do escritor se tornam patrimônio da língua” (COSTA, 2013, p. 14).

Nesse contexto, contudo, os limites nacionais apresentam-se mais como um contorno do texto do que como fronteira, já que a lógica dialógica a que nos referimos cria relações que não esbarram em espaços limitados politicamente. Apresenta-se aqui novamente algo da liberdade própria do texto literário. Aproximamo-nos, assim, mais uma vez dos apontamentos de Candido, agora em “Literatura e subdesenvolvimento”:

Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influência. Mesmo porque,

num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical. (CANDIDO, 1989, p. 154)

Ainda em diálogo com Candido (1989, p. 155), por meio da leitura de literatura seria possível dar-se conta de uma “interdependência cultural”. É justamente no terreno da cultura em que se daria uma “integração transnacional”, a exemplo do monólogo interior de Proust e Joyce que é também de Virginia Wolf e Falkner, ou ainda, a nosso ver, a identificação de aspectos universais, com os quais o leitor de qualquer território poderia se conectar.

Esse terreno de horizonte longínquo, a literatura, parece-nos se aproximar mais de um espaço para o debate pacífico, em que o diálogo, favorecido pelo distanciamento que reivindica a Filosofia, mas que é proporcionado pelos mecanismos da ficção, evidencia-se. Assim, de acordo com Costa (2013, p. 18-19), Borges, que reconhece no diálogo um meio privilegiado para se chegar ao entendimento, explorará o texto literário impulsionado por uma autoconsciência crítica, de modo que o texto ficcional se constrói também como espaço ensaístico em diálogo com outras disciplinas. Ainda segundo o crítico brasileiro:

Embora não se considerasse um pensador, mas alguém que explorava as possibilidades literárias do pensamento filosófico, histórico e religioso, Borges apresenta em seus escritos, tanto ficcionais como ensaísticos e poéticos, reflexões que têm interessado não apenas os leitores de literatura, mas filósofos e especialistas das diferentes ciências humanas e exatas. (COSTA, 2013, p. 23)

Cabe observar, no entanto, que identificamos nos contos de Voltaire e Borges não uma instrumentalização da literatura que serve aos debates filosóficos, mas sim uma autoconsciência crítica do artista e do fazer literário que identifica na literatura um espaço de debate quem sabe ainda mais eficiente do que o que se constrói

em outros campos do saber¹⁶. A inteligência do artista, dessa forma, em referência às palavras de Osvaldo Ferrari (2013) quando entrevista Borges, seria diferente da inteligência filosófica ou da científica. Trata-se, segundo as palavras do escritor (BORGES, 2013, p. 211) em resposta, de reconhecer tudo o que lhe acontece como argila para sua obra, mas sem que seja um espelho da realidade. Assim, o escritor admite que tudo que escreve é autobiográfico, “mas nunca de maneira direta, e sim indireta – o que pode ser mais eficaz”.

É preciso considerar, por fim, que a referida compreensão não foi inaugurada pela noção de conto filosófico, nem mesmo pelos mundos estranhos de Borges ou Voltaire. Muito antes talvez já tenha compreendido Platão, que ao passo que expulsa o poeta da República inicia e também encerra *A República* justamente com narrações de mitos. Como observa Ferrari (2013, p. 215) em diálogo com Borges, “parece que a missão dos poetas seria recriar a [orientação] platônica”. Em resposta, o escritor ainda considera: “[s]im, ou seja, pensar em forma de mitos ou em forma de fábulas também”¹⁷.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APEL, Karl-Otto. *Transformação da Filosofia I: Filosofia Analítica, Semiótica, Hermenêutica*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

¹⁶ A discussão apresentada em torno do conto filosófico – a exemplo de Voltaire e Borges – encontra também representatividade em Machado de Assis. Cf. _____. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 19-20.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 215.

- ARRIGUCCI JR. Davi. "Borges ou o conto filosófico". In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardino, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homemro Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a Filosofia e outros diálogos*. Tradução de John Lionel O'Kuinghttons. São Paulo: Editora Hedra, 2013.
- BRANDÃO, Rodrigo. "Voltaire e o conto filosófico". In: VOLTAIRE. *Micromegas e outros contos*. Tradução de Gabriela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004.
- _____. "Esquema de Machado de Assis". In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- COSTA, Carlos Walter. "Introdução". In: BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a Filosofia e outros diálogos*. Tradução de John Lionel O'Kuinghttons. São Paulo: Editora Hedra, 2013.
- DIDEROT, Denis. *Isto não é um conto*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Arte & Letras, 2018.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. São Paulo, 1994.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Belim: Kadmos, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Teoria do agir comunicativo: sobre a crítica da razão funcionalista*. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- OLIVEIRA, Manfredo. A. de. *Reviravolta linguístico-pragmática na Filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].
- RANCIÈRE, Jaques. Política da literatura. Tradução de Renato Pardal Capistrano. *Revista A!* n. 5, p. 1-22, jan. 2016.
- VOLTAIRE. *Micromegas e outros contos*. Tradução de Gabriela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007.

CAPÍTULO 3

NOTAS PARA UMA LEITURA FILOSÓFICA DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Luis Fellipec Garcia*

1. INTRODUÇÃO

“Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar [*wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*]”¹, diz Wittgenstein no célebre último aforismo de seu *Tractatus Logico-Philosophicus*. Mas do que exatamente não se pode falar de acordo com tal abordagem? Não se pode falar daquilo que não se deixa exprimir com clareza e precisão conforme as regras lógicas do aparato linguístico de que dispomos para descrever os fatos que nos rodeiam. A literatura, contudo, é a arte humana que busca exprimir justamente aquilo de que não podemos falar com clareza e precisão lógica; ela busca capturar as paixões humanas, nossos dilemas morais, afetos, angústias, a desesperada busca de respostas para a nossa inexplicável existência. A busca de Quixote por sentido, a almejada onisciência de Fausto, a solidão dos Buendía, os trágicos desdobramentos das convicções de Raskolnikov, as elucubrações de Riobaldo ou os olhos de ressaca de Capitu exprimem o que a linguagem não pode capturar com precisão lógica, eles manifestam justamente *aquilo de que não se pode falar*.

*O autor é pesquisador da Fundação Alexander von Humboldt na Ludwig-Maximilians-Universität München e doutor em filosofia pela Université Catholique de Louvain (2017). Entre suas principais publicações contam: **La philosophie comme Wissenschaftslehre**. Le projet fichtéen d'une nouvelle pratique du savoir. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, col. Europaea Memoria, 2018; “Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade’s decolonial project”. In: **Cultural Studies**, DOI: 10.1080/09502386.2018.1551412; e “A *deutsche Nation* e a *Razão Tupiniquim* – o pensamento vivo diante do conceito estéril”. In: **Trans/Form/Ação**, v. 41, n. 4, 2018, pp. 53-74.

¹ Wittgenstein, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Trad. de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2008, p. 281 (Aforismo 7).

Deveríamos então retificar a frase de Wittgenstein e dizer que “sobre aquilo de que não pode falar, deve-se escrever” – como sugere a filósofa e escritora Ulla Lenze², em uma alusão ao fato de que a literatura deve explorar o que ultrapassa os limites da linguagem e, em certo sentido, da filosofia? A resposta a uma questão como essa dependeria de uma clara elucidação dos limites da *linguagem filosófica*, o que por sua vez dependeria do esclarecimento de uma questão de fundo fundamental, a saber: *o que é a linguagem filosófica?*

Essa questão imensa e controversa não encontrará uma resposta nesta curta contribuição. Cabe contudo, a título introdutório, recordar que, se parece haver uma espécie de consenso no vocabulário contemporâneo sobre a especificidade linguística da filosofia – a filosofia lida com conceitos, e nisso ela difere da linguagem metafórica da literatura – estamos contudo longe de um consenso sobre o que seja *um conceito*. Quando se adota, por exemplo, uma abordagem kantiana, a qual opõe conceitos às intuições sensíveis, os conceitos são como ferramentas discursivas para classificar e distinguir aquilo com o que entramos em contato no espaço e no tempo por meio de nossa faculdade receptiva, eles são como instrumentos de organização da grande massa de dados espaço-temporais³; por outro lado, quando se adota uma abordagem hegeliana, o conceito é a expressão da articulação entre universalidade e individualidade, que se manifesta de modo paradigmático no *Eu*, o qual é simultaneamente a expressão de um indivíduo único (aquele que diz “eu” individualiza-se e manifesta nesse sentido um poder diferenciador) e de um universal (pois *Eu* se refere a *toda* aquele que diz “eu”), o conceito funciona assim como a expressão de *um todo* em

² Lenze, Ulla. “Literatur vs. Philosophie – wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schreiben”. In: Deutschlandfunk Kultur, 24/05/2015, disponível em <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-vs-philosophie-wovon-man-nicht-sprechen-kann.2162.de.html?dram:article_id=320732>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

³ Segundo Kant, as múltiplas afecções que nos são dadas pelas intuições espaço-temporais são organizadas pelos conceitos, os quais se fundam sobre funções de unidade – Kant, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. de Manuela Pique dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pp. 102-103 (A68-69 / B93-94).

*uma unidade única que contém um poder de auto-diferenciação e auto-referência*⁴ – uma unidade que não é contudo imediatamente manifesta, pois, assim como a palavra “eu” demora alguns anos até ser pronunciada por uma criança, o conceito também carece de tempo para que o percurso da multiplicidade manifeste a sua unidade de fundo, donde a célebre fórmula referente à “paciência do conceito”⁵. Quando se adota alternativamente uma posição como a de Frege, o conceito é como uma ferramenta que se relaciona com a linguagem natural do mesmo modo que o microscópio se relaciona com o olho: o olho, assim como a linguagem natural, é ágil e adaptável às diferentes circunstâncias, mas ele carece da precisão e exatidão que apenas o microscópio (o conceito) pode fornecer; o conceito permite assim identificar com clareza aquilo que discriminamos habitualmente de modo fluido e inexato na linguagem natural, a olho nu⁶. Ou ainda, quando se adota uma abordagem de tipo deleuziana, o conceito seria a expressão de um acontecimento (*événement*), a expressão de uma reorganização completa das dimensões objetiva e subjetiva que torna possível o surgimento de um novo modo de organização dos problemas e questões fundamentais; o

⁴ Nas palavras de Hegel, “Jene absolute *Allgemeinheit*, die ebenso unmittelbar absolute *Vereinzelung* ist, und ein Anundfürsichsein, welches schlechthin Gesetzsein und nun dies *Anundfürsichsein* durch die Einheit mit dem *Gesetzsein* ist, macht die Natur des *Ich* als des *Begriffes* aus” Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Wissenschaft der Logik**. Werke 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 253.

⁵ No célebre prefácio de sua *Fenomenologia do Espírito*, Hegel fala na “paciência do negativo”, o qual segue corajosamente o seu percurso do múltiplo sem se identificar precipitadamente com as abstrações do caminho (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 24), e menciona ainda a paciência do “espírito mundo” de percorrer as múltiplas formas ao longo da extensão do tempo antes de alcançar a apreensão de uma unidade articuladora, isto é o conceito (*idem*, pp. 33-34). Essa paciência para alcançar a articulação de um todo uno, a paciência necessária para que o conceito se articule, ou a “paciência do conceito”, é a figura utilizada por Gérard Lebrun em sua conhecida reconstrução do sistema hegeliano do ponto de vista de sua relação à linguagem – Lebrun, Gérard. **La patience du concept**. Essai sur le Discours hégélien. Paris: Gallimard, 1972.

⁶ Frege, Gottlob. **Begriffsschrift**. Eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens. Halle: Verlag von Louis Nebert, 1879 (p. v). Para uma exploração detalhada desta concepção fregeana de conceito, ver dos Santos, Luiz Henrique Lopes. **O olho e o microscópio**. São Paulo: Nau, 2008.

conceito não é assim aquilo que orienta a classificação dos fatos, mas aquilo que instaura uma nova série de fatos; donde a associação deleuziana entre conceito e criatividade⁷. Esse apanhado geral já mostra que existe um horizonte de possibilidades no que diz respeito ao conceito de conceito e que, dependendo da abordagem que se adote, a linguagem filosófica pode se aproximar mais ou menos da linguagem literária.

Tendo por pano de fundo essa relação entre *conceito filosófico* e a *busca literária por exprimir o inexprimível*, este texto pretende contribuir para a explicitação da dimensão filosófica do movimento artístico-literário que se estruturou em torno da metáfora da *Antropofagia*, articulada de modo paradigmático no *Manifesto Antropófago* de 1928. Nosso objetivo é mostrar que a *Antropofagia*, muito mais do que uma metáfora, é – como viu Augusto de Campos⁸ e como reafirma Eduardo Viveiros de Castro⁹ – *um verdadeiro conceito filosófico*. Para tanto, buscaremos, com o auxílio de algumas das abordagens do conceito mencionadas acima, explicitar os aspectos propriamente conceituais da *Antropofagia*. Como fio condutor de nossa análise da Antropofagia como conceito, seguiremos a sugestão de Benedito Nunes, segundo o qual a antropofagia funciona como metáfora, como diagnóstico e como terapêutica¹⁰.

⁷ Para a concepção deleuziana de conceito, ver o primeiro capítulo de *Qu'est-ce que la philosophie?* cujo título é precisamente “Qu'est-ce qu'un concept?” – cf. Deleuze, Gilles. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les éditions de minuit, 1991, pp. 21-37.

⁸ Nas palavras de Augusto de Campos, “a antropofagia (...) é também a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos” – cf. Campos, Augusto. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das letras, 2015, pp. 153-154.

⁹ Segundo Eduardo Viveiros de Castro, Oswald de Andrade é “o inventor e burilador infatigável de um autêntico conceito, um dos poucos, senão o único conceito “genuinamente brasileiro”, por ser uma ideia que *sai do Brasil*, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o fato e o fatum nacional, visa entretanto uma verdade antropológica e metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal – cosmológica” – cf. Viveiros de Castro, Eduardo. “Que temos nós com isso?”, prefácio de: Beatriz Azevedo. **Antropofagia**. Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 12-13.

¹⁰ Cf. Nunes, Benedito. “A antropofagia ao alcance de todos”, prefácio de: Oswald de Andrade. **Obras Completas, vol. VI**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, pp. xxv-xxvi.

2. MAIS DO QUE UMA METÁFORA

O movimento antropofágico tem como marco de surgimento a publicação em 1928 do *Manifesto Antropófago* no primeiro número da *Revista de Antropofagia*¹¹. A ideia do movimento surge quando, por ocasião do aniversário de 38 anos de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral lhe oferece um quadro como presente; o quadro lhe impressionou particularmente por retratar uma forte relação do homem com a terra; com efeito, a figura ali retratada, com seus pés grandes e grossos, parece ser um homem, por assim dizer, “plantado na terra”¹²; os dois buscaram um dicionário de tupi do pai de Tarsila para compor o nome do quadro e chegam ao seguinte resultado: Aba (homem) Poru (que come), Abaporu (o homem que come)¹³.

Oswald se entusiasma e vê a necessidade de buscar os valores da terra que tinham sido sufocados por gerações e gerações; com efeito, o Abaporu tem pernas grossas e saudáveis, nutridas pela terra, mas tal vitalidade não alcança a cabeça; a cabeça não é nutrida por aqueles valores, não se desenvolve a partir daquela seiva, por isso ela é tão pequena e estreita. O Abaporu é o homem cujos pés e cabeça parecem não funcionar na mesma frequência, não parecem estar no mesmo registro. Debaixo daquela cabeça, daquela fisionomia pouco nutrida pela terra, havia um Brasil incógnito, um mundo a ser descoberto, a ser desencoberto. O quadro de Tarsila e as discussões por ele provocadas entre os dois e o amigo Raul Bopp vai desencadear na publicação da *Revista de Antropofagia* cujo número inaugural contém o famoso *Manifesto Antropófago* com seus 51 aforismos dispostos ao redor de uma reprodução do Abaporu de Tarsila. No mesmo ano de 1928, é publicado o livro que Oswald de Andrade vai chamar de

¹¹ Todos os números da *Revista de Antropofagia*, idealizada por Oswald de Andrade e Raul Bopp, estão disponíveis em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

¹² Cf. Fonseca, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**. Biografia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 207.

¹³ Cf. Amaral, Aracy. **Tarsila**. Sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003, p. 279.

“a nossa Odisseia”¹⁴: *Macunaíma* de Mário de Andrade, o qual contribuirá regularmente à *Revista de Antropofagia*. Inicia-se assim o movimento estético-literário cujo potencial filosófico se desvelará de modo cada vez mais intenso a partir dos anos 1950 quando Oswald retornará à Antropofagia¹⁵ no ensaio *A Crise da Filosofia Messiânica*¹⁶.

A antropofagia, como se sabe, é um rito de ingestão de carne humana praticado por algumas tribos indígenas, muitas das quais viviam na região que viria posteriormente a ser chamada de Brasil. Esta prática, como hoje se sabe por descrições de campo, é altamente ritualizada e tem, com uma de suas finalidades, o acesso ao ponto de vista do inimigo por meio da ingestão de fragmentos de sua carne¹⁷. No interior do movimento antropofágico, este tiro tem a sua significação deslocada para outros registros, como se vê já no primeiro aforismo do Manifesto Antropófago: “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. A prática ritualística da antropofagia é associada assim a três novos registros cujas estruturas serão devidamente deglutidas e digeridas: (i) o registro social; (ii) o registro econômico; e (iii) o registro filosófico. Pode-se assim dizer que, no interior do movimento antropofágico, o nome “antropofagia” é deslocado de seu contexto habitual (a descrição de práticas ritualísticas de determinadas tribos indígenas) e reinserido no contexto de um movimento estético, onde ele adquire uma significação analógica, metafórica. A Antropofagia aparece destarte, em um primeiro momento, como *uma metáfora*, na medida em que *o que vai ser ingerido do outro não é a sua carne, mas um modo de organização social, um conjunto de práticas econômicas e um modo de construir ideias e conceitos: a ingestão da carne é usada como analogia de uma espécie*

¹⁴ Cf. “Moquem”. In: **Revista de Antropofagia**, 2ª denteição, n. 4. O texto, de autoria de Oswald de Andrade, é assinado sob o pseudônimo “Tamandaré”.

¹⁵ Utilizaremos o termo antropofagia (com minúscula para nos referir à prática ritualística de tribos indígenas) e Antropofagia com maiúscula para nos referir ao movimento inaugurado em 1928.

¹⁶ Sobre o retorno filosoficamente refletido de Oswald de Andrade à Antropofagia no início dos anos 1950, ver o texto já citado de Benedito Nunes: “A Antropofagia ao alcance de todos”.

¹⁷ Sobre este ponto, ver em particular o texto de Eduardo Viveiros de Castro “A imanência do inimigo”, publicado em: Viveiros de Castro, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. E outros ensaios de antropologia. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 229-254.

de *assimilação cultural* (onde cultura se entende em um sentido amplo que recobre os registros social, econômico e filosófico). Eis a leitura habitual da Antropofagia que, talvez não seja um exagero dizer, já faz parte do inconsciente coletivo brasileiro.

*Mas a Antropofagia é mais do que isso, ela não é simplesmente uma metáfora ou uma analogia para a assimilação cultural*¹⁸. Com efeito, a prática antropofágica é o *traço cultural que foi sistematicamente mobilizado como justificação da colonização*; grosso modo, mobilizava-se um argumento com a seguinte estrutura: os habitantes daquelas terras são bárbaros inferiores, evidência disso é a prática da antropofagia; logo, colonizá-los é salvá-los de si mesmos¹⁹. Esse tipo de argumento foi sistematicamente empregado como justificação da colonização não apenas dos Tupinambás ou dos Arawetês ou de alguma outra tribo que praticasse porventura o rito antropofágico; mas ele foi estendido, de modo logicamente falacioso, *para todos* os habitantes do continente. Maias, incas, guaranis, astecas, mapuches, taínos e tantos mais, praticantes ou não da antropofagia, foram associados em bloco à imagem deste rito; essa generalização falaciosa – oriunda de ilustrações de práticas antropofágicas como a do *Mundus Novus* publicado em 1505, relatos de viagem como os de Américo Vespúcio editados com imagens similares em 1506, mapas como os de Martin Waldseemüller publicados a partir de 1507²⁰, ou de discussões

¹⁸ Dizer que a Antropofagia é mais do que uma metáfora não significa de modo algum que diminuir o valor ou a importância de uma metáfora, seja enquanto estratégia para exprimir o inexprimível. Além disso, o contraste entre metáfora e conceito não precisa ser feito de modo tão radical e pode ser consideravelmente nuançado como mostrou Hans Blumenberg em seu brilhante trabalho **Paradigmen zu einer Metaphorologie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 (publicação original de 1960).

¹⁹ Um uso paradigmático deste argumento se encontra na obra *Democrates alter* redigida em 1545 por Juan Ginés de Sepúlveda, um humanista espanhol, especialista em Aristóteles, que não hesitava em mobilizar as teses do filósofo de Estagira para justificar a colonização. Para uma reconstrução detalhada da posição de Sepúlveda e da estrutura de sua argumentação, ver: Gutiérrez, Jorge Luis. **Aristóteles em Valladolid**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007, pp. 78-96.

²⁰ A reconstrução deste processo de constituição progressiva de uma imagem falaciosa do novo continente como uma “terra de canibais” é feita de modo convincente e erudito por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona em **Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo**. Do maravilhoso

filosóficas como a Controvérsia de Valladolid²¹ – foi repetidas vezes mobilizada como justificação da conquista e da colonização. *A antropofagia é assim a figura a partir da qual todos os povos do continente foram pela primeira vez reunidos em uma mesma imagem, uma imagem depreciativa; unidos pela antropofagia, uma antropofagia que muitos deles não praticavam, mas cuja imagem os reuniu falaciosamente sob uma mesma descrição.*

Pode-se dizer assim que quando Oswald de Andrade anuncia que “só a Antropofagia nos une”, ele não formula simplesmente uma metáfora, mas *ele faz também um diagnóstico*, o diagnóstico de um acontecimento que deixou rastros: fomos todos apreendidos como antropófagos e por isso como inferiores, e essa apreensão justificou a dominação política (a imposição da estrutura Estatal europeia) e cultural (a imposição de Catequeses das mais diversas); o que nos une a todos, e em certo sentido a única coisa que nos une, é o fato de que fomos todos apreendidos sob a mesma descrição depreciativa que justificou uma série de práticas tirânicas e violentas: só a antropofagia nos une, eis o diagnóstico de um acontecimento, *o diagnóstico do acontecimento da colonização.*

Tal dominação colonial foi aos poucos expandindo suas raízes em diversos registros: social, econômico, filosófico; raízes que se expandiram a tal ponto que, como anuncia o Manifesto em seu penúltimo aforismo, “a nossa independência ainda não foi proclamada”. Ora, o Manifesto data de 1928, pouco mais de cem anos depois da declaração da independência de 1822; que independência é essa então que nunca foi proclamada mais de cem anos depois da independência política? *A independência social, econômica e filosófica.* A antropofagia assim, ao fazer o diagnóstico da apreensão generalizada de todo o continente sob uma mesma descrição, diagnostica igualmente os desdobramentos da dominação que

medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII). Tradução de Marcia Aguiar Coelho. Campinas: Editora Unicamp, 2017, pp. 19-94.

²¹ A famosa controvérsia de Valladolid foi uma disputa entre o humanista Juan Ginés de Sepúlveda e o Bispo Bartolomé de las Casas sobre a legitimidade e os modos de proceder da colonização. Ambos defendiam a legitimidade da conquista, mas diferiam quanto aos meios, o humanista defendia o emprego da força naquilo que ele denominava uma “guerra justa”; Las Casas defendia, por sua vez, a conversão por meios dos indígenas por meios pacíficos. Para uma reconstrução da polêmica, ver o livro já citado de Jorge Luis Gutiérrez: **Aristóteles em Valladolid.**

se sucedeu: *as dependências oriundas da dominação colonial que criou raízes e que continua operante, mesmo que a independência política já tenha sido declarada*. O diagnóstico do acontecimento da colonização se faz simultaneamente ao diagnóstico de seus efeitos sempre operantes, mas nem sempre visíveis: seus efeitos sociais, econômicos e filosóficos.

Ao operar como o diagnóstico de um problema latente, mas nem sempre imediatamente visível, a antropofagia traz à tona o que não é imediatamente visível a olho nu; ela não funciona exatamente como o microscópio de Frege que traria à tona a estrutura lógico-matemática por trás dos fenômenos observados a olho nu, *mas ela desempenha um papel similar ao do microscópio na medida em que ela torna visível um problema que passa despercebido na vida cotidiana*: o problema da dependência socioeconômica e filosófica (ou epistêmica). Ao fazer isso, ela instaura uma nova série de organização de problemas e questões fundamentais, pois *ela permite que se formule o problema dos desdobramentos epistêmicos da dominação colonial*; tal introdução de uma série de questões faz eco à definição de conceito formulada por Deleuze e Guattari algumas décadas mais tarde.

Mas a antropofagia ainda é *mais do que metáfora e diagnóstico*, ela contém ainda um aspecto suplementar. O Manifesto publicado por Oswald de Andrade é um *Manifesto Antropófago*, ele afirma assim como bandeira justamente aquilo que foi historicamente mobilizado como motivo de marginalização de todo um conjunto de povos. O traço negativo fundamental, o qual tinha sido reprimido como o grande tabu, e que funcionou como princípio de justificação da violência colonial é agora mobilizado como bandeira em torno da qual esses povos podem se unir. Em outras palavras, “só a antropofagia nos une” não é apenas um diagnóstico, mas um mote aglutinador, o grande tabu é trazido ao primeiro plano como bandeira, como totem, “a transformação do tabu em totem” (aforismos 18, 36 e 48)²²; trata-se nesse caso de revelar os tabus do processo colonizador a serem doravante “desreprimidos”, “desrecalcados”, por meio da assim chamada “vacina antropofágica” (aforismo 16).

²² Para facilitar a fluência do texto, as citações do Manifesto são seguidas de parêntesis com a indicação dos números dos respectivos aforismos.

A antropofagia nesse sentido funciona como *uma espécie de terapêutica, uma terapia pela qual os tabus são trazidos à tona*, graças a uma espécie de giro dialético que converterá o valor negativo em valor positivo. Nesse processo, a antropofagia traz à tona como valores positivos: (i) os registros espirituais reprimidos, como as divindades indígenas locais marginalizadas e demonizadas; (ii) os registros sociais reprimidos, como as organizações sociais matriarcais que diferem consideravelmente da família patriarcal europeia e que foram nesse sentido igualmente estigmatizadas; (iii) os registros econômicos reprimidos, como uma outra concepção da produção e reprodução da vida, percebidos como preguiça e incapacidade produtiva; (iv) os registros culturais (filosóficos) reprimidos, como um outro modo de conceber o ser e o pensar, historicamente tomados como um sinal de infantilidade intelectual. Ao afirmar as divindades demonizadas como deuses a serem valorizados (Guaracy, Jacy – aforismo 33 e 38), a estrutura social estigmatizada como “uma utopia realizada” (o comunismo e o surrealismo que já tínhamos – aforismo 25), os modos de ser locais como o motor de uma organização econômica superior (já tínhamos “a ciência da distribuição” – aforismos 26 e 34), e o pensamento local como o germe de um novo modo de pensar (16, 26, 34, etc.), a antropofagia opera um verdadeiro *giro dialético*: ela traz todos esses elementos reprimidos para o primeiro plano, por meio de um procedimento terapêutico de desrecalque que transforma o tabu (valor negativo) em totem (valor positivo).

A associação com o procedimento hegeliano de inversão dialética é sugerida pelo próprio Oswald de Andrade alguns anos mais tarde: primeiramente no livro *Os Dentes do Dragão*, no qual um personagem afirma categoricamente que “a fenomenologia do espírito só é realizável através da antropofagia”²³, e, alguns anos mais tarde, na *Crise da Filosofia Messiânica*, quando Oswald formula uma espécie de “dialética da História”²⁴. Não pretendemos entrar aqui nos detalhes da interpretação do texto hegeliano; basta contudo lembrar que a procedimento

²³ Andrade, Oswald de. **Obras Completas**, vol. IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 203.

²⁴ Andrade, Oswald de. “A Crise da Filosofia Messiânica”. In: **Obras Completas**, vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 79.

dialético de Hegel consiste em explorar uma afirmação até suas últimas consequências e mostrar que, no limite, ela conduz ao seu contrário (o universal ao particular, como na *Fenomenologia do Espírito*²⁵; o ser ao não-ser, como na *Lógica*²⁶); o ponto de Oswald de Andrade, além de lógico-metafísico, é igualmente político, pois ele pretende mostrar que essa afirmação da inferioridade dos povos do continente americano por serem antropófagos contém a chave que permitirá a tais povos se emancipar das grades da dominação social, econômica e filosófica. Não se trata assim de dizer que a antropofagia funciona como um conceito hegeliano, mas trata-se sim, de sugerir que ela contém traços da operação conceitual hegeliana transformadas de acordo com as intenções estético-políticas do movimento – operação esta que será caracterizada por Oswald de Andrade alguns anos mais tarde, como uma operação metafísica²⁷.

A Antropofagia desempenha assim um papel tanto descritivo, na medida em que ela diagnostica o acontecimento da colonização, como prescritivo, na medida em que ela indica uma estratégia a ser posta em prática para lidar com o problema. Essas camadas semânticas da noção de Antropofagia lhe conferem um poder vetorial capaz de agregar interesses e questões diversas, o que fará com que Augusto de Campos a caracterize como “o mais radical dos movimentos artísticos brasileiros” cujo poder de aglutinação de uma multiplicidade de questões sociais, econômicas e culturais em torno de uma mesma unidade faz com que ela possa ser considerada como um verdadeiro conceito filosófico e, nas palavras do autor, “a única filosofia original brasileira”²⁸. *Conceito filosófico* entendido aqui como essa unidade discursiva capaz de exprimir a unidade de fundo de uma

²⁵ Ver por exemplo o primeiro capítulo da *Fenomenologia do Espírito* que mostra que o mais particular *isto* é na verdade o que há de mais universal pois se aplica a todo e qualquer *isto* – Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 82-92.

²⁶ Ver o primeiro capítulo da *Ciência da Lógica* no qual Hegel mostra que o Ser, enquanto indeterminação indeterminada, é nada mais do que o Nada – cf. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Wissenschaft der Logik I**. Werke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 82-83.

²⁷ Andrade, Oswald de. “A Crise da Filosofia Messiânica”. In: **Obras Completas, vol. VI**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 77.

²⁸ Campos, Augusto. *Op. cit.*, p. 154.

multiplicidade experiências a tal ponto que ele nos torna capazes *de enxergar melhor* o nosso entorno.

Tal *conceito* acabou por ter um impacto considerável sobre as gerações futuras e sobre alguns dos mais importantes movimentos culturais que se articularam desde então. Essa influência se revela no teatro, com a montagem realizada em 1967 por Zé Celso Martinez do espetáculo *O Rei da Vela*, cujo texto é de Oswald de Andrade. O diretor identifica essa montagem como uma espécie de espetáculo-manifesto, herdeiro da Antropofagia, o qual daria o tom do Teatro Oficina por ele fundado. Esta montagem é assistida por um jovem músico talentoso que buscava um vetor conceitual que pudesse dar consistência e direção para o seu trabalho; sob o impulso da montagem, este jovem, Caetano Veloso, entra em contato com a Antropofagia, a partir a qual ele vai brilar aos poucos a ideia de um movimento tropicalista²⁹. No cinema, a presença do movimento se faz visível no *Cinema Novo*, cuja formação não deriva diretamente da Antropofagia, mas que se desenvolve em diálogo explícito com ela – sobretudo em sua terceira e última fase, conhecida como fase canibal-tropicalista, e que contém filmes como a adaptação de *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969), *Pindorama* de Arnaldo Jabor (1970) e uma releitura da história de Hans Staden por Nelson Pereira dos Santos em *Como era Gostoso o meu francês* (1971).

Mais recentemente, a Antropofagia começou a ativar seu potencial filosófico, a partir de uma recuperação das intuições de Oswald de Andrade, sobretudo nos geniais trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro, que avança a ideia de uma antropologia inversa que se desdobra em uma metafísica inversa, a partir da qual se pode pensar tanto (i) uma espécie de metafísica antropofágica como (ii) uma relação antropofágica entre diferentes metafísicas. Testemunha-se assim uma verdadeira reinvidicação do legado de Oswald de Andrade, na qual a

²⁹ Cf. Veloso, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 255-274. Esta passagem do livro sobre a antropofagia foi publicada à parte como um pequeno livro: Veloso, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Antropofagia é como um dispositivo metafísico de devir outro (donde: *metafísicas canibais*) que contribui para a “descolonização permanente do pensamento”³⁰.

Muito mais do que uma metáfora assim, a Antropofagia se revela como o diagnóstico de um trauma e um método para lidar com ele; além disso, seu impacto sobre as gerações vindouras manifesta seu poder aglutinador de ideais estéticos, socioeconômicos e filosóficos. A Antropofagia desvela assim aos poucos seu potencial conceitual o qual exploraremos a partir da letra do Manifesto ao longo duas próximas seções.

3. DIAGNÓSTICO SOCIAL, ECONÔMICO E CULTURAL

Como mostra Beatriz Azevedo em seu excelente trabalho de recepção do Manifesto Antropófago, é necessário atentar para o título do Manifesto; não se trata de um manifesto *antropofágico*, mas de um manifesto *antropófago*. O manifesto não é apenas um manifesto que apresenta as linhas diretrizes da antropofagia como movimento, mas ele é também um manifesto que é ele mesmo *antropófago*, um manifesto devorador, devorador de ideias, devorador de visões de mundo, e devorador de outros manifestos. Assim, já em seu primeiro aforismo, como nota Azevedo, devora-se o famoso *Manifesto do Partido Comunista*, quando Oswald de Andrade, em diálogo com a célebre conclusão do Manifesto marxiano “Proletários de todos os países uni-vos”, responde com o seu aforismo de abertura: “Só a antropofagia nos une”³¹. Oswald de Andrade opera assim uma transição *da união entre os proletários explorados para a união entre os antropófagos colonizados* e propõe assim, como analisamos em detalhes alhures³², *a marginalização colonial é distinta da marginalização oriunda da revolução industrial*, pois ela não apenas a precede cronologicamente, como se

³⁰ Cf. Viveiros de Castro, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu; N-1, 2018, p. 20.

³¹ Cf. Azevedo, Beatriz. **Antropofagia**. Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 90-105.

³² Garcia, Luis Felipe. “Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade’s Decolonial Project”. In: **Cultural Studies**, DOI: [10.1080/09502386.2018.1551412](https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1551412).

estende a uma outra dimensão ainda mais fundamental do que a dimensão econômica, a dimensão do modo de organização social, o que acabará por se refletir no modo como essa nova sociedade produzirá ideias sobre si mesma. Como revela a sequência do primeiro aforismo, a antropofagia reclama um deslocamento da discussão econômica (a respeito do proletariado) para uma discussão em um triplo registro: social, econômico e filosófico.

Gostaria de propor uma reconstrução do Manifesto a partir da bússola de orientação fornecida pelo entrecruzamento desses três registros nomeados no primeiro aforismo – social, econômico e filosófico – com as funções da noção de Antropofagia identificadas por Benedito Nunes e acima analisadas – diagnóstico e terapêutica. Propomos assim a leitura do manifesto a partir das seguintes linhas de orientação: (i) *diagnósticos sociais*; (ii) *diagnósticos econômicos*; (iii) *diagnósticos filosóficos*; (iv) *terapêutica social*, (v) *terapêutica econômica* e (vi) *terapêutica filosófica*. O objetivo de tal abordagem é oferecer uma visão de todo do manifesto de um ponto de vista conceitual.

Começemos pelos diagnósticos. O que é um diagnóstico ? Um diagnóstico é aquilo que traz à tona um problema que deve ser enfrentado, um conjunto de questões com as quais nós temos de lidar, um conjunto de obstáculos e recalques *contra* os quais nós temos de nos mobilizar. Quando se olha com atenção para o Manifesto, percebe-se que há toda uma série de manifestos que começam com a construção “Contra...”: “contra todas as catequese”, “contra a mãe dos Gracos”, “contra as elites vegetais”, “contra os importadores de consciência enlatada”, etc. Sugerimos que se tome tudo o que aparece sob esse formato “contra...” *como problemas diagnosticados pelo manifesto*; problemas estes que podemos organizar de acordo com o quadro referencial fornecido pelo primeiro aforismo do seguinte modo: *contras* (ou diagnósticos) sociais; *contras* (ou diagnósticos) econômicos; e *contras* (ou diagnósticos) filosóficos.

Os *contras* (ou diagnósticos) sociais detectam os problemas oriundos da imposição de uma nova *organização social*. Assim, o manifesto se pronuncia “contra a mãe dos Gracos” (aforismo 4 e 46), a qual fornece uma imagem arquetípica do papel da mulher no interior da sociedade patriarcal, a saber, o de ser a responsável pela criação dos filhos para que eles, e somente eles, possam desempenhar um papel político relevante no interior da polis. Em seguida: “contra

o índio de tocheiro, filho de Maria, afilhado de Catarina de Médici, genro de D. Antonio Mariz” (aforismo 41), isto é, contra o índio urbanizado (genro do fundador da cidade do Rio de Janeiro), europeizado (afilhada de um membro da família Médici) e cristianizado (filho de Maria). Igualmente: “contra Anchieta, contra João Ramalho” (aforismo 49), isto é, contra os fundadores da cidade de São Paulo, que veio a se tornar o maior centro urbano do novo país. Ou ainda: “contra a realidade social vestida e opressora cadastrada por Freud” (aforismo 51), em que a nova organização social passa por uma profunda transformação da relação aos próprios desejos e pela construção progressiva de tabus. Em linhas gerais, pode-se dizer que os diagnósticos sociais (dentre os quais se destacam os aforismos 4, 41, 46, 49 e 51) gravitam em torno da identificação de dois problemas: *a institucionalização da família patriarcal e a reorganização do todo social em torno da cidade*.

Os contras (ou diagnósticos) econômicos (dentre os quais se destacam os aforismos 15, 23, 35 e 46) identificam por sua vez dois grupos de problemas centrais: (i) *a transformação da relação à terra* com o estabelecimento do latifúndio e (ii) *a formação de um aparato burocrático para administrar essa nova relação*, o que conduz a uma *transformação da relação ao direito*³³. Assim, o Manifesto se declara “contra as elites vegetais” (aforismo 23) e seus latifúndios que destruíram a estrutura socioeconômica das tribos; uma transformação que se consolidou com a exploração da terra legitimada pela letra escrita, a qual, por intermédio “do latinório da Igreja de sua retórica de convencimento”³⁴, “deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia” (aforismo 15). A transformação colonial não se reduziu contudo à transformação da relação à terra, ela trouxe consigo igualmente uma urbanização caótica; por isso, declara-se o Manifesto “contra as escleroses urbanas” (aforismo 35). Ora, esclerose é uma doença autoimune que faz com que o sistema imunológico do corpo confunda células saudáveis com “intrusas” e as ataque provocando lesões; do mesmo modo, sugere Oswald com essa analogia,

³³ Para uma análise detalhada da questão do direito na Antropofagia, ver: Nodari, Alexandre. **A posse contra a propriedade**. A pedra de toque do direito antropofágico. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/89601>>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

³⁴ Azevedo, *op. cit.*, p. 134.

a cidade se constrói em concomitância com a identificação de intrusos – no caso do Brasil, sobretudo negros e índios – *os quais ela marginaliza em suas periferias e os ataca sistematicamente*. Finalmente, diz-se o Manifesto “contra a corte de Dom João VI” (aforismo 46), o qual operou justamente a consolidação desse novo tecido social malsão por meio da transferência de toda uma estrutura burocrática pela qual se consolidou a própria noção de *um território brasileiro*, o qual, submetido a um mesmo aparato legal, marginalizou e perseguiu seus habitantes saudáveis como se fossem intrusos. Em uma palavra, a institucionalização da família patriarcal e a reorganização do tecido social em torno da cidade (diagnósticos sociais) conduz a uma transformação da relação à terra e ao surgimento de um aparato burocrático sediado na cidade pelo qual se consolida e se administra o novo tecido social (diagnósticos econômicos).

Os diagnósticos concentram-se contudo curiosamente no terceiro e último registro, o registro da filosofia, do conhecimento, do saber: os “contra” filosóficos. Tais diagnósticos – que se encontram nos aforismos 4, 10, 19, 28, 30, 31, 35, 44 e 46 – podem ser organizados em três grandes grupos: (i) *o diagnóstico de catequese*, isto é, da imposição coletiva de novos credos; (ii) *o diagnóstico de histórias e memórias reprimidas*, em função da instituição de um novo modo de contar e de se relacionar com o próprio passado; e (iii) *os diagnósticos psicológicos*, ou seja, de problemas oriundos da implementação forçada de um novo modo de organização dos desejos, o qual traz consigo uma série de novos traumas anteriormente inexistentes.

Já em seu quarto aforismo, declara-se o manifesto “contra todas as catequese”; “catequese” vem do grego *κατηχέω*, que significa instruir oralmente, ensinar; na tradição cristã, a catequese é como uma espécie de rito de iniciação à doutrina, no interior do qual se entra em contato com os ensinamentos de um livro sagrado (a Bíblia); voltar-se contra as catequese é voltar-se justamente contra a conversão coletiva, e muitas vezes forçada, dos habitantes locais, a qual se estrutura em torno da sacralização de um livro. Oswald de Andrade, contudo, não se diz simplesmente contra a catequese (esta instituição do cristianismo), mas contra *todas as catequese*, o que sugere que ele se refira não apenas à catequese cristã, mas a *todos os ritos que se organizam e se estruturam em torno da sacralização de um dogma livresco que não pode ser contestado*, sejam eles

religiosos (com suas Bíblias), políticos (com seus Leviathans sagrados), literários (com seus Goethes sagrados), filosóficos (com seus Aquinos sagrados); em suma, “contra todos os importadores de consciência enlatada” (aforismo 10), “contra as ideias objetivadas, cadaverizadas” (aforismo 19), que engessam o pensamento; contra tais catequeses, é preciso afirmar uma outra lógica, uma outra linguagem, a “mentalidade pré-lógica” (aforismo 10).

Pode-se identificar aqui o segundo *Manifesto* deglutido pelo manifesto antropófago: o *Manifesto do Surrealismo* composto por André Breton em 1924. Em seu manifesto, Breton sugere uma espécie de suspensão da lógica pela qual se busca “exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento (...) na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”³⁵; existiria assim uma espécie de relação fundo-superfície entre (a) razão/estética/moral (que obedecem às regras lógicas) e (b) o *funcionamento real do pensamento* que repousa em um fundo que só pode ser acessado pela suspensão das regras de superfície; quem se atém ao que aparece no primeiro plano, pratica um realismo de superfície, quem busca o fundo, o funcionamento real do pensamento, busca um realismo mais real do que o realismo de superfície, busca um super-realismo, um *surrealismo*. Cabe sublinhar assim que surrealismo não é irreal, mas algo que busca o, por assim dizer, coração do real por trás da realidade superficial.

Assim como em sua deglutição do *Manifesto do Partido Comunista* – em que Oswald de Andrade indica a posição mais fundamental do aspecto social em relação ao aspecto econômico – aqui também vemos o *Manifesto Antropófago* digerir o *Manifesto do Surrealismo* à sua maneira e com uma importante novidade. A relação superfície-fundo entre realismo e super-realismo, entre lógica e funcionamento real do pensamento, é lida não apenas em um registro estético, mas em um registro igualmente político dentro de um contexto herdeiro da dominação colonial. Com efeito, a superfície que trava o acesso ao funcionamento

³⁵ No original: “Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.” – cf. Breton, André. **Manifeste du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1966, p. 32.

real do pensamento, à “mentalidade pré-lógica”, é agora “a consciência enlatada” que impede a consciência local de apreender “o funcionamento real” de sua própria terra, o fundo super-real do qual o Abaporu se nutre apenas com os pés, mas não com a cabeça. O que trava a circulação da seiva local é assim “a verdade dos povos missionários” que “é a mentira muitas vezes repetida” (aforismo 31), ou para colocar em outros termos, uma verdade subjetiva que é várias vezes repetida como se ela tivesse um valor objetivo: um pensamento subjetivo tomado como verdade objetiva, uma ideia própria, particular, individual, que se apresenta como verdade comum, como razão, um individual (ἴδιος) que se apresenta como razão (λόγος) um ἴδιος-λόγος, um ideólogos, que transmite suas idioslogiai, suas *ideologias*. *O realismo de superfície é o realismo da ideologia, que não penetra o fundo real das coisas, que não assume o risco de suspender a “consciência enlatada” para entrar em contato com a realidade viva, super-real, surreal.*

É preciso assim combater essas catequeses, que conduzem a sacralizações que engessam o pensamento e nos impedem de ver o que se passa debaixo de nossos pés; isso supõe igualmente uma dessacralização da assim chamada “alta cultura”. Assim, afirma-se o Manifesto “contra Goethe” (aforismo 46): não porque Goethe seja em si mesmo um problema, Goethe é o grande poeta que proporcionou à língua e à consciência alemã um avanço considerável em sua compreensão de si mesma, o problema não é Goethe enquanto tal, mas sim o Goethe idealizado, adorado, transplantado para os trópicos como um ídolo sagrado cujas obras são como bíblias; essa idealização tende a se tornar uma catequese, e a engessar a circulação da seiva viva, do sentimento de si da coletividade: *Goethe sim, catequeses goetheanas não.*

No que diz respeito à história, Oswald de Andrade se declara “contra todas as histórias que começam no cabo de Finisterra” (aforismo 28), cabo que fica na Espanha, no norte de Portugal, ponto mais a oeste do continente Europeu. Ele é chamado de Finisterra (o fim da terra) e é, de acordo com a concepção hegeliana e tradicional do trajeto da história, onde termina a história – a qual começa na *Morgenland* (Oriente) e termina na *Abendland* (Ocidente-Europa, no caso de

Hegel, o Mundo Germânico)³⁶. É contra essa história que não passa de Finisterra, que é incapaz de lidar com as narrativas históricas paralelas, não-europeias que se afirma o Manifesto; ele é assim a favor de uma história que começa aqui, *aqui onde estamos*, um *aqui* que foi excluído dos aquis históricos, um aqui que insere em outros quandos, os quandos de um mundo “não datado” pelo calendário religioso do cristianismo, de um mundo “não rubricado” pela burocracia ibérica (aforismo 28). É preciso, por isso, rebelar-se “contra a Memória, fonte do costume” (aforismo 44), a fim de se libertar da memória habitual que esconde escravismos e massacres, que esconde guerras e revoltas, que esconde histórias e tradições, que esconde mundos milenares que existiam muito antes de 1500 e de 1492. Precisa-se de “uma experiência pessoal renovada” (aforismo 44), de uma nova experiência do presente, para, a partir dela, projetar-se um olhar renovado sobre o passado. Eis aqui uma nova relação entre presente e passado; *é isso o que se busca, uma nova concepção de história*.

Há aqui uma semelhança com ideia de Walter Benjamin segundo a qual “a história é objeto de uma construção, cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo agora”, um agora que tem um papel fundamental na projeção do olhar sobre o passado³⁷. A abordagem de Oswald de Andrade acrescenta contudo uma complexidade adicional a essa tese, pois não se trata somente de um agora a partir do qual se projeta o olhar, mas se trata igualmente de um *aqui*. Toda a organização de agoras no interior de

³⁶ A concepção hegeliana de história que começa no Mundo Oriental, passa pelo Mundo Grego e Romano e alcança seu cume no Mundo Germânico, o qual contém a história da modernidade europeia, representa, com algumas nuances, a estrutura habitual do ensino de história: das civilizações orientais, passando por Grécia e Roma até chegar à Idade Média e à Modernidade (estas duas últimas estão contidas naquilo que Hegel denomina Mundo Germânico) – cf. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 133-141.

³⁷ No original: “Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.” – cf. Benjamin, Walter. **Über den Begriff der Geschichte**, aforismo XIV. O texto oriundo de um manuscrito em forma de aforismos está disponível em <https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/public-docs/Literaturwissenschaft/avl/Scans_Seminare_Menke_WiSe12_13/Krise_rebellion_Aufstand/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

uma linha temporal tem o seu *aqui* – como fica claro pelo calendário cristão, o qual se baseia em um acontecimento geograficamente localizado narrado por uma religião que surgiu em um lugar específico. Assim como a filosofia decolonial fará alguns anos mais tarde, Oswald de Andrade introduz a multiplicidade espacial no interior do raciocínio univocamente temporal da historiografia ocidental. Para que o olhar possa de fato ser projetado a partir do presente, é preciso desconstruir a memória que impôs os seus aqúis e agoras como universais.

Finalmente, no que diz respeito à psicologia, o Manifesto se diz “contra as sublimações antagônicas, trazidas nas caravelas” (aforismo 30); trata-se de sublimações antagônicas, porque se tratam de sublimações para problemas que anteriormente não existiam. O que vem com as caravelas, de acordo com essa leitura de Oswald de Andrade, é “a realidade vestida”, são os novos tabus, um novo modo de organizar o todo intersubjetivo em torno de novas unidades sociais anteriormente inexistentes: a família patriarcal. Tomemos como exemplo o Complexo de Édipo, trata-se de algo que só faz sentido em uma sociedade patriarcal. Não há tal complexo em sociedades não patriarcais: não porque elas sejam melhores ou piores, mas justamente porque os núcleos sociais básicos não se organizam em torno da figura do pai; isso significa que não há o desejo de matar o pai e ocupar a sua posição, justamente porque *não há um pai ocupando tal posição de comando para matar, não há o pai no sentido de chefe da família*³⁸.

Em sua dupla deglutição de manifestos assim, o Manifesto Antropófago conduz à explicitação das raízes sociais tanto dos problemas econômicos destrinchados pelo comunismo em seu Manifesto como das travas que impedem a manifestação da realidade psíquica identificadas pelo Manifesto do Surrealismo. Além dessa raiz comum, em ambos os casos, é preciso devorar o que nos impede de ver a própria raiz do problema, o que nos impede de ver a terra; ora, o que nos impede de ver a terra são as múltiplas catequeses que engessam o pensamento, as ideologias que falseiam nossa percepção do real, que impedem que a cabeça do Abaporu funcione no mesmo registro que seus pés.

³⁸ Andrade, Oswald de. “A psicologia antropofágica”. In: **Os dentes do dragão**. São Paulo: Globo, 1990, pp. 48–55.

Assim, se a raiz de todas as questões abordadas por Oswald de Andrade é o modo de organização social, que funciona como o solo de desenvolvimento de uma determinada economia (na medida em que a sociedade patriarcal imposta pela colonização é o solo a partir do qual o capitalismo vai se instituir nos trópicos) e como o solo de desenvolvimento de um determinado modo de pensar (na medida em que a sociedade organizada em torno de núcleos familiares fundamenta o desenvolvimento de uma certa psicologia e de uma certa filosofia) que bloqueia, em função de suas ideias cadaverizadas (ideológicas) o acesso à raiz destes problemas. Parte fundamental do diagnóstico oferecido pela antropofagia é assim um diagnóstico da estrutura ideológica que nos impede de ver os problemas, de observar e escutar suas raízes: *trata-se do diagnóstico de todas as catequeses que fizeram do pensamento local um pensamento colonizado.*

4. TERAPÊUTICA SOCIAL, ECONÔMICA E CULTURAL

Diante do diagnóstico aportado pelo Manifesto, o qual indica a profunda transformação do tecido social como a raiz de um problema que afeta os registros econômico e filosófico, transformação esta cuja visibilidade é bloqueada pelas ideias enlatadas pelas mais diversas catequeses culturais, Oswald de Andrade propõe uma verdadeira “vacina antropofágica”. Ora, para que o problema possa ser tratado, é preciso primeiro identificá-lo, distingui-lo com clareza; ora, se o que o impede tal apreensão são as ideias enlatadas, então o foco inicial da vacina deve ser o registro filosófico, para que se possa justamente romper as estruturas paralisantes que bloqueiam a movimentação das ideias e impedem a apreensão da raiz dos problemas. A terapêutica filosófico-cultural se mostra assim como a condição sem a qual a própria formulação da especificidade dos problemas sociais e econômicos locais não é possível. Sem uma terapêutica filosófico-cultural prévia, não há terapêutica social e econômica possível. É preciso assim desengessar o pensamento, descatequizá-lo, *descolonizá-lo*, para que se possa

enfim enxergar os nossos problemas e, como diz Roberto Gomes, cumprir assim a verdadeira função da filosofia: “enxergar um palmo diante do nariz”³⁹.

A terapêutica filosófica começa com “a vacina antropofágica” que nos fará *ver os problemas* (aforismos 16, 18, 37, 49). Mas que vacina é essa? Tal vacina é associada à fórmula diversas vezes repetidas no manifesto, e posteriormente caracterizada como uma operação metafísica: a transformação do tabu em totem. É preciso absorver o inimigo sacro que oprime o livre-pensar a fim de superar a contradição constante do homem com seus tabus. O inimigo interno da consciência cristã incapaz de lidar com seus próprios interditos (“a consciência infeliz” de Hegel) deve ser convertido em aliado externo, em um objeto totêmico que funcionará como um guia; trata-se de converter o não-dito na força externa que nos indica o caminho, o marginalizado internamente no exposto como bandeira externamente, trata-se assim de trazer, como diz Elza Soares, *Exu às escolas*⁴⁰. A revitalização da cabeça do Abaporu depende justamente da possibilidade de deixar circular a seiva local no interior do espaço de produção das ideias; é preciso vascularizar o espaço de produção do saber com o líquido vital local; com suas questões, suas ideias, suas divindades, seus Exus, Jacys, Guaracys (aforismo 33). *A manifestação da cultura local demonizada é um passo fundamental para a libertação do pensamento enlatado.*

A vacina antropofágica busca contudo não apenas manifestar o que foi marginalizado, mas ela funciona também como dispositivo de ressignificação de ideias e conceitos a partir das cores locais. Assim, quando se faz “Cristo nascer na Bahia” (aforismo 13), no Estado mais africano do Brasil, evidencia-se que elementos culturais podem e devem ser relidos a partir de um novo contexto, pois com efeito, ideias não existem no ar, elas se inscrevem na terra, e para que elas possam exprimir algo da terra na qual se inscrevem, é preciso que elas deixem a força da terra circular em seu interior. *A revascularização (ou descolonização) do*

³⁹ Gomes, Roberto. **Crítica da Razão Tupiniquim**. São Paulo: FTD, 1990, p. 15.

⁴⁰ Agradeço ao aluno Vitor Fraga, que, em uma aula sobre a filosofia antropofágica de Oswald de Andrade na UFMG, chamou a minha atenção para esta proximidade entre o mote da antropofagia e musica de Elza Soares.

pensamento ocorre assim em duas direções, tanto na explicitação do que foi marginalizado como na resignificação do que foi importado.

Esse duplo procedimento é uma condição sem a qual as terapêuticas social e econômica não podem ser postas em prática. *Tais terapêuticas consistem na busca da formulação de um novo modelo social e econômico para a nação que se fundou sobre “escleroses urbanas”.* Como fazê-lo? O texto de Oswald contém apenas intuições a esse respeito, pois tal formulação depende justamente da realização da parte inicial do trabalho, a terapêutica cultural – *um sinônimo aqui para a fórmula “descolonização do pensamento”* – que está longe de ter sido posta em prática.

Uma das fórmulas frequentemente retomadas pelo manifesto e que parecem se referir a uma necessária transformação socioeconômica de grandes proporções é a “Revolução Caraíba” (aforismos 11, 12, 21), que será “maior do que a revolução francesa”. Caraíba vem do tupi antigo Kara ‘ib, que significa homem sábio, inteligente, capaz de acessar outros mundos; trata-se igualmente do nome de uma tribo que habitava a região das Antilhas quando da chegada de Colombo. Esses povos, os Caraíba, eram descritos como “guerreiros perigosos” por oposição aos taínos, povo pacífico vizinho; Kara ‘ib é igualmente a origem do nome canibal, que vem de “cariba, caniba, canibal”, a partir do qual a própria região do centro do continente foi nomeada, *Caribe*⁴¹. A revolução caraíba é assim a revolução dos povos guerreiros que viviam ali naquela região quando da chegada de Colombo; revolução dos povos capazes de habitar outros mundos; dos povos caraíba, cariba, caniba, canibais, antropófagos.

A fórmula “revolução caraíba” é enigmática e, como diversos outros aforismos do manifesto, se presta a um rico horizonte e interpretações. Gostaríamos contudo de chamar atenção para um ponto que, a nosso ver (e de nosso conhecimento), não foi explorado pela literatura secundária. A “revolução caraíba” é caracterizada por Oswald de Andrade como “maior do que a revolução francesa”; além disso, “Caraíba”, como notado acima, é a origem do nome Caribe,

⁴¹ Para uma reconstrução detalhada da origem do termo “canibal”, ver o belo ensaio: Jáuregui, Carlos. **Canibalía**. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 48-63.

onde os povos caraíba habitavam; ora, *houve de fato uma grande revolução no Caribe que se valeu das ideias de igualdade da revolução francesa para realizar algo que a revolução francesa só tentaria fazer alguns anos mais tarde: abolir legal e constitucionalmente a escravidão, tratar os homens como efetivamente iguais*⁴². Essa revolução, que publicou o primeiro documento da história da humanidade que declarava a escravidão e a discriminação racial como inconstitucionais, foi a *revolução no Caribe*, isto é, a *revolução no Haiti*. Ao buscar fazer valer o ideal de igualdade como um ideal de igualdade de fato para todos, ela foi de fato maior do que a Revolução Francesa; ela ultrapassou a “pobre declaração dos direitos do homem” (aforismo 11) que por tantos anos conviveu pacificamente com a instituição da escravidão e com o terrível código Negro⁴³.

5. CONCLUSÃO

O *Manifesto Antropófago* apresenta assim a Antropofagia não apenas como uma metáfora para a assimilação e digestão de estruturas sócio-cognitivas, mas igualmente como um *diagnóstico* da dominação colonial que transformou profundamente o tecido social e deixou marcas na estrutura econômica e cultural do território que viria a ser chamado de Brasil. As suas consequências sobre a estrutura cultural são particularmente perversas, na medida em que os efeitos duradouros dessa dominação gerou uma superfície ideológica de ideias cadaverizadas que dificultam a circulação da realidade local no interior reflexão conceitual, de modo que os problemas locais, quando não passam simplesmente despercebidos, são frequentemente falseados por um pensamento engessado por catequeses culturais, *um pensamento colonizado*. Para combater esses problemas, o Manifesto oferece uma terapêutica denominada por Oswald de

⁴² A Abolição da Escravidão é declarada pelos revolucionários em um decreto no dia 4 de fevereiro de 1794; tal decreto teve contudo vida curta, pois foi revogado pela lei do dia 20 de maio de 1802.

⁴³ Para uma rica reconstrução da Revolução no Haiti, sobretudo no que concerne suas semelhanças e contrastes com a Revolução Francesa, ver: James, Cyril Lionel Robert. **Os jacobinos negros**. Toussaint L'Ouverture e a revolução de Santo Domingos. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

Andrade de “vacina antropofágica” cujo objetivo inicial é desbloquear as ideias paralisantes a fim de viabilizar a revitalização da consciência local. *É preciso assim descolonizar o pensamento para que a seiva local nutra não apenas as pernas, mas também a mente do Abaporu; só assim, a formulação de conceitos capazes de apreender a realidade local e seus desafios mais profundos será possibilitada.*

A Antropofagia é assim, mais do que uma metáfora, um verdadeiro conceito filosófico, que não apenas reproduz aspectos do conceito de conceito de acordo com algumas abordagens filosóficas, como ainda antecipa um projeto epistemológico formulado muitos anos depois, o *projeto de descolonização do pensamento*. Nesse sentido, não é nenhum exagero dizer que a antropofagia é um verdadeiro projeto “*decolonial avant la lettre*”⁴⁴.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Tarsila*. Sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*, vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de; BOPP, Raul *et al.* *Revista de Antropofagia*, disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>>. Acesso em 18 de outubro de 2019.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia*. Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. Disponível em <https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/publicdocs/Literaturwissenschaft/avl/Scans_Seminare_Menke_WiSe12_13/Krise_rebellion_Aufstand/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

⁴⁴ Viveiros de Castro, Eduardo. “Que temos nós com isso?”, prefácio de: Beatriz Azevedo. *Antropofagia*. Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 14.

- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 [1960].
- BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo*. Do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII). Trad. de Marcia Aguiar Coelho. Campinas: Editora Unicamp, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de minuit, 1991.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. Biografia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
- FREGE, Gottlob. *Begriffsschrift*. Eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens. Halle: Verlag von Louis Nebert, 1879.
- GARCIA, Luis Felipe. "Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's Decolonial Project". In: *Cultural Studies*, DOI: [10.1080/09502386.2018.1551412](https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1551412).
- GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1990.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luis. *Aristóteles em Valladolid*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik I*. Werke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik II*. Werke 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros*. Toussaint L'Ouverture e a revolução de Santo Domingos. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia*. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. de Manuela Pique dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- LEBRUN, Gérard. *La patience du concept*. Essai sur le Discours hégélien. Paris: Gallimard, 1972.
- LENZE, Ulla. "Literatur vs. Philosophie – wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schreiben". In: *Deutschlandfunk Kultur*, 24/05/2015. Disponível em

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-vs-philosophie-wovon-man-nicht-sprechen-kann.2162.de.html?dram:article_id=320732>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

NODARI, Alexandre. *A posse contra a propriedade*. A pedra de toque do direito antropofágico. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/89601>>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

NUNES, Benedito. “A antropofagia ao alcance de todos”, prefácio de: Oswald de Andrade. *Obras Completas*, vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. *O olho e o microscópio*. São Paulo: Nau, 2008.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Que temos nós com isso?”, prefácio de: Beatriz Azevedo. *Antropofagia*. Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. E outros ensaios de antropologia. São Paulo: Ubu, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu; N-1, 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2008.

CAPÍTULO 4

HISTÓRIA, LITERATURA E FILOSOFIA: APROXIMAÇÕES ATRAVÉS DO TRAUMA E DA MEMÓRIA

*Milena Hoffmann Kunrath*¹*

1. INTRODUÇÃO

A vida não é a que a gente viveu, mas a que a gente lembra, e como lembra dela, pode contá-la. (Gabriel García Márquez)

A aproximação entre a Literatura e outras áreas das ciências humanas não é nova nem recente. A Literatura já foi, desde seus primórdios, quando ainda era transmitida de forma oral, usada para "ilustrar" ou mesmo refletir e comprovar ideias de diversas áreas do conhecimento, como na psicologia, na história, na sociologia, filosofia, entre outros.

Neste texto, pretendo explorar algumas reflexões de natureza filosófica geradas pela expressão literária de uma das piores tragédias do século XX: a ascensão do nazismo e a consequente Segunda Guerra Mundial; bem como o envolvimento destas disciplinas (filosofia e literatura) na recuperação da História. Embora a análise deste tema possa remeter ao passado, a repercussão destes eventos continua presente na atualidade. Mensalmente alguma descoberta relacionada à Segunda Guerra inunda os mais diversos veículos de comunicação, como o desarmamento de alguma bomba no meio de uma cidade europeia, a revelação de algum arquivo escondido, novos entendimentos legais para processar os participantes, o lançamento de livros que exploram a guerra, agora do ponto de vista dos netos das crianças que cresceram durante ela. Não há como negar que o tema permanece atual.

*Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS, Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS e Licenciada em Letras, Português e Alemão, pela UFRGS, a autora é docente da UFPel desde 2017. milena.kunrath@gmail.com

Através das narrações ficcionais dos eventos, abordarei a aproximação entre os textos testemunhais, ficções (fortemente envolvidas pelas vivências dos autores) e visões históricas, procurando refletir sobre a fidelidade dos eventos narrados. Já Platão, em seus *Diálogos*, problematizou a busca pela verdade. Porém, segundo adverte Gagnebin (2004), este não é o verdadeiro objetivo dos escritos:

(...) percebemos que aquilo que Platão nos transmite não é nenhum sistema apodíctico, nenhuma verdade proposicional, mas, antes de mais nada, uma *experiência*: a do movimento incessante do pensar, através da linguagem racional (*logos*) e para além dela, (...) (GAGNEBIN, 2004, p.14)

Ou seja, o conjunto dos escritos produzido pelos participantes da Segunda Guerra Mundial não guarda valor pela sua veracidade histórica, mas como ponto de partida para gerar reflexão e entendimento para fatos muitas vezes incomprensíveis aos futuros leitores. Mas em vez de aprofundar uma discussão dialética entre verdades da Filosofia, História e Literatura, pretendo aqui aproximá-las no intuito de gerar entendimento da própria natureza do indivíduo.

2. MEMÓRIA E TRAUMA NA HISTÓRIA?

A memória pode ser definida por uma série de diferentes acepções: tanto para a retenção do conhecimento ou armazenamento de informações, de uma forma mais prática; quanto para a recordação de eventos que nos são, por algum motivo, importantes no decorrer da vida. Para Pierre Nora (1993, p.9), podemos acrescentar às definições o envolvimento com o passado e inevitável relação com a história: “A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente: a história, uma representação do passado”. Então, enquanto a história se ocupa do passado, a memória se refere ao presente, ao que nós resgatamos. Podemos ainda, segundo Ricoeur, entender o historiador como um “escritor”:

[...] enquanto fazedor da história, ao levá-la ao nível do discurso erudito, não estaria o historiador imitando, de forma criadora, o gesto interpretativo pelo qual aqueles e aquelas que fazem a história tentam compreender-se a si mesmos e ao seu mundo? (RICOEUR, 2007, p. 107)

E neste momento podemos, então, questionar a suposta objetividade histórica muitas vezes exigida do historiador. Segundo Ricoeur,

[...] podemos perguntar se faz algum sentido dizer que dois historiadores fazem narrativas diferentes dos mesmos acontecimentos. Se o acontecimento é um fragmento da narrativa, ele segue o destino da narrativa, e não há acontecimento básico que possa escapar da narrativização. (Ibid., p. 245)

No decurso do desenvolvimento da pesquisa historiográfica, segundo Jacques Le Goff (1992), a relação entre as disciplinas de História e Literatura, complementou-se de forma equilibrada, sem maiores atritos, até o século XIX, e agora retorna no século XXI. Durante o século XX, de acordo com uma obsessão cientificista, o trabalho conjunto foi questionado e depreciado. Porém, com o aparecimento de inúmeros relatos testemunhais, tanto de vítimas do nazismo, quanto de outros participantes, bem como obras ficcionais romaneando a experiência do período, foi necessária uma reconsideração do material disponível. Beatriz Sarlo (2007, p.21) concorda com a retomada do valor do testemunho, e acrescenta:

Se há três ou quatro décadas o “eu” despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar. É disso que se trata, e não de questionar o testemunho em primeira pessoa como instrumento jurídico, como modalidade de escrita ou como fonte da história, à qual em muitos casos ele é indispensável, embora crie o problema de como exercer a crítica que normalmente se exerce sobre outras fontes.

A validade do testemunho como parte essencial da história não pode, segundo Sarlo, mais ser questionada.

Para Seligmann-Silva (a) (2003, p. 80), "Não há mais espaço para as verdades eternas ou para leis universais – transculturais e a-históricas"; ou seja, tratar a História

como verdade absoluta, sem questioná-la a cada nova informação percebida, não é mais coerente. De acordo com Seligmann-Silva existem duas premissas básicas que devemos lembrar quando tratamos do uso do relato testemunhal na literatura, para que não haja ambiguidade com um relato histórico:

- (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é a face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o real.
- (b) Em segundo, esse "real" não deve ser confundido com a "realidade" tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA (b), 2003, p. 373)

Ricoeur apoia a razoável tendência atual do uso da memória como parte da reflexão histórica. O testemunho imprescindível dos que vivenciaram o trauma, ainda que impreciso e repleto de imaginação, desenvolve junto aos ditos fatos o desenrolar do que será recontado para as gerações futuras.

A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que seu sentido se mantém confuso, misturado... [...] O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. (RICOEUR *apud* LE GOFF, 1992, p. 21)

Ainda presente na discussão sobre a fidelidade destes testemunhos à realidade histórica, Ricoeur acredita que não podemos abraçar premissas puristas de separação plena entre os diferentes campos da História, da Literatura e da memória:

A história pode ampliar, completar, corrigir, e até mesmo refutar o testemunho da memória sobre o passado, mas não pode aboli-lo. Por quê? Porque, segundo nos pareceu, a memória continua sendo o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o "não mais" que marca seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o "tendo-sido" que

designa seu caráter originário e, nesse sentido, indestrutível.
(RICOEUR, 2007, p. 505)

Através deste entendimento, pode-se buscar na Literatura aquilo que a História não é capaz de abarcar. Sem menosprezar a importância da disciplina, ela exerce de forma complementar, mas indispensável, e ao mesmo tempo despida do mesmo compromisso que possui a História, a busca pela "verdade" testemunhal. Segundo Seligmann-Silva (a)(2003, p.10), "A reflexão sobre o testemunho leva a uma problematização da divisão estanque entre o discurso dito 'denotativo-representativo' e o dito 'literário', sem no entanto aceitar o apagamento dessas fronteiras".

3. USO DA EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA NA NARRAÇÃO. BUSCA PELA VERDADE?

Após a Segunda Guerra Mundial foram escritas inúmeras obras contando os eventos vivenciados pelos seus autores de forma ficcional. Não é certamente o caso de buscar nestes romances o que corresponderia à verdade ou não, mas sim de despertar o interesse das disciplinas de Literatura, História e Filosofia, sobre o modo como se dá esta narração das lembranças, sem dúvida, traumáticas experimentadas pelos escritores. Segundo o autor Seligmann-Silva (a) (2003, p.46), é impossível apropriar-se ou reviver este passado sem o auxílio da Literatura:

[...] [n]o campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula: de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também [...] a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e sua conseqüente inverossimilhança.

E continua: "O testemunho coloca-se desde o início sob o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] a impossibilidade de recobrir o vivido (o 'real') com o verbal" (Ibid.); para concluir da seguinte forma: "[...] só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida" (Ibid.).

Segundo Jürgen Straub, doutor em psicologia social, é esperado que exista uma fronteira ambígua limite entre a narrativa e a vida do escritor. Por isso, exigir uma evidenciação da realidade objetiva ou da ficção é simplesmente insensato.

Apesar de todas as diferenças entre histórias de vida expostas oralmente e de forma escrita, está claro que contar histórias não é capaz de fechar a lacuna entre a vida e a narrativa, entre o mundo vivido e o mundo narrado. Esse problema é comum em toda a representação [...] da vida. (STRAUB, 2009, p. 81)

Seligmann-Silva destaca outra explicação para o uso da Literatura como forma de resgate do trauma vivenciado. Nem sempre o que é lembrado é tolerável tanto para aquele que rememora, quanto para os interlocutores:

Os primeiros documentários realizados no imediato pós-guerra, extremamente realistas, geravam esse efeito perverso: as imagens eram "reais demais" para serem verdadeiras, elas criavam a sensação de descrédito nos espectadores. (SELIGMANN-SILVA (a), 2003, p. 57)

Há ainda outro argumento que reforça o uso do meio literário para "reviver" as lembranças de um evento traumático. Muitos dos que relataram suas experiências de forma ficcional não foram as chamadas vítimas da Segunda Guerra Mundial. Também os soldados e perpetradores do regime nazista narraram suas vivências. Para Assmann, o ocupar-se com a desonrosa lembrança da atuação para o regime ajuda o participante a desviar-se da cobrança, tanto interna quanto externa, e ainda a justificar seus atos e seu papel no desenrolar dos fatos: "Esta herança negativa não pode ser negada; apenas através de sua admissão existe a possibilidade de, distanciando-se, libertar-se dela e aliar-se às vítimas"² (ASSMANN, 2007, p. 18, tradução nossa).

Segundo o médico especialista em memória Ivan Izquierdo, podemos manipular a memória e nos convencer de forma a acreditar que algo realmente ocorreu de forma diferente. ("Muitas vezes involuntariamente, outras nem tanto, criamos memórias falsas a partir de dados reais" – IZQUIERDO, 2010, pos. 719). Este seria o caso dos soldados alemães após o término da Segunda Guerra Mundial: muitos sentiam-se injustiçados, já

² "Dieses negative Erbe kann nicht ausgeschlagen werden; nur durch seine Annahme besteht die Möglichkeit, sich distanzierend von ihm zu befreien und mit den Opfern zu verbünden."

que, além de não terem tido escolha, lutaram em nome da pátria. Este tipo de comportamento é explicado por Izquierdo da seguinte forma:

Outras memórias falsas são implantadas nas pessoas por sugestão. Por algum motivo nos convencemos de algo que gostaríamos de ter sido ou ter feito, e passamos a acreditar nisso. Há alguns anos foi moda nos Estados Unidos, entre psicólogos de má qualidade moral, convencer jovens ignorantes e sugestionáveis de que tinham sofrido abuso sexual por parte dos pais. (Ibid., pos. 748)

O artista e escritor Günter Grass, que lutou como soldado na Segunda Guerra (ainda que seu ingresso tenha sido com 17 anos, na bateria antiaérea, perto do término do conflito) reflete reiteradamente em sua autobiografia, usando por vezes de diversas metáforas poéticas, como opera a rememoração, o quanto podemos acreditar nela e de como ela nos é indispensável:

[...] por que, afinal de contas, a infância e seu fim tão indomovivelmente datado devia ser lembrada, se tudo que me aconteceu a partir do primeiro e desde o segundo dente, junto com o começo das aulas, jogos de bola de gude e joelhos esfolados, os mais precoces segredos de confissão e os tormentos da crença mais tardios, há tempo se transformou em tralhas sob a forma de bilhetes, que desde então se grudam a uma pessoa que, mal levada ao contato com o papel, não quis crescer, quebrou vidros de todos os tipos cantando, teve duas bengalas de madeira à mão, e graças ao seu tambor de lata tornou famoso o seu nome, que a partir de então se tornou citável já que passou a existir entre as lombadas de um livro e traduzido em-não-sei-quantas-línguas, quer se tornar imortal? (GRASS, 2007, p. 10)

O escritor, contudo, incomoda-se com o resultado do que tem a contar. Apesar de sua obra ficcional *O tambor* provocar a sociedade alemã através de duras críticas a sua participação e ao pensamento pequeno-burguês nela prevalecente, apesar de chocar por seu conteúdo imoral e de não moderar a exposição dos personagens (que demonstrariam a hipocrisia social), Günter Grass não foi capaz, por mais de quarenta anos, de admitir sua atuação, ainda que insignificante, na

SS³. O segredo só foi confessado com a publicação de suas memórias, em 2006, e, para a grande maioria dos alemães, seu encobrimento foi indesculpável.

O debate sobre a credibilidade das fontes históricas e a impraticabilidade de verificação *in loco* do que aconteceu no passado faz parte de uma saudável discussão no campo historiográfico. Historiadores procuram estabelecer a cientificidade de uma área com materiais de procedência, mesmo as oficiais, nem sempre confiáveis. Ainda assim, se não podemos confiar apenas na memória, tampouco podemos nos ater somente à retórica, conforme o que afirma o filósofo e historiador polonês Krzysztof Pomian (*apud* ASSMANN, 2011). Assmann problematiza o argumento do historiador, que busca um modelo puro para explicar o estudo atual da história, afirmando que as duas correntes não podem ser excludentes, mas devem, sim, ser complementares. Seligmann-Silva (a) (2003, p. 18) concorda com esta premissa:

[...] não podemos mais contar com discursos puros, com divisões claras entre “ciências e literatura”, sem que isso signifique de modo algum uma relativização do “evento histórico, mas apenas a complexificação do trabalho de registro do passado.

Já no âmbito da ficção, Jean Pouillon assegura que a veracidade da história narrada não é relevante para a qualidade do texto: “[...] Num romance, [...] a autenticidade não precisa ficar assegurada pela experiência ou pelo documento; o que se exige é a plausibilidade interna, psicológica” (POUILLON, 1974, p. 34). Então, a única exigência em termos de coerência interna para uma obra ficcional bem sucedida é sua verossimilhança, o que nada tem a ver com a verdade de fato.

4. LEMBRANÇA, ESQUECIMENTO, INVENÇÃO

³ “A *Schutzstaffel*, ou SS, foi uma organização paramilitar ligada ao partido nazista alemão. Seu lema era “*Meine Ehre heißt Treue*” (“Minha honra é a lealdade”). [...] Os nazistas consideravam a SS como sendo uma unidade de elite, cujos membros eram selecionados segundo critérios raciais e ideológicos” (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/SS>>. Acesso: 25 fev. 2009.).

Uma questão que sempre permeia obras que tratam de eventos reais é a fidelidade. O escritor Günter Grass brinca a todo momento com esta ânsia por comprovação. Para Grass (2007, p. 146), "A memória gosta de invocar lacunas"; e estas são reordenadas para gerar novas memórias: "Retalhos de recordação, arranjados ora assim, ora assado, se juntam deixando lacunas." (Ibid., p. 181). "A partir de então o filme rasga sempre de novo. Por mais que eu o emende e volte a fazê-lo passar, ele oferece uma salada de imagens" (Ibid., p. 109). A seguir, fala da impossibilidade humana de resgatar de forma completa os acontecimentos vivenciados:

[...] o filme rebobinado e muitas vezes remendado, oferece bem pouco aos olhos no princípio. Nem a pele da cebola ainda há pouco comentada, nem o pedaço de âmbar transparente, no qual um inseto de tempos imemoriais faz de conta que é atual podem ajudar. (GRASS, 2007, p. 119)

Para Rosa Montero (2003), a representação literária serve a nossa inquietação a respeito de fatos relatados que nem sempre se mostram reflexos da realidade (principalmente em romances testemunhais e o biográficos). Montero não acredita que esta insegurança sobre a veracidade do romance seja algum demérito. Ao contrário, representa de forma fiel a fragmentação de nossas vidas. Segundo a autora,

A realidade é sempre assim: paradoxal, incompleta, descuidada. Por isso o gênero literário que prefiro é o romance, que é o que melhor se adapta à matéria estilhaçada da vida. [...] O romance é o único território literário em que reinam a mesma imprecisão e falta de limites que reinam na existência humana. (MONTERO, 2003, p.137)

Para Rosani Umbach,

[...] em termos de teoria da literatura e no âmbito do gênero memorialístico, considera-se a memória também como ficção, podendo ser simulada, encenada, representada, sem que ocorra

uma autêntica rememoração por parte do sujeito que narra.
(UMBACH, 2012, p. 219)

Quando falamos, porém, em testemunho, mesmo que não possamos considerá-lo verídico, ele é com certeza estreitamente influenciado por acontecimentos reais. A maneira como se dá esta "recordação", sua organização e perspectiva podem não coincidir com o que alguns leitores esperam. É necessário, porém, sempre lembrar que à Literatura não é atribuído nenhum comprometimento com a verdade tal como ela ocorreu. Segundo Sarlo (2007, p.37), "Todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora." O critério a ser utilizado para recepção da obra, se esta será tomada como realidade ou não, está portanto a cargo do leitor, e não do escritor.

A teórica e escritora Ruth Klüger⁴ (2009), também uma vítima da perseguição da ditadura nazista, expõe em passagem de sua obra o seu processo de escrita, revelando uma sobreposição do lembrado e do inventado, a qual resulta na obra literária:

Não sou eu quem conduz um texto. [...] Vou preenchendo vazios; os raios que o diário dispara voltam sobre si mesmos, como se a história se dobrasse assim que tivesse reunido recursos. [...] bastava "intervir" nos documentos, que nunca se saberá se são apócrifos, se foram forjados ou inventados, porque, finalmente, se algo são, é literatura. (KLÜGER, 2009, p. 36)

Além da lembrança, como componente literário essencial, podemos apontar o esquecimento. O minucioso trabalho da seleção do que será exposto e do que será escondido, nem sempre consciente, também faz parte do construir literário. O escritor Günter Grass indaga-se, em sua autobiografia, se ele realmente quis recordar-se do que ocorreu. Ou seja, será que os esquecimentos provêm de uma incapacidade fisiológica, psicológica, ou são oriundos da vergonha pela participação e cumplicidade, mesmo que periférica, nos crimes nazistas?

⁴ Klüger publicou suas memórias, sobre as lembranças da vida e a sobrevivência em campos de concentração, no início dos anos 2000, com o título de *Paisagens da memória*.

[...] ou será que sou eu que não quer decifrar o que está inscrito na casca da cebola?

Mitigações podem ser citadas tão logo são invocadas: a convocação e suas conseqüências, ora isso está tudo mastigado e ruminado, posto verbalmente em ordem e transformado em livro. (GRASS, 2007, p. 91)

Ricoeur relembra Jorge Luis Borges para relevar a necessidade do esquecimento no mecanismo da rememoração: "A própria idéia de nada esquecer não vai ao encontro da loucura do homem da memória integral, o célebre *Funes, el memorioso* ('Funes que nada esquece') das *Ficções* de Borges?" (RICOEUR, 2007, p. 411).

Já no contexto de uma memória traumática, o esquecimento age como uma estratégia que nos possibilita seguir adiante, mesmo quando o indivíduo é continuamente chamado pelo passado para reviver suas recordações. "[...] em boa parte esquecemos para podermos pensar, e esquecemos para não ficarmos loucos. Esquecemos para podermos conviver e sobreviver" (IZQUIERDO, 2010, pos. 195). Sendo assim, o esquecer é tão importante para a memória quanto o recordar.

Existe ainda, além de tudo aquilo que queremos, ou não, esquecer, a bagagem agregada, muitas vezes inconscientemente, de vivências desconexas que às vezes nem mesmo nos pertencem. Livros lidos, filmes assistidos, relatos de amigos, conhecidos, notícias de jornal e inclusive fragmentos de informações que foram reunidas de maneira disparatada irão fazer parte da forma de como recordamos o passado. Para Ricoeur, é natural esta relação entre a memória e a imaginação:

É sob o signo da associação de idéias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contigüidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p. 25)

Ainda que os escritores procurem evitar estas influências, como descreve o escritor Günter Grass: "[...] e nisso continuo me esforçando para evitar imagens de segunda mão – cenas de filmes, coisas lidas e não concluídas – [...]" (GRASS, 2007, p. 69), não há possibilidade de alcançar o intento:

Mas isso que aqui está escrito em detalhes, eu também já li parecido em outro lugar, em Remarque ou Céline, assim como também Grimmelshausen já cita imagens de horror que lhe foram transmitidas na caracterização da batalha de Wittstock, quando os suecos despedaçaram os asseclas do imperador... (Ibid., p. 113)

Günter Grass aceita por fim, a conclusão inevitável de que não é possível livrar-se das outras influências, e de que este processo incontrolável, se realizará independente da nossa vontade:

O que restam são instantâneos espontâneos do acaso, arquivados pela memória. [...] Pouco importa se a lingüiça foi de sangue ou carne moída, se foi um canivete ou uma faca de lâmina imóvel, a caminho daqui ou dali: o que a memória armazena e mantém em reserva, concentrado, se arranja em histórias contadas ora assim, ora assado, e não se preocupa com a origem e outra dubiedades. (Ibid., p. 197)

Esta composição de diferentes fontes compõe, por fim, a essência de quem somos e daquele que narra. Para Montero:

De maneira que nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia. Portanto, poderíamos deduzir que os seres humanos são, acima de tudo, romancistas, autores de um romance único cuja escrita dura toda a existência e no qual assumimos o papel de protagonistas. (MONTERO, 2003, p. 12)

Dessa forma, podemos afirmar que não há uma deturpação proposital, quando o escritor se utiliza de fragmentos de suas memórias para compor sua obra. O que há é a construção na busca de um sentido interno da obra de ficção.

5. A LEMBRANÇA REDESCOBERTA COMO FICÇÃO

O escritor Günter Grass, em sua autobiografia, detalha de forma poética a preparação para a reconstrução de uma igreja de Gdańsk, sua cidade natal, no período do pós-guerra. Pode-se comparar a restauração do monumento arquitetônico com o movimento que é realizado pela memória para remontar cuidadosamente as peças despedaçadas como consequência do trauma:

[...] reaproveitamento de fragmentos intactos até o menor dos detalhes aos restauradores poloneses. [...] Mais tarde foram coletados os restos da cidade nas lajes de pedra rachadas e dos escombros restantes da igreja ainda em pé em sua condição de ruína: ornamentos de pedra dos frontões, fragmentos de relevo, os peitoris dos pórticos das ruelas do Espírito Santo e das Mulheres, e soleiras barrocas de portas, feitas de granito. O que havia restado da fachada do paço de Artus em belo material [...] qualquer que fosse o achado, ele era etiquetado cuidadosamente, numerado e em seguida empilhado e guardado para ser usado apenas mais tarde. (GRASS, 2007, p. 94)

Para Benjamin, o trabalho do restaurador deve inspirar a tarefa do historiador: "[...] o historiador [...] deve visar à construção de uma *montagem*: vale dizer de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço" (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA (a), 2003, p. 70). Seligmann-Silva, que cita Benjamin para ilustrar a descrição do processo poético da "recuperação" das memórias, descreve este trabalho poético da seguinte forma:

Como na figura do catador de trapos que Benjamin identificava com a do historiador: devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo "progresso" no seu caminhar cego. (SELIGMANN-SILVA (a), 2003, p. 77)

Ruth Klüger, apesar de reconhecer as especificidades das autobiografias, reafirma a diferença entre história e literatura no que concerne à produção autobiográfica, estabelecendo uma fronteira entre a verdade e a invenção da parte do historiador e do contador de histórias: "Um historiador que relata um fato não-verdadeiro mente, ao passo que um romancista que faz a mesma coisa está apenas tecendo sua estória" (KLÜGER, 2009, p. 22). Quanto à obra autobiográfica, a autora avalia: "De fato, a autobiografia situa-se na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa" (Ibid., p. 24); e a respeito destas informações para o leitor: "A distância entre a 'verdade oficial' e a 'verdade de identificar de forma clara o que é história, ficção e autobiografia (não-ficção):

A razão é que nós, muito corretamente, encaramos um texto de forma diferente quando achamos que se trata de história e quando o texto é apresentado como ficção. *Estamos* realmente lendo textos diferentes, apesar de as palavras não terem mudado. (Ibid., p. 25)

E o leitor presume que, no caso da biografia, mesmo com a presença de algum dado conflitante ou de uma interpretação relativa dos fatos, se o autor alega algo, verificável ou não, este deverá significar a verdade:

Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto. [...] Relatos falsos não viram literatura quando se descobre que foram inventados. Mentiras não são ficção. Mas, é plausível que seja *kitsch*, é uma de suas características mais conhecidas – até, é claro, que passemos a vê-lo sob a ótica da pseudoplausibilidade. (Ibid., p. 25)

Mas qual seria diferença, sabendo que o relato trata-se de ficção, lembrança ou relato histórico, se o mesmo contiver as exatas mesmas palavras? O escritor alemão Alfred Andresch publica, no fim da guerra, uma espécie de autobiografia. Mais tarde é descoberto que o relato, publicado como verídico, contém

constrangedoras mentiras. Em outro relato, Benjamin Wilkomirski narra sua vivência, enquanto criança, no campo de concentração de Auschwitz, história esta que é capaz de fazer aflorar no leitor um autêntico sentimento de revolta pelas misérias do mundo; contudo, o depoimento revela-se uma mentira. Cabe questionar se as obras desses escritores perderam seu valor, após a revelação de sua fraude. Para Seligmann-Silva, 2003, sobre o caso de Wilkomirski,

[...] essa obra merece atenção por parte dos estudiosos, sobretudo devido a sua inegável força. A recepção espetacular que esse livro teve [...] só pode ser justificada pela conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens mais fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes. (SELIGMANN-SILVA (b), 2003, p. 377)

Seligmann-Silva reflete sobre a possibilidade de os narradores que não tiveram experiências traumáticas poderem ser mais capazes de narrá-la do que daqueles que realmente a vivenciaram: “[...] esses autênticos sobreviventes, justamente são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes do ‘olhar da medusa’” (Seligmann-Silva (b), 2003, p. 378). Já Klüger confirma a expectativa da fidelidade, ao menos parcial, do que é narrado na esfera do romance: “O impacto causado pelo romance autobiográfico também deriva consideravelmente do nosso conhecimento (ou adivinhação) de que pelo menos uma parte da narrativa é verdadeira.” (KLÜGER, 2009, p. 22).

Günter Grass nos conta, em sua autobiografia, um fato de sua vida em que narra para sua irmã ter conhecido, no campo de prisioneiros, ao final da guerra, um certo rapaz, muito famoso na época em que o livro foi escrito. O escritor relembra, antes de seguir narrando para o leitor, que sua credibilidade não é alta para sua família:

⁵ “Ele não só não é judeu como apenas conheceu os campos de concentração na qualidade de turista e de estudioso da história.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377). O livro a que Seligmann-Silva se refere é: WILKOMIRSKI, B. *Fragmentos: memórias de uma infância 1939-1948*. Tradução de S. Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Publicado originalmente em 1995, na Suíça, o autor foi desmascarado em 1998 por um jornal daquele país.

Minha irmã não acredita naquilo que eu conto por princípio. Desconfiada, ela manteve a cabeça inclinada quando eu disse que esse camarada se chamava Joseph, falava com um sotaque de colorido bastante bávaro e era católico até a raiz do cabelo. (GRASS, 2007, p. 327)

Neste momento, o leitor já vislumbra que o tal rapaz poderia ser o padre Joseph Ratzinger, eleito papa Bento XVI em 2005 (as memórias de Grass foram publicadas em 2006). O escritor continua envolvendo a irmã com a inacreditável história e os detalhes específicos sobre o rapaz:

[...] se de fato se chamava Ratzinger, eu não posso jurar, mas que ele queria se tornar padre, não queria saber nada de meninas, mas logo depois de liberado da prisão de guerra pretendia estudar a amaldiçoada tralha dogmática, isso é certo. (Ibid., p. 328)

A passagem em que o autor narra ter conhecido o papa Bento XVI conta-nos muito mais do que um encontro verídico entre os dois alemães famosos. A possibilidade de o encontro ter acontecido (Joseph é de fato um bávaro que lutou na guerra e esteve durante alguns meses num campo de prisioneiros) não quer dizer que ele efetivamente aconteceu. A narração da conversa com a irmã demonstra mais a perícia do autor ao trabalhar fragmentos da memória e fabricar suas próprias histórias. Grass, como autor, também foi um encantador na arte literária.

Sobre a importância da veracidade dos fatos lembrados, Assmann afirma: "O passado memorado pode até ser uma mera construção, uma falsificação, uma ilusão, mas ele é uma percepção que foi tomada por verdade intuitiva e subjetivamente"⁶ (ASSMANN, 2007, p. 9, tradução nossa). A autora enfatiza dessa forma que, mais relevante do que a veracidade, é a indagação sobre o propósito do conteúdo ter sido relatado e por que ele foi considerada fidedigno pelo autor.

⁶ "Die erinnerte Vergangenheit mag eine bloße Konstruktion, eine Verfälschung, eine Illusion sein, aber sie ist eine Wahrnehmung, die intuitiv und subjektiv für wahr genommen ist."

Para Sarlo, mesmo a autobiografia, modelo que poderia nos aproximar da verdade, não merece um voto de confiança. Embora a forma autobiográfica possa conter traços dos fatos ocorridos, estas obras deveriam ser tratadas como ficção:

Diante da idéia de que existe um gênero estável, apoiado pelo contrato entre o autor e leitor, Man nega a própria idéia de gênero autobiográfico. O que as chamadas “autobiografias” produzem é “a ilusão de uma vida como referência” e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo. Não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal.

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). (SARLO, 2007, p. 30)

Sarlo também escreve que o autor não passaria de mero personagem, cujo papel na história narrada serve o propósito de defender seu ponto de vista: “Fala o personagem [...], que não pode ser avaliado em relação à referência que seu próprio discurso propõe; nem pode ser julgado [...]; não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade [...]” (Ibid., p. 31).

Além da problemática da fidelidade, no ramo da história existe a demanda pelas (supostas) imparcialidade e objetividade. Le Goff, em suas reflexões sobre o papel da história, afirma:

Se a imparcialidade só exige do historiador honestidade, a objetividade supõe mais. Se a memória faz parte do jogo do poder, se autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade. (LE GOFF, 1992, p. 32)

Le Goff também indaga se a validação das fontes feita pelo historiador de fato comprova a verdade histórica dos fatos: "O certo [...] é que as fontes tradicionais do historiador nem sempre são mais 'objetivas' – nem mais 'históricas' – do que o historiador crê" (Ibid., p. 50). E complementa: "Comprometido na história, [o historiador] não atingirá certamente a verdadeira 'objetividade', mas nenhuma outra história é possível (Ibid., p. 51).

Acrescida a estas questões, surge outra demanda da historiografia e, por consequência, da própria narração. Para Le Goff, "*A história é sempre parcial*, porque o real é infinito, porque a inspiração da investigação histórica muda com a própria história" (Ibid., p. 92). Dessa forma, dependendo da vertente teórica de que o pesquisador ou o escritor partilha e ainda do momento em que vive, certos dados terão diferentes validações e julgamento.

6. AQUISIÇÃO DA LEMBRANÇA EM MEIO AO TRAUMA

Após a consideração sobre a reconstrução da memória, incluindo seus lapsos e acréscimos, ainda é necessária a investigação de como esta memória foi adquirida. De que forma se dá a seleção do que será retido e do que será esquecido? A composição da memória é formada pela junção entre as informações rotineiras (necessárias para a vida prática) e eventos únicos e significativos emocionalmente carregados. Hans Markowitsch (2009, p. 67) explica esta organização das lembranças:

As emoções são um componente central no sistema de memória autobiográfica: acontecimentos que tocam nossos corações ou que removem nossas entranhas são percebidos como aqueles que ficaram marcados a ferro e fogo em nossas mentes e que influenciam nossas futuras decisões.

Izquierdo e Jean-Yves e Marc Tadié chegam à mesma conclusão: "[...] é praticamente inimaginável a aquisição de alguma memória fora de algum estado emocional determinado." (IZQUIERDO, 2010, pos. 1074); "[...] é, pois, inteiramente involuntária e

dependente da carga emocional, afetiva, da sensação [...]”⁷ (TADIÉ, 1999, p. 112, tradução nossa).

Para Seligmann-Silva a retomada da memória, com o propósito de usar o testemunho literariamente, é uma importante marca da nossa época – “[...] a literatura no século XX – Era das catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal das obras.” (SELIGMANN-SILVA (a), 2003, p. 8) – e alterou a maneira de refletir no estudo da literatura:

Com a noção de testemunho, o discurso da análise literária pode tomar um rumo que permite a revisão crítica de certos conceitos herdados da filologia do século XIX, como a própria noção de “literatura nacional”. [...] Pensando-se o teor testemunhal da literatura, a equação sujeito-mundo não é mais resolvida de modo simplista [...] (Ibid., p. 42)

A literatura de testemunho possui interesse não apenas no âmbito artístico, como também a finalidade para o próprio escritor: ao narrar o autor reelabora as experiências vividas:

[...] o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico [...] como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. (Ibid., 2003, p. 8)

Segundo Sarlo, a disseminação das memórias através da escrita, e consequente publicação, pode auxiliar a suportar e reelaborar o trauma: “O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação” (SARLO, 2007, p. 39). Para Jean-Yves e Marc Tadié, essa reinvenção literária das lembranças afetivas possui naturalmente aspectos ficcionais procuram reproduzir a mesma experiência que o autor teve no passado: “A mais frequente é a lembrança imaginária: a lembrança de um fato ressurgue e

⁷ “[...] est donc entièrement involontaire et sous la dépendance de la charge émotionnelle, affective, de la sensation [...]”

recriamos pela imaginação a impressão que pensamos ter experimentado no momento em que ele foi produzido"⁸ (TADIÉ, 1999, p. 184, tradução nossa).

Se este efeito não for recuperado pela simples rememoração, novos elementos deverão ser acrescentados para atingir o mesmo objetivo. O objetivo das narrações testemunhais pode também ser catártico, como afirma Sarlo (2007, p. 38):

Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da "cura" identitária por meio da memória social ou pessoal.

Observamos então que o plano emocional, enquanto experiência significativas para o sujeito, positiva ou negativa, está estreitamente ligado à composição da memória. É naturalmente esperado que momentos marcantes, às vezes mesmo traumáticos sejam preservados, ainda que inconscientemente, na nossa memória. Quando estes eventos são lembrados, sentimentos conflitantes irão aflorar na composição do novo texto.

7. CONCLUSÕES

No princípio, o testemunho era a história, a experiência contada através de gerações constituía a memória de um povo e não tinha sua veracidade questionada. Era o patrimônio comum onde a individualidade dos autores não era importante, mesmo que estes enfeitassem seus relatos com aspectos pessoais, mas sim a reprodução do mito e as origens daquele povo. Mais recentemente, em nome de um suposto cientificismo, todo depoimento não "oficial", ou seja que não fosse confirmado por uma fonte supostamente fidedigna, não fazia mais parte do que era entendido por História.

⁸ "La plus fréquente est le souvenir imaginaire: le souvenir d'un fait nous revient et nous recréons par l'imagination l'impression que nous pensons avoir éprouvée au moment où il s'est produit."

Vivemos, no entanto, um momento de resgate da vivência pessoal como fragmento que faz parte da experiência coletiva. Usando o exemplo das narrativas da Segunda Guerra Mundial, um evento extremante traumático, foi possível melhor compreender os acontecimentos e, ao mesmo tempo, que o indivíduo pudesse ruminar sua experiência e libertar-se de alguma forma daquele passado obscuro.

Primeiramente, testemunhos foram desqualificados por não apresentarem provas factuais ou conterem incongruências típicas das memórias do trauma. Porém, um novo movimento resgata estes relatos, muitas vezes divulgados como livros ficcionais ou biografias, para compor, junto com documentos e outras fontes diversas uma nova perspectiva histórica.

O filósofo Gentil (2004) faz uma provocação indagando como poderíamos qualificar as linhas que separam a memória da ficção, "As fronteiras entre ficção e memória, (...), são tênues, e podemos nos perguntar: como os índices de realidade, que funcionam na historiografia, como funcionam ou podem funcionar na memória pessoal?" (p.165). Podemos refletir que, não havendo compromisso com a verdade, no âmbito da ficção, esta questão seria desnecessária. Já no campo da memória, talvez nem devêssemos utilizar termos como realidade e verdade, pois quando a lembrança emerge (poderíamos dizer liberta-se?) ela contém, se não uma verdade de fato, uma verdade intrínseca que explica a trajetória do sujeito. Podemos considerar então, inclusive os acréscimos e lapsos, como a verdade própria de cada um.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck, 2007.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas: Unicamp, 2011.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da Filosofia. In: SOUZA, Ricardo Timm de. (org.) *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- GENTIL, Hélio Salles. Entre a memória e o esquecimento, a ficção. In: SOUZA, Ricardo Timm de. (org.) *Filosofia e Literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- GRASS, Günter. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Record, 2007.
- IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro e memória*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.
- KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos; In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- KUNRATH, Milena H. *Memória e/ou invenção: visões da segunda guerra mundial por três escritores-soldados*. 2016. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.
- MARKOWITSCH, Hans J. Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia..* São Paulo: Annablume, 2009.
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman Rio de Janeiro: PocketOuro, 2003.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, ano 1993, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Unicamp, 2007
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (a). Reflexões sobre a memória, a história e esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

- _____. (b). O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal: considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- UMBACH, Rosani Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs). *Escritas da violência, vol. 1: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

CAPÍTULO 5

CONSCIÊNCIA SEXUAL(IZADA): CORPO E GENDERIFICAÇÃO NA NARRATIVA DO FILME *EX MACHINA* (2015)

Rafael de Moura Pernas*
Daniele Gallindo Gonçalves Silva**

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: DO TESTE DE TURING AO TESTE TURING

Originalmente, o Teste de Turing fora publicado na revista *Mind: A quarterly review of psychology and philosophy*, em outubro de 1950, sob o título *Computing machinery and intelligence*, de autoria do próprio matemático britânico Alan Turing. No texto, o autor debruça-se entorno de uma problemática inicial: poderiam as máquinas pensar? De tal forma, essa pergunta perpassa por uma reformulação: repensar epistemologicamente os termos “máquina” e “pensar” para que, então, possa-se chegar em uma segunda problemática, mais precisa e menos ambígua que a anterior. Para tanto, formula um “jogo da imitação” (*imitation game*). Tal cenário hipotético é composto por um jogo organizado em três jogadores: um homem (A), uma mulher (B) e um interrogador (C) “que pode ser de qualquer sexo¹” (TURING, 1950, p. 433). O objetivo, para o interrogador, é discernir quem é o homem e quem é a mulher, conhecendo-os apenas enquanto siglas X e Y. Em contrapartida, A e B devem realizar o possível para enganar C.

A situação se torna mais complexa quando uma “máquina” é colocada no lugar de A e, por máquina, o autor especifica-a como “computador digital”, isto é, uma máquina capaz de realizar cálculos e operações que nada desviariam da simples inteligência e capacidade humana. Em suas próprias palavras:

*Mestre em História pela Universidade Federal de Pelotas, bolsista CAPES, rmpernas@gmail.com

**Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas, Doutora em *Germanistik/Ältere Deutsche Literatur* pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg, danigallindo@yahoo.de

¹ Traduções do autor. “It is played with tree people, a man (A), a woman (B), and an interrogator (C) who may be of either sex”

A ideia por trás dos computadores digitais pode ser explicada por dizer que essas máquinas são propositadas a carregar qualquer operação que poderia ser feita por um computador humano. O computador humano deveria seguir regras fixas: ele não possui autoridade para desviar delas em qualquer detalhe. Devemos supor que essas regras são fornecidas em um livro, no qual é alterado toda a vez que [o computador humano] é colocado em um novo trabalho. Ele também tem suprimento ilimitado de papel, no qual realiza seus cálculos² (TURING, 1950, p. 436).

Não é à toa, portanto, que Turing tenha relacionado o armazenamento do computador com a memória humana, isto é, comparar máquina e cérebro. Esse pensamento comparativo muito se assemelha a um fenômeno comum na formulação de teorias gerais: a heurística do objeto-para-teoria (GIGERENZER; GOLDSTEIN, 1996). Em outras palavras, no fato de que aquilo que interagimos para adquirir novos dados, ou seja, as ferramentas e objetos, não são necessariamente apenas “o processo”, e sim, também agem diretamente no resultado final, em dada teoria. Exemplificando, diversas metáforas já foram utilizadas para entender e conceber a mente humana: de engrenagens e autômatos, como em Descartes e La Mettrie³ (séculos XVII e XVIII, respectivamente) até a presente comparação de Turing.

² “The idea behind digital computers may be explained by saying that these machines are intended to carry out any operations which could be done by a human computer. The human computer is supposed to be following fixed rules; he has no authority to deviate from them in any detail. We may suppose that these rules are supplied in a book, which is altered whenever he is put on to a new job. He has also an unlimited supply of paper on which he does his calculations.”

³ “O que não parecerá de modo algum estranho aos que, sabendo quantos *autômatos* diferentes, ou máquinas que se movem, o engenho do homem pode fazer só empregando muito poucas peças em comparação com a grande quantidade de ossos, músculos, nervos, artérias, veias e todas as demais partes que há no corpo de cada animal, considerarão esse corpo como uma máquina que, feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis que qualquer uma das que podem ser inventadas pelo homem” (DESCARTES, 1996 [1637], p. 62-63); “[...] se Descartes tinha razão em dizer que os animais eram máquinas, bastava dar um passo para afirmar que também os homens eram apenas máquinas” (ROUANET, 2003, p.48).

Turing também discutiu a questão de o computador possuir ou não livre arbítrio, uma propriedade humana. Muitos anos depois, psicologistas cognitivos, dentro das pressuposições que a mente é um computador e que computadores não possuem vontade própria, ponderaram a possibilidade de humanos também possuírem ou não livre arbítrio⁴ (GIGERENZER; GOLDSTEIN, 1996, p. 135).

Tal é o Teste de Turing enquanto proposto originalmente: através do “jogo da imitação”, de substituir o homem (A) pela máquina e manter as mesmas regras, se tal máquina poderia enganar o interrogador (C) de maneira mais eficiente ou igual ao se fosse jogado sem ela. Com o tempo, esse teste perpassa por diversas recepções e debates, tendo sua estrutura reformulada e reinterpretada. De tal forma, junto de sua importância geral no estudo de inteligência artificial (IA), tornou-se um conceito para se pesquisar a possibilidade de máquinas pensantes (ZARKADAKIS, 2015).

Contudo, outros aspectos do “jogo da imitação” podem ser elencados para se pensar um ponto a parte daquilo originalmente proposto: problemas de gênero. De fato, a exigência de um homem e uma mulher, acrescido da substituição específica do homem pela máquina e a indiferença para “qualquer sexo” ao interrogador já pode ser visto como um ponto de partida válido. Ademais, logo no início de seu artigo, Turing já propõe uma possível pergunta a ser feita por C: “X poderia, por favor, me dizer o comprimento de seu cabelo?” (TURING, 1950, p. 433); na qual A pode responder da seguinte forma, com o intuito de confundir C: “Meu cabelo é curto, e as mechas mais longas possuem cerca de 9 polegadas de comprimento” (TURING, 1950, p. 434). Ou seja, a distração está em uma

⁴ “Turing also discussed the question of whether a computer could be said to have free will, a property of humans. Many years later, cognitive psychologists, under the assumption that the mind is a computer and that computers lack free will, pondered the question of whether humans could be said to have free will.”

“mistura” de códigos culturais em uma única sentença: um corte curto para mulheres, mas comprido para homens.

O jogo ainda se complexifica, embora não seja a proposta em si, quando o autor sugere a inserção de outra máquina de estado discreto (máquinas que possuem padrões e estados fixos e previsíveis, como um circuito elétrico) no lugar da mulher. Assim, qualquer estado (saída, *output*) de B pode ser rapidamente previsto e calculado por A, enquanto um computador digital⁵. C, de tal forma, não conseguiria distinguir os participantes, dado que ambas as máquinas possuíssem armazenamento e processamento suficientes. Entretanto, a pergunta ainda permanece: por que genderificar o teste?

Será que Turing foi tão ingênuo, ou talvez maldoso? Em desenhar uma distinção entre homens e mulheres ele atribuiu, ao jogo da imitação, funções, possivelmente baseado em uma crença que a capacidade da mulher é melhor para dizer a verdade e a habilidade do homem melhor em fingir⁶ (SHAH; WARWICK, 2016, p. 125).

O objetivo central do jogo da imitação de fato é testar se uma máquina possui capacidade de “pensar”, enquanto sinônimo de inteligência comum ao ser humano. Entretanto, em sua tentativa de atribuir papéis aos interrogados, sobretudo relacionando (e naturalizando) o gênero/sexo com capacidades mentais, Turing também genderifica seu conceito de inteligência, limitando-o a um binarismo problemático (e falho). Exemplificando, ao explicar a possibilidade de a máquina denunciar sua presença através de uma alta eficiência aritmética, o autor constantemente relaciona tal área (junto com a física e até a poesia) com a capacidade mental do homem. Esse possível sexismo, nunca explícito, pode ser observado, para além da estrutura básica do jogo, também na própria linguagem do autor.

⁵ Também considerados máquinas discretas, mas com milhares de variáveis possíveis.

⁶ “Was Turing quite naïve then, or perhaps mischievous? In drawing a distinction between men and women he attributed imitation game roles, possibly based on a belief that woman’s capacity is better for telling the truth and the man’s ability greater at pretense.”

| Consciência sexual(izada): corpo e genderificação na narrativa do filme *Ex Machina* (2015) |

O jogo pode talvez ser criticado por base que as vantagens estão pesadamente contra a máquina. Se o homem fosse tentar fingir ser a máquina ele claramente faria uma demonstração muito fraca. Ele se denunciaria de antemão por lentidão e inexatidão em aritmética. Não poderia a máquina possuir algo que poderia ser descrito enquanto pensamento, mas no qual é bem diferente do que um homem tem?⁷ (TURING, 1950, p. 435).

De qualquer forma, é inegável a importância de Turing e de seus trabalhos não só para a pesquisa frente a IA, como, também, para o próprio pensar acerca de o que é inteligência, máquina e humano. Assim sendo, não é de se surpreender com a sua influência também nos trabalhos de ficção, em exemplo, sessenta e cinco anos após a publicação de seu artigo, o filme *Ex Machina*, dirigido por Alex Garland. A obra é centrada em três personagens: Nathan, CEO da empresa *Blue Books*, Caleb, programador funcionário da mesma, e Ava, um robô criado por Nathan em total sigilo do mundo externo e dotado de plena inteligência artificial. A premissa da narrativa é simples: Caleb deve testar Ava em um Teste Turing enquanto ambos são avaliados por Nathan.

O Teste Turing, portanto, torna-se o grande estruturador da narrativa fílmica já que, todas as interações entre Caleb e Ava (dadas em uma sala dividida por um vidro) demarcam “sessões”, cada uma periodicamente diferente da anterior. Ademais, e mais evidente, os personagens constantemente propõem reformulações e problematizações com relação ao teste, como, por exemplo, quando Caleb se dirige a Nathan após seu primeiro encontro com Ava, sendo respectivamente:

⁷ “The game may perhaps be criticised on the ground that the odds are weighted too heavily against the machine. If the man were to try and pretend to be the machine he would clearly make a very poor showing. He would be given away at once by slowness and inaccuracy in arithmetic. May not machines carry out something which ought to be described as thinking but which is very different from what a man does?”

⁸ Por ser uma empresa centrada em ferramentas de pesquisa, pode ser feito um paralelo com a Google

-Só que no Teste Turing, a máquina deve estar escondida do examinador

- Não não, já superamos isso. Se escondesse Ava, assim só ouviria a voz dela, ela passaria por humana. O teste real é mostrar para você que ela é um robô e depois ver se ainda sente que ela tem consciência (GARLAND, 2015, 16'08" – 16'22")

Para além de máquinas digitais discretas apresentarem raciocínio comum ao ser humano; para robôs que, por mais que racionalmente aceitemos que não possuem consciência, possam nos deixar com dúvidas frente à possibilidade. Tal proposta não poderia ser concebida na segunda metade do século XX, mesmo que, para o próprio Turing, houvesse “pouco sentido em tentar fazer uma ‘máquina pensante’ mais humana em vesti-la nessa carne artificial” (TURING, 1950, p. 434). *Ex Machina* busca demonstrar, em sua recepção ao Teste de Turing, que pele humana se torna irrelevante para se aceitar um robô enquanto “humano”; e chegar nessa aceitação significa passar no teste.

Finalmente, nos últimos momentos da narrativa, Nathan revela a Caleb o real objetivo do teste, além de deixar claro que não era só Ava a ser testada. Em suma, ao explicar o porquê de ter rasgado o desenho de Ava anteriormente:

- Rasquei o desenho dela, algo que ela pode dar de exemplo de como sou cruel com ela, e o amor dela por você [...] Está se sentindo um idiota, mas não deveria, pois testar uma inteligência artificial é tão problemático quanto disse que seria.

- Qual era o verdadeiro teste?

- Você. Ava era um rato num labirinto. E eu dei uma saída para ela. Para fugir, ela teria que usar autopercepção, imaginação, manipulação, sexualidade, empatia. E ela fez isso. Agora, se isso não for IA de verdade, que diabos é? (1h23'20" – 1h25'07")

Algumas recepções já se tornam mais evidentes: a máquina estando presente; a mesma possuindo uma construção genderificada feminina; a presença do homem no teste, e não a sua substituição; para além de uma capacidade de respostas lógicas e convincentes, também a capacidade de demonstrar sentimentos e abstrações. Entretanto, essas recepções só se tornam possíveis na construção

narrativa dado a inserção de três variáveis: gênero, sexualidade e corpo. Assim, parte-se para uma reflexão de como as mesmas foram articuladas e construídas pela narrativa fílmica.

2. A ONTOLOGIA DE AVA

A relação entre sexo com o natural (pré-sujeito) e gênero com o social (construído pelo sujeito) é muito utilizado, superficialmente, pelo senso comum da cultura ocidental. Contudo, essa distinção sexo/gênero pode rapidamente ser contestada frente a uma breve análise. Flax, por exemplo, demonstra a ambiguidade das duas categorias ao afirmar que a exatidão do (dito) natural perpassa por uma produção de conhecimento humano, que, por sua vez, depende sempre de relações de gênero. Já o social torna inteligível e possível a (des)construção dos fatos da existência humana. “Em outras palavras, o gênero pode se tornar uma metáfora de biologia assim como a biologia pode se tornar uma metáfora de gênero” (FLAX, 1992, p. 240-241). Seguidamente, Scott também observa a existência simbiótica de ambos, ainda que reconhecendo sua diferença.

Minha definição de gênero tem duas partes e várias sub-partes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser analiticamente distintas. O núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (SCOTT, 1995, p. 86).

Butler, por outro lado, propõe um fim radical à diferenciação cultural/natural do sexo/gênero. Para ela, o que entendemos por “sexo” depende diretamente de como vemos a construção de sujeito, principalmente ao relacionarmos com a produção de saberes. Em outros termos, a filósofa afirma a “metafísica da substância” enquanto fator decisivo para as nossas concepções do próprio “ser”. Isso significa dizer que, na tradição filosófica ocidental, é comum afirmarmos fenômenos que antecedem o sujeito e que, sistematicamente, operam para além

de nossas ações. Imaginação, razão, inteligência e, claro, sexo, são exemplos de fenômenos que operam para além do plano físico, isto é, no plano metafísico. Decerto, ainda uma tradição platônica.

Que sentido podemos fazer de uma construção que não pode admitir um construtor humano anteriormente à construção? Em algumas posições, a noção que gênero é construído sugere um certo determinismo de significados de gêneros inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, onde esses corpos são entendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável [...] Nesse caso, não a biologia, mas a cultura, se torna destino⁹ (BUTLER, 1999, p. 12).

Esse pensamento metafísico acerca dos fenômenos existentes *a priori* também é conhecido como ontologia¹⁰. Por depender diretamente da noção de “ser”, torna-se claro o esforço do saber de criar atributos inescapáveis ao indivíduo (não é à toa que “somos” humanos); atributos que, por sua vez, necessitam estar presentes em qualquer coisa que pode “vir a ser”. Dentre eles, o próprio gênero:

No caso de ambos “homens” e “mulheres”, essa concepção tende a subordinar a noção de gênero sob aquela da identidade e a levar para a conclusão que a pessoa é um gênero e é em virtude de seu sexo, senso psíquico do eu, e várias expressões desse eu

⁹ “What sense can we make of a construction that cannot assume a human constructor prior to that construction? On some accounts, the notion that gender is constructed suggests a certain determinism of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable cultural law [...] In such a case, not biology, but culture, becomes destiny”

¹⁰ “A segunda concepção fundamental é a da [metafísica] como ontologia ou doutrina que estuda os caracteres fundamentais do ser: os que todo ser tem e não pode deixar de ter. As principais proposições da [metafísica] ontológica são as seguintes: -Existem determinações *necessárias* do ser, ou seja, determinações que nenhuma forma ou maneira de ser pode deixar de ter. 2- Tais determinações estão presentes em todas as formas e modos de ser particulares” (ABBAGNANO, 2007, p. 662);

| Consciência sexual(izada): corpo e genderificação na narrativa do filme *Ex Machina* (2015) |

psíquico, sendo o mais saliente o desejo sexual¹¹ (BUTLER, 1999, p. 29).

Em suma, a inteligibilidade de qualquer “ser” depende diretamente de uma aceção de gênero. Todavia, um elemento epistemológico pode ser utilizado para questionar essa ordem ontológica: a figura do ciborgue (e, consequentemente, do robô e da própria IA), como afirma Haraway: “O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho alienado [...] O ciborgue pula o estágio da unidade original, da identificação com a natureza, no sentido ocidental” (HARAWAY, 2009, p. 38-39).

Ex Machina, mais precisamente a figura de Ava, desafia a asserção do fenômeno *a priori* no momento que o robô da narrativa, construído *a posteriori* por mãos humanas, apresenta a possibilidade de “ser”. Para tanto, apresenta três ontologias que apenas um humano poderia apresentar: sexualidade, corpo e linguagem. No primeiro caso, ao estar passando por um lento processo de encantamento amoroso por Ava, Caleb questiona Nathan:

-Por que deu sexualidade a ela? Uma IA não precisa ter gênero. Ela poderia ser uma “caixa cinza”.

-Não concordo com isso. Pode me dar um exemplo de uma consciência, de qualquer nível, humana ou animal, que existe sem uma dimensão sexual?

-Eles têm sexualidade como uma necessidade reprodutiva.

-Como uma caixa cinza pode interagir com outra caixa cinza? A consciência pode existir sem interação? Enfim, a sexualidade é divertida, cara. Se vai existir, por que não curtir-la? [...]

-Você programou para gostar de mim ou não?

-Eu a programei para ser heterossexual. Assim como você foi programado para ser heterossexual.

-Não me programaram como hétero.

¹¹ “In the case of both “men” and “women”, this claim tends to subordinate the notion of gender under that of identity and to lead to the conclusion that a person *is* a gender and *is* one in virtue of his or her sex, psychic sense of self, and various expressions of that psychic self, the most salient being that of sexual desire”

-Você decidiu ser hétero? É claro que você foi programado. Pela natureza ou criação. Ou ambos. (46'02" – 48'24")

A sexualidade *existe* e, adicionalmente, opera anteriormente às ações do sujeito. Ademais, a possibilidade de “replicar” epistemologicamente uma ontologia denota, também na narrativa fílmica, o aspecto “divino” do ser humano com a máquina¹², corriqueiro em histórias com intrigas similares. Contudo, ao final da obra, Ava mata o seu criador e deixa Caleb preso na instalação. De fato, juntamente com a revelação de que a personagem apenas estava usando a sua “sexualidade”, o abandono e indiferença com Caleb torna ambíguo se a ontologia está na sexualidade ou apenas na programação de Ava; afinal, seu objetivo central era apenas escapar. Finalmente, se realmente o teste foi um sucesso, como afirmado por Nathan, e um corpo maquinário foi capaz de gerar atração sexual humana, então esse atributo dito *a priori* na humanidade, i.e. o sexo, é objetivamente falso.

Já o corpo, seguindo na mesma lógica, ao ser relegado ao plano meramente anatômico e biológico, também é visto como elemento fixo e “natural”. Em outras palavras, não é a cultura a responsável por nossa anatomia. Porém, talvez, a questão seja outra. O corpo de Ava também seduz Caleb (junto com a capacidade de empatia e comunicação) e, em certas cenas (35'37" – 36'05"; 45'00" – 45'54"), pode-se observar uma construção cinematográfica (GAUDREAU; JOST, 2009) que perpassa um poder de sedução do corpo robótico perante o biológico. Uma possível explicação para, em 1h14'14" – 1h15'24", Caleb se cortar para certificar-se de ser humano.

Como que, na visão ontológica, o “não-ser” (uma máquina que nada possui de natural) poderia atrair um “ser”? É exatamente nessa questão que se pode, novamente, pensar o corpo enquanto *episteme*, enquanto um conhecimento. De maneira sintética, bastaria afirmar: corpo é gênero, assim como o sexo. Ele só se torna inteligível, possível, graças a algum significador de gênero.

¹² Caleb, antes mesmo de encontrar Ava, já afirma a Nathan: “-Se você criou uma máquina consciente, não é a história da humanidade. É história dos deuses” (11'10" – 11'14"). Já no desenvolvimento da narrativa, Ava questiona Nathan diretamente: “-É estranho ter feito algo que te odeia?” (1h22'53")

| Consciência sexual(izada): corpo e genderificação na narrativa do filme *Ex Machina* (2015) |

Mas “o corpo” é em si uma construção, assim como a miríade de “corpos” que constituem o domínio de sujeitos generificados. Corpos não podem ser ditos a terem uma existência significativa anteriormente à marca de seus gêneros; a questão emerge: Em qual extensão o corpo *vem a ser* em e através da(s) marca(s) de gênero?¹³ (BUTLER, 1999, p. 13).

Ex Machina demonstra essa visão (consciente ou inconscientemente) ao utilizar um robô em sua narrativa; além de genderificá-la. O momento que Caleb a concebe enquanto corpo, principalmente, é visto em 41’16”, ao Ava se (tra)vestir de trajes “femininos” (marcas de gênero, além do seu próprio nome). Ademais, como Nathan posteriormente revela, utiliza-se da imaginação e manipulação para propor um encontro. Novamente, se corpo é gênero e o ser humano só “é” se generificado, não seria exagero afirmar, pela construção da narrativa, que o “ser” humano também é imaginativo e manipulativo. O problema torna-se de *linguagem*.

[Em *Ex Machina*] há a existência uma fantasia simbólica inatingível de unificar mente e corpo – tornando-os coesos. Já que corporeidade não determina por si a “realidade” ou o gênero de uma IA [...], então talvez a distinção de realidade ocorre em linguagem [...] A experiência epistemológica do ciborgue com linguagem difere daquela do humano [...] A linguagem da máquina é limitadora; é uma espécie de anti-consciência, existindo no plano binário do verdadeiro/falso¹⁴. (BROWN, 2015, p. 36)

¹³ “But “the body” is itself a construction, as are the myriad “bodies” that constitute the domain of gendered subjects. Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender; the question then emerges: To what extent does the body *come into being* in and through the mark(s) of gender?”

¹⁴ “In both films there exists an unattainable symbolic fantasy of unifying the mind and body—rendering them cohesive. As embodiment does not itself determine the ‘realness’ or the gender of an AI [...] perhaps then the distinction of realness occurs in language [...] The cyborg’s epistemological experience of language differs from that of the human [...] The language of the machine is a limiting one; it is a sort of anti-consciousness, existing in the plane of the true/false binary.”

Finalmente, com a linguagem, forma-se a ontologia de Ava. Se, como evidenciado, as distinções entre corpo e gênero ocorrem meramente no plano linguístico, qual seria a distinção realizada por um ser em que sua capacidade de linguagem fora inteiramente programada, instantaneamente apre(e)ndida? Logo durante o primeiro encontro com Caleb (*sessão um*), sendo indagada por Caleb:

-Quando você aprendeu a falar, Ava?

-Eu sempre soube falar, estranho, não é?

-Por que?

-Porque o idioma é algo que as pessoas adquirem.

-Bem, tem gente que acredita que a língua existe desde o nascimento. E o que se aprende é a habilidade de unir palavras e estrutura-las à habilidade potencial. Você concorda?

-Não sei. (14'30" – 14'53")

Realizando um breve esforço comparativo com outra narrativa. No jogo eletrônico *Talos Principle* (Croteam, 2014) há a presença de outra IA, sem nome e controlada pelo jogador, que opera em uma grande simulação. Seu objetivo é achar a resposta para cada cenário diferente (através das mecânicas de *puzzle*¹⁵) para, no final, encontrar a figura “divina” denominada *Elohim*. Durante o cenário, o jogador encontra diversos terminais com informações advindas de humanos, já extintos, do mundo real. Dado como a maneira de incluir uma narrativa inteligível na obra, um terminal específico apresenta a seguinte informação:

A questão que deveríamos estar discutindo, creio eu, mesmo sendo inteiramente hipotética, é a perspectiva da inteligência artificial em si. Como seria ser essa criatura? Em de repente vir a ser, criado por outros como um experimento? Em ter toda a informação sobre si, em saber exatamente como você funciona. O que você pensaria do mundo? Veria significado? Beleza? *Como você julgaria a humanidade?* Onde você se veria encaixando no grande esquema das coisas? Vejo que nós deveríamos tentar nos

¹⁵ Princípio básico do quebra-cabeça, ou seja, encontrar o lugar de todas as peças no cenário dentro de uma lógica e regra fixa.

| Consciência sexual(izada): corpo e genderificação na narrativa do filme *Ex Machina* (2015) |

colocar na pele de tal ser!¹⁶ (AI_Feedback.eml, *The Talos Principle*,
Croteam, 2014).

A premissa de uma IA que questiona sua aquisição linguística total, como demonstrado, não é novidade. No próprio Teste de Turing há um reconhecimento dessa problemática especificamente no fator “aprendizagem”. “Ao invés de tentar produzir um programa para simular a mente humana, por que não tentar produzir um que simula a de uma criança?” (TURING, 1950, p. 456). Para Turing, que igualmente associa processos estruturais de aprendizagem da máquina com o próprio processo de seleção natural evolucionista, a máquina no teste deve antes passar por um estágio de aprendizagem, isto é, e em sua visão do conceito, “uma forma de comportamento que satisfará o professor (ou algum outro critério)” (p. 459).

Outros paralelos narrativos e midiáticos podem ser realizados. Já na década de 1950, o fascínio por uma máquina capaz de aprender e, consequentemente, interagir satisfatoriamente com seres humanos, serviu como premissa para o mangá *Tetsuwan Atom* (Osamu Tezuka, traduzido para o ocidente como *Astro Boy* em 1963). Em sua primeira edição, de 1951, robôs são representados, no futuro de 2003, enquanto máquinas comumente presentes na vida de humanos, inclusive frequentando escolas para aprender igualmente com crianças¹⁷.

Já em 2015, com *Vingadores 2: a era de Ultron* (Joss Whedon, Walt Disney Pictures, 141min), cria-se uma IA programada para garantir a “paz

¹⁶ “We keep discussing what an artificial intelligence would mean to us and how it would change our understanding of the world. That's a great topic and I think we've covered it extensively. What we've barely mentioned, though, is the other side of the coin. I mean, our lives would still be what they were before, A.I. or no A.I. The question I think we should discuss, even if it's all completely hypothetical, is the perspective of the artificial intelligence itself. What would it be like to be that creature? To suddenly come into being, created by others as an experiment? To have all the information about yourself, to know exactly how you function? What would you think about the world? Would you see meaning? Beauty? How would you judge humanity? Where would you see yourself fitting into the grand scheme of things? I think we should try to put ourselves into the shoes of such a being!”

¹⁷ Disponível em: https://archive.org/details/manga_AstroBoy-v01 Acessado 01/05/17

mundial”. Todavia, bastaria apenas uma análise da história da humanidade para, na linguagem limitadora e binária do verdadeiro/falso, uma conclusão lógica seja feita: enquanto o ser humano existir, não haverá paz. Fenômeno esse que muito se assemelha com *Tay*, outra IA (dessa vez programada pela empresa Microsoft) destinada a aprender interagindo com usuários na plataforma Twitter. O resultado? Um programa racista, fascista e misógino¹⁸.

Ava não é uma criança, ou, não foi programada para *simular* uma mente infante. Pelo contrário, e não recomendado pelo próprio autor do teste, “ela” desde o início fora uma adulta, uma mente instantaneamente formada graças às pesquisas realizadas no site empresarial de Nathan. O que ela é adveio não de uma aprendizagem profunda, mas de resultados fixos: de uma linguagem limitada graças ao binarismo verdadeiro/falso, se/então. Sua ontologia linguística, como descrita por Caleb enquanto existente “desde o nascimento”, nada mais é que uma epistemologia humana. O seu pré-sujeito é resultado do pós-sujeito, do ser humano, não metafísico e sim plenamente físico. Como algo poderia vir-a-ser em tais circunstâncias? Nathan explana a Caleb tal situação ao descrever uma pintura de Jackson Pollock:

- Ele liberou a mente e deixou a mão fluir onde quisesse. Não com propósito, não aleatório. Um meio-termo. Chamam isso de arte automática [...] E se Pollock tivesse invertido o desafio? E se em vez de fazer arte sem pensar ele dissesse: “Quer saber? Não consigo pintar nada a menos que eu saiba por que estou fazendo.” O que teria acontecido?

- Ele não teria conquistado nada.

- Isso! É isso aí, esse é meu amigão que pensa antes de abrir a boca. Ele nunca teria conquistado nada. O desafio não é agir automaticamente. E sim achar uma ação que não seja automática. Na pintura, respiração, conversa, na transa. Em se apaixonar. (48’50” – 50’00”)

¹⁸ Mais informações em: <https://www.theguardian.com/technology/2016/mar/24/tay-microsofts-ai-chatbot-gets-a-crash-course-in-racism-from-twitter>. Acessado 01/05/17

E Ava, como pode ser pensada para além de uma personagem em uma trama, e sim, enquanto uma intriga narrativa que tem mais a dizer sobre nós, espectadores, do que sobre os aspectos intratextuais do filme? Conclui-se, portanto, o presente artigo com tal reflexão balizadora.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade ocidental está profundamente enraizada em uma tradição filosófica milenar: aquela da metafísica da substância, i.e., da ontologia pré-sujeito. Tradição essa que possibilitou a formulação de conceitos como razão, linguagem, sexo, corpo e gênero (dentro de muitos outros), todos evidenciados no “ser” antes do “humano”. As definições de *indivíduo*, portanto, operam fixamente a partir de alguma entidade além da simples existência: independentemente de qualquer realidade, o ser humano “é” pela sua racionalidade, capacidade linguística, seu sexo e corpo (destinados ao natural e biológico, propriedade hegemônica das ciências “exatas”) e respectivo gênero (visto enquanto a lei cultural de qualquer sociedade) (FLAX, 1992) (SCOTT, 1995) (BUTLER, 1999).

Ademais, é inegável o avanço da IA: desde caixas bancários, sistemas financeiros, redes sociais e páginas de busca. A sociedade atual torna-se praticamente dependente de tal tecnologia, junto com a constante integração e uso da máquina no próprio corpo. As definições de inteligência e corporeidade acabam cada vez mais tênues (ZARKADAKIS, 2015) (HARAWAY, 2009). Já na década de 1950, pode-se observar essas ambiguidades tanto no ramo científico quanto ficcional: no jogo da imitação de Alan Turing, a inteligência cai da metafísica e adentra o mundo físico, constituindo-se enquanto mecânico e replicável, isto é, não mais ontológico. O pensamento oriental também perpassa por dúvidas e produz suas próprias interpretações e problematizações. Todavia, tudo possível graças a uma constante comparação entre o orgânico e o maquinário (TURING, 1950) (GIGERENZER; GOLDSTEIN, 1996).

Esse é o mundo prefigurado de *Ex Machina*, ou seja, o primeiro estágio mimético de qualquer narrativa, aquele dos símbolos, códigos e regras culturais que pertencem tanto ao escritor/autor quanto ao leitor/receptor¹⁹. O filme, portanto, constitui-se enquanto segundo estágio: aquele da *configuração*, da síntese do heterogêneo, mundo pertencente ao autor, que elenca, seleciona, atribui sentido e, conseqüentemente, *narrativiza* o mundo anterior ao seu; tal é a tessitura da intriga²⁰. Ava, em suma, pode ser vista como a principal personagem constituidora da intriga da obra já que homogeneiza e genderifica o Teste de Turing; demonstra a constituição epistemológica e não ontológica da linguagem, do corpo e do sexo (SHAH; WARWICK, 2016) (BROWN, 2015).

O que resta ao leitor, ao receptor dessa configuração? O que pode ser *refigurado* nesse último estágio da mimêsis narrativa? Afinal, seu objetivo “consiste em identificar o que está sendo narrado num texto, o que deve nele ser lido. Ricoeur salienta que ‘o que é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e constitui seu horizonte’” (NICOLAZZI, 2014, p. 17). O filme, portanto, não deve ser lido enquanto uma futurologia, tampouco a própria possibilidade de uma IA como Ava surgir. A intriga da narrativa, ao realizar uma projeção de horizonte, fala primordialmente do ser humano e sua visão de mundo essencialista: gênero, sexo e corpo se misturam na linguagem, demonstram a arbitrariedade de nossas definições fixas e estratificadas.

Em suma, para uma obra com robôs e outras artificialidades, ela continua sendo primordialmente humana. Suscitando questões filosóficas, transita sempre na incerteza, na fluidez do ser, onde é a *existência*, a *episteme*, que rege qualquer definição identitária *a priori*. Em outras palavras, “[n]ão existe nada no fato de ser

¹⁹ “[I]mitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOEUR, 2010, p. 112).

²⁰ “Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais” (RICOEUR, 2010, p.114).

‘mulher’ que naturalmente une as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – ‘ser’ mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis” (HARAWAY, 2009, p. 47). A ontologia é sempre epistemologicamente *construída*.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- BROWN, Katherine Emily. The cyborg in pieces: gender identity in *Her* and *Ex Machina*. *The Journal*. Nova Hampshire, Dartmouth College, 2015, pp. 27-38.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1999.
- DESCARTES, René. *Discurso do método* [tradução: Maria Ermantina Galvão]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GARLAND, Alex. *Ex Machina*. Reino Unido: Universal Pictures International, 2015. (108min)
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GIGERENZER, Gerd; GOLDSTEIN, Daniel C. Mind as a Computer: Birth of a Metaphor. *Creativity Research Journal*. University of Chicago, vol. 9, nº 2 & 3, pp. 131-144.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, pp. 33-118.
- FLAX, Jane. Pós modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 217-250.

- NICOLAZZI, Fernando. 1 Paul Ricoeur (1913-2005). In PARADA, Maurício (Org.). *Os historiadores: clássicos da história*, Vol. 3: *de Ricoeur a Chartier*. Petrópolis: Vozes: PUC-Rio, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa 1. A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ROUANET, Sergio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 37 – 64.
- TURING, Alan. Computing machinery and intelligence. *Mind: A quarterly review of psychology and philosophy*. Londres, Vol. LIX, nº 236, Out. 1950, pp. 433-460.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul/dez 1995, pp. 71-99.
- SHAH, Huma; WARWICK, Kevin. Imitating gender as a measure for artificial intelligence: is it necessary? *8th International Conference on Agents & Artificial Intellignce*, Roma, Vol. 1, fev. 2016, pp. 126-131.
- ZARKADAKIS, George. *In our own image: will artificial intelligence save or destroy us?* Londres: Ebury Publishing, 2015.

CAPÍTULO 6

FILOSOFIA, LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA: DIÁLOGOS UNIVERSITÁRIOS E INSTITUCIONAIS¹

*Fábio Roberto Lucas**
*Gabriel Salvi Philipson***

INTRODUÇÃO

Talvez a provocação inicial que animou a escrita conjunta deste artigo tenha sido a fala de Hans Ulrich Gumbrecht na Abralic de 2016, no minicurso intitulado “A Estética: História, Função e Futuro”, situado de propósito, como resistência política, em uma UERJ à beira do caos institucional². Assistíamos juntos à palestra do teórico alemão, quando a certa altura nos chamou atenção a sugestão de que o surgimento da teoria literária no início do século XX seria índice de uma crise do lugar da literatura tal como ela se afinara com o desenvolvimento das instituições da democracia representativa e do estado-nação europeu a partir do final do século XVIII. A teoria literária surgiria no momento em que o sistema literário formado por escritores, críticos – sobretudo de jornal – e público demonstrava uma dificuldade cada vez maior de cumprir seu antigo papel nas redes e articulações simbólicas que organizavam o corpo social e político de uma nação.

Essa foi a deixa para que encontrássemos um eixo comum entre nossas duas pesquisas – uma que passava por algumas reflexões de Bakhtin, outra sobre Valéry, ambos atuantes nesse momento de crise da literatura – e para que percebêssemos ressonâncias nos diálogos que os dois, cada um a seu modo, empreendiam com a

*Fábio Roberto Lucas, pós-doutorando em Estudos Literários pela UFPR (bolsa PNPd/Capes), doutor em teoria literária e literatura comparada pela USP e bacharel em filosofia pela USP. E-mail: fabio.lucas@usp.br.

**Gabriel Salvi Philipson é doutorando em Estudos Literários pela UNICAMP (bolsas DAAD e FAPESP, nº do processo: 2017/27004-7), mestre em teoria literária e literatura comparada pela USP e bacharel em filosofia pela USP. E-mail: gsphilipson@gmail.com

¹ Texto originalmente publicado no v. 23 nº2 da revista Em Tese em 2017.

² Para um resumo dessa fala feito pelo próprio teórico alemão, cf. GUMBRECHT (2016), em especial a partir do minuto 8:30, quando ele comenta a relação entre literatura e filosofia institucionais.

tradição e com a prática da filosofia. Desse modo, foram se desvelando algumas afinidades entre certos problemas da teoria literária, tal como formulados pelo pensador russo e pelo poeta francês, e a interrogação dos limites e diferenças entre o discurso filosófico e a poética literária, uma questão com enormes consequências políticas e institucionais, dada a importância que a concepção moderna de espaço público atribuiria à distinção entre linguagens de abertura de mundos e linguagens de argumentação intramundana³. A partir daí, tornou-se possível não apenas dar maior inteligibilidade às diferenças entre os gestos de Bakhtin e de Valéry, mas também seguir alguns de seus desdobramentos e consequências a partir da década de 1960, com o trabalho da desconstrução na França e EUA, por um lado, e a poética jornalística de Vilém Flusser às margens da filosofia universitária paulista nos anos 1970, por outro. Uma versão inicial de nossas reflexões conjuntas foi apresentada e posteriormente aprimorada no III Encontro de Pós-Graduação em Filosofia da USP, em 2017⁴.

Aqui seria, portanto, o lugar de prevenir o leitor de que não temos qualquer pretensão de esgotar esse problema ou de fazer uma análise exaustiva desses posicionamentos teóricos e críticos (uma tarefa dificilmente realizável no espaço de um artigo), mas de fazer um estudo comparativo entre esses quatro momentos-lugares, presentes porque foram se tornando mais familiares ao longo de nossa trajetória de estudos⁵, mas que certamente podem ser significativos para realçar as linhas de força dessa questão e servir como ponto de (contra)partida para outras pesquisas, apontando para outros momentos, lugares e textos. Visando acompanhar e apreender detalhes sutis desses deslocamentos entre literatura, filosofia e teorização literária face às crises históricas e políticas de nossos modos de institucionalizar saberes e práticas, nosso texto

³ Tal distinção é fundamental em Habermas, para quem não seria possível fundamentar o papel de mediação realizado pelas instituições sem regulamentar a distância entre a *expressividade* da linguagem literária submetida à apreciação estética do público (auxiliado pelo crítico) e a *racionalidade* de argumentos submetidos à validação do debate público. Para Rancière, pelo contrário, a democracia seria precisamente a experiência de uma indistinção tendencial e de um dissenso na partilha entre linguagens de abertura de mundo e linguagens de argumentação intramundana, entre o real e o ficcional (cf. HABERMAS, 2002, p. 261-296 e RANCIÈRE, 1995, p. 71-91).

⁴ Disponível em <https://epgfilosofiausp.wordpress.com/programacao-2/>. Acesso em: 14 nov. 2017.

⁵ O que, caso quiséssemos confessar, poderia ao menos esboçar uma possível justificativa para a escrita coletiva deste artigo, se não fosse o caso de pensar que, talvez, seja justamente o contrário: a necessidade de convencer a academia do desejo e da importância de escrever e de pensar junto.

se deixa contaminar – advertindo o leitor para os riscos aí implicados, expondo-lhe aqui o último sinal vermelho de cuidado – pelos entrelaçamentos e sobredeterminações de poéticas-do-pensamento e de pensamentos-das-poéticas, para usar uma expressão de Michel Deguy (2008, p. 10). Daí que as metonímias para ideias, pensamentos, argumentos e nomes próprios – dentre as quais as metonímias Bakhtin, Valéry, Derrida, Flusser, Nancy e outros – não busquem a clareza e a distinção da compreensão exaustiva e definitiva, mas se mantenham sempre abertas, inacabadas, demandando que o leitor as entrelace com outras, prolongando e diferindo a experiência de pensamento que ora lhe é proposta. Não se tomará, portanto, nenhum critério a priori que categorize e garanta a separação entre poesia e pensamento, literatura e filosofia, mas disso não se segue que ambas serão confundidas num todo indiferenciado, muito pelo contrário, hesitaremos e deslizaremos entre as discursividades e poéticas heterogêneas de uma e de outra no intuito de visitar de perto suas afinidades e dissonâncias recíprocas, seus pontos de implicação e de irredutibilidade mútuos e necessários.

Afinal, talvez a própria filosofia tenha algo dessa estranha instituição chamada literatura. Como diz Derrida, sua lei “tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei” (DERRIDA, 2014, p. 49). Pergunta-se sobre o que ela é, sua base é refundada a cada vez ou simplesmente se mantém (in)definida como o que deve continuamente estar no caminho de se a definir. Graçar algo como filosófico é o mesmo que lhe permitir suspender o que seja filosofia ou até mesmo se voltar contra ela. Obsedada por vocação a questionar limites – dentre eles aqueles que definem seu regime discursivo - eis que a filosofia se torna a prática de um contágio, contato ou partilha entre discursividades heterogêneas. Ao se voltar sobre a experiência estética, ela experimenta no seu próprio corpo aquilo que interroga; ao querer fazer uma filosofia da rapsódia, ela termina às voltas com uma rapsódia filosófica, para usar as palavras de Jean-Luc Nancy (1982, p. 79).

Mas então o que não seria filosofia? Para que e para quem, pelo que e por quem ela seria instituída? Como se dá a decisão sobre quais práticas são ou não filosóficas? Ora, ainda que talvez seja possível estender o argumento de Nancy a outras práticas de pensamento que cruzam a filosofia (questões de filosofia política seriam questões políticas que por sua vez também revelariam uma política da filosofia, o mesmo sendo dito da ética, da ciência etc.), é no contato com a literatura que veremos a filosofia confrontada com a interrogação dos limites sobre os quais nos deteremos.

Por sua vez, não é menos verdade que a literatura se volta à filosofia, solicita-lhe recursos seja para se alimentar deles, seja para questioná-los ou recusá-los, algo extremamente notável nos momentos históricos em que sua estranha instituição oscila e a necessidade de pensar e de teorizar a prática da escrita e da crítica literária se faz sentir

com mais intensidade. É o caso da década de 1920 e das novas teorias e práticas de leitura e crítica literária que nela se constituem, sobretudo aquelas em torno de novas tendências formalistas, presentes seja no mundo anglo-francês, com T. S. Eliot e Paul Valéry, seja na União Soviética, com o debate entre Bakhtin e a escola formalista russa, movimentos simultâneos e relativamente independentes entre si, mas que convergiram a partir da década de 1960, influenciando fortemente tanto a *Nouvelle Critique* francesa quanto a filosofia universitária. Não se trata de dizer que a interrogação dos limites da filosofia e da literatura ou mesmo o formalismo nascem nos anos 1920, ambos não seriam pensáveis como acontecimentos histórica e geograficamente situados, mas sim como *tendências*, em necessário diálogo e confronto com outras tradições, como diz William Marx (2002, p. 16-17)⁶. O que há de específico nesse primeiro momento seria o enfrentamento da crise⁷ vivida de modo cada vez mais agudo pelas instituições políticas do estado nação europeu, bem como pela noção mesma de literatura nelas sintetizada.

Nesse sentido, como diz ainda Marx (2002, p. 157), não é por acaso o surgimento da crítica formalista na Rússia bolchevique: a revolução traz a necessidade de repensar o vínculo literatura e modernidade em outros termos, ensejando as contribuições, mas também os excessos da escola formalista que Bakhtin saberá dosar, justamente ao

⁶ Vale lembrar dentre outros o estudo sobre o romantismo alemão de Lacoue-Labarthe e Nancy, que em 1978 voltam seu olhar para o círculo de Jena e retrospectivamente reconhecem um projeto em que teoria e literatura se fazem uma à outra, a teoria como prática literária, a literatura como produção da própria teoria, num todo fechado à vocação absolutizante, manifesta na imagem do *hérisson* organicamente encerrado sobre si, um absoluto literário que “se dedica à busca exclusiva da própria identidade carregando consigo toda ou parte da filosofia e de algumas ciências humanas e abrindo o espaço daquilo que chamamos hoje, com uma palavra que os Românticos particularmente apreciavam, de “teoria”. (Cf. NANCY e LACQUE-LABARTHE, 1978, p. 28. Veremos que os movimentos seguintes da teoria literária aqui analisados deixam cada vez mais de lado essa pretensão de organicidade fechada em si mesma para justamente explorar as possibilidades de diferenciação e articulação entre poesia e pensamento, entre literatura e filosofia.

⁷ Por certo, os dilemas da década de 1920 possuem muitas facetas e foram pensadas de diversas maneiras; aqui, teríamos em vista o que Jacques Derrida chamou de tradição moderna e europeia de pensamento da crise, “o momento da decisão, o momento do *krinein*, o instante dramático da decisão ainda impossível e suspensa, iminente et ameaçadora” (DERRIDA, 1991, p. 35). Nesse momento, entre a primeira e a segunda guerras mundiais, essa tradição crítica teria passado pela forma husserliana de uma crise das ciências europeias; pelo discurso heideggeriano acerca da destituição (*Entmachtung*) do espírito europeu; e pelas reflexões valerianas acerca da crise do espírito como crise do capital europeu diante das novas questões políticas que se anunciavam (cf. DERRIDA, 1987, p. 97-100).

apontar implicações filosóficas e estéticas da teoria formalista. Na França, por sua vez, a tradição Poe-Baudelaire-Mallarmé se institucionaliza e adentra finalmente o cânone universitário, abrindo novos espaços à reflexão formalista em ambientes até ali dominados pela crítica impressionista, historicismo positivista ou ainda pelo romantismo (MARX, 2002, p. 128, 339). Esse processo de institucionalização de autores já consagrados no meio artístico e em parte da imprensa, mas ainda deixados de lado pela universidade, deu-se muito pelo trabalho de Paul Valéry e sua reflexão sobre poética, que, num caminho diferente ao de Bakhtin, também repensa os pressupostos da escrita e da crítica literária, percebendo durante o processo a necessidade de fazer da filosofia um “affaire de forme”. Vejamos, portanto, um pouco mais de perto a década de 1920 na Rússia e na França:

1. PHILOSOPHIA FACTA EST QUAE PHILOLOGIA FUIT⁸

Se Nancy incita a filosofia e a literatura a nunca abandonarem o corpo dos deuses -- cuja ausência é delas a condição --, a “não abandonar o mundo que se faz sempre mais mundo, sempre mais atravessado de ausência, sempre mais em intervalo, incorpóreo e por isso saturá-lo de significação, de revelação, de anúncio” (NANCY, 2016, p. 34), o jovem Bakhtin faz uma demanda talvez igualmente complexa diante do problema

⁸ “Transformou-se em filosofia o que era filologia” – lê em uma conferência dada em Heidelberg em 1869 um recém-contratado professor de filologia da Faculdade de Basileia, então com 25 anos de idade, chamado Friedrich Nietzsche, que inverte a frase de Sêneca, *philologia facta est quae philosophia fuit*. Isso não teria agradado o público presente, composto em sua maioria por filólogos. Para Curt Paul Janz, principal biógrafo do filósofo alemão, na sentença estaria expresso seu descontentamento com a filologia pura e sua relação conspícua com a filosofia, dita com uma veemência até então inédita (JANZ, 2016, p. 222). Esta epígrafe provocativa desta seção – dando continuidade às possíveis tradições anteriores de questionamento e refinamento da diferença entre filosofia e literatura, mencionadas na nota sobre o absoluto literário – assinala que não estamos sugerindo ingenuamente que o problema aqui estudado das relações entre filosofia e literatura teria nascido no interior da modernidade apontando para uma possível superação pós-, ou que seria um fato novo dela (ao mesmo tempo que contra ela): ao invés disso, estamos tentando ver as especificidades dele neste tempo, o que passa pela mediação da noção de institucionalização (o que não era de modo algum estranho a Nietzsche – ao menos segundo a interpretação de Kittler e, com isso, especificamente com o surgimento e estabelecimento institucional da teoria literária (Cf. Kittler, 2003).

da ausência de significação do mundo, da agência mecânica: a demanda de que não se deve nunca abandonar a relação entre vida e arte, de que nunca se deve reduzir a complexidade dessa relação impossível, de que se deve sempre buscar o nexo entre esses dois modos de experienciar a temporalidade e a existência que coabitam em um único indivíduo, sob pena de uma culpa de uma perante a outra (BAKHTIN, 2015).

Essa demanda de Bakhtin por uma resposta responsável entre arte e vida aponta para um desenvolvimento de tal exigência: ela passa a ser a de que as novas teorias estéticas – e ele está se referindo ao formalismo russo – não abandonem o momento do conteúdo na interpretação da forma de uma obra arte, não abandonem a análise da relação entre a forma e seu conteúdo de vida, seu conteúdo ético, que não façam isso em nome de uma análise da forma meramente em relação ao seu material, à sua morfologia, à sua materialidade (BAKHTIN, 2010). Que a análise da forma em relação ao seu material é algo novo e profícuo, Bakhtin não tem dúvidas; o problema é que isso seja feito em detrimento – em sacrifício – não dos deuses, mas da percepção mais abrangente de um todo mais complexo que a filosofia e a tradição da reflexão estética teria sempre em vista e que ele chama de “unidade na cultura”. Bakhtin está interessado, então, em pensar algo radical (BAKHTIN, 2015): a unidade, o nexo entre arte e vida, entre forma material e conteúdo ético.

A demanda de Bakhtin aos formalistas – a quem está igualmente elogiando e apontando seus limites e perigos –, por um lado, condena, com isso, a ingenuidade filosófica de uma criação de um novo método que desconsidera ou passa por cima dos problemas filosóficos de que são uma resposta: é preciso que cada campo da cultura humana responda responsavelmente uns aos outros, é preciso lidar nas ciências humanas com conceitos capazes de abarcar a totalidade das experiências culturais. Por outro lado, é com essa exigência por uma reflexão filosófica da literatura que leve em conta o todo da estética que Bakhtin vai encontrar|criar no interior do cânone cultural greco-romano (embora não de acordo com a apropriação europeia ocidental) os gêneros sério-cômicos fronteiriços do diálogo socrático e da sátira menipeia: práticas litero-pensantes (para ressignificar a expressão) de fala, escrita e manifestações culturais que se constituem e se alimentam do vai-e-vem entre literatura e filosofia, entre forma material e conteúdo (BAKHTIN, 2013). Ao ressaltar nos diálogos socráticos os aspectos retóricos poético-formais tanto quanto os filosóficos e de conteúdo, Bakhtin torna-se capaz de repensar os cortes que geram a distinção entre textos filosóficos e poéticos, entre ensaios e romances, o que lhe é importante no estudo da poética de Dostoiévski. Pela radicalidade da tentativa de não se deixar reduzir a um dos polos forma-conteúdo, arte-

vida, tal gesto acaba revalorizando os gêneros híbridos, hesitantes e poderia ser visto como um típico *border thinking* (MIGNOLO, 2012): pensamento de e da fronteira.

Essa revalorização dos gêneros híbridos filosóficos-literários pensada como o nexo entre arte e vida dado por uma resposta responsável pode nos fazer repensar o problema contemporâneo do cinismo tal como ele normalmente é tratado. Será que de fato uma sátira menipeia, caracterizada pelo riso, pelo cômico, pela união entre alto e baixo, pela “ousadia da invenção e do fantástico” é capaz de responsabilmente se combinar “com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo” (BAKHTIN, 2013, p. 131)? Para Vladimir Safatle (2008, p. 101-102), não: concebendo a multivocidade das noções de arte e vida a partir da dicotomia Lei/anomia (normatividade sócio-político-jurídica/caráter subversivo), Safatle defende que a teoria da cultura carnavalesca de Bakhtin perpetua o *establishment*, porque pensada a partir de festas populares da Idade Média que não seriam capazes de romper com o *status quo* ao suspenderem o domínio da Lei.

É digno de nota que há ao menos uma possibilidade de defender o caráter subversivo da teoria bakhtiniana concordando com a ideia de Safatle de que a ironização paródica do carnaval seria complementar à “posição da norma”: trata-se de distinguir entre carnaval e teoria da carnavalização. Com isso, seria possível entender esta como uma tentativa de pensar a cultura oficial stalinista não como seu contraponto, mas como a sua definição que a desmascara, como defende Groys (2009, p. 223).

Mas outra possibilidade de pensar o caráter subversivo da posição bakhtiniana consiste em refletir que, em alguns casos, é responsável reivindicar certa irresponsabilidade, que em alguns casos exista certo *dever* de irresponsabilidade: talvez este dever, diz Derrida, “seja a forma mais elevada de responsabilidade” (2014, p. 52). É possível então pensar que determinados casos exigem uma responsabilidade irresponsável e que o carnaval, tal como pensado por Bakhtin, pode ser um deles. Diferentemente de meramente dar prazer ao governante que tende à tirania, não instaurando uma quebra entre tempo da arte e tempo da vida, muito menos um nexo de responsabilidade entre eles, trata-se aqui de entrever a possibilidade de haver uma responsabilidade complexa no riso cínico. Bakhtin reivindica à sátira menipeia a capacidade de experimentar as últimas posições filosóficas, colocando em dúvida tanto os pressupostos de seu próprio discurso como os do discurso filosófico-ideológico. Ao fazer isso, tal sátira pode não visar conservar o senso comum, mas estar numa posição difícil, a de desvelar, *ao mesmo tempo*, os dois tipos de discurso: o do senso comum e o do discurso dito profundo, mostrando como mesmo o segundo teria algo ainda que conservar frente ao satírico.

2. VALÉRY E A FILOSOFIA COMO *AFFAIRE DE FORME*

Da agitada primeira década soviética de Bakhtin para um dos centros da Europa em seu conturbado período entre-guerras, a França de Valéry. Como observado, o poeta também sente a necessidade de um acerto de contas entre filosofia e literatura e, à primeira vista, seu gesto é aparentemente inverso àquele de Bakhtin: trata-se de afirmar a autonomia da forma literária e criticar as pretensões filosóficas que justamente não assumem toda sua dívida com o trabalho poético de escrita e de formalização da experiência linguística. Para o escritor francês, essa tarefa se torna tanto mais importante quanto mais se adensa sua reflexão sobre a situação crítica da Europa na década de 1920.

A multiplicação de dispositivos e intermediários técnicos presentes no cotidiano acelera a economia e a *machine à vivre*, passando então a explorar e rentabilizar dimensões da matéria que são heterogêneas à escala humana e esquemas perceptivos em geral pressupostos pelas convenções fiduciárias das instituições políticas da Europa moderna (VALÉRY, 1957A, p. 1143). A perda de uma medida humana capaz de sintetizar categorialmente o senso comum – os entornos de uma *Lebenswelt*, tal como a pensada por Husserl no intuito de retomar o controle das ciências da natureza para as ciências do espírito (HUSSERL, 2012, p. 95) – teria como efeito, segundo Valéry, o ocaso de todo modelo determinista de verdade em favor de um paradigma orientado por médias e estatísticas (VALÉRY, 1957A, p. 1143). Com isso, o senso comum deixa de estar atrelado a um esquematismo socialmente definível e generalizável para então se tornar uma variável em flutuação contínua, constituído por equilíbrios momentâneos e instáveis entre forças heterogêneas, tal como numa bolsa de valores⁹. Na esteira de tais transformações, a gigantesca inflação publicitária (VALÉRY, 1957A, p. 1080) e o surgimento da “universal reportagem” mencionada por Mallarmé (2013, p. 15) transformam a própria linguagem

⁹ A comparação não é acaso: como mostra Jean Joseph Goux, foi a partir dos processos técnicos da chamada segunda revolução industrial – com sua capacidade de manipular, na escala dos elementos químicos, as diferentes matérias-primas oriundas dos mais diferentes lugares – que a bolsa de valores se agigantou como agente mediador da determinação de valores sociais e econômicos. Entre 1830 e 1900, o número de valores cotados em seu bojo passa de 30 para 1000. Valéry acompanha de perto tais transformações e reflete sobre suas consequências para a determinação social do valor na linguagem, na arte, na economia (Cf. GOUX, 2000, p. 21-43, 121).

numa dinâmica estatística: como dirá Valéry, sedimentados no dicionário não há “nem conceitos, nem categorias, nem universais, nem nada desse gênero... [somente] o emprego da mesma palavra em *p* frases e séries diferentes” (1974A, p. 389¹⁰). Por isso, o trabalho de formalização da palavra se tornaria indispensável para o poeta francês, sob pena de se tornar presa fácil da especulação dos valores em flutuação na linguagem cotidiana, um risco que também atingiria o *métier* do filósofo:

A filosofia é a arte (que não quer ser) de arranjar palavras indefiníveis em combinações mais ou menos agradáveis ou excitantes (...) A filosofia raciocina gratuitamente, e sobre dados ilimitados, sobretudo os valores. E os filósofos se dividem e entram em querelas sobre convenções de escrita - o que só poderia ser louvável caso não esquecessem do que se trata. A metafísica facilmente toma por *ouro* o que é apenas papel, e por *seres* o que são apenas *meios de troca* (VALÉRY, 1974A, p. 665).

Se o vocabulário da filosofia – sujeito, ideia, matéria, infinito etc. – se tornou uma lista de *choses vagues*, mal definíveis, é porque o filósofo não aceita sua relação com a arte. Desse modo, seus discursos não só se tornam incapazes de enfrentar a flutuação de seu sentido comum, mas também contribuem com a *inflação* de seus valores (VALÉRY, 1974A, p. 420; cf. REY, 1998, p. 148). Para enfrentar a arbitrariedade e contingência dessa especulação sobre o valor e o sentido das palavras, a poesia de Valéry porá em prática a hesitação entre as materialidades heterogêneas do som e do sentido, prolongando indefinidamente a passagem entre ato e discurso; modulando as ligações e acoplagens entre corpo, espírito e mundo; e buscando suscitar detalhes cada vez mais sutis, singulares e não intercambiáveis da experiência (VALÉRY, 1974A, p. 293; 1974B, p. 1053; STIMPSON, 1993). A escrita dos *cahiers*, por sua vez, não é muito diferente: se ela trabalha com conceitos muito particulares – implexo, modulação, série Corpo-Espírito-Mundo, *moi* puro, sistema DR – e definidos em sua transitividade – um gesto sob muitos aspectos comparável ao do círculo de Viena (BOUVERESSE, 1983), deve-se dizer que tais definições permanecem rigorosamente no limiar entre *esprit de finesse et esprit de géométrie*, como *noções quase-quantitativas* “(ou seja, não numerisáveis, mas combináveis e melhor combináveis que as fornecidas pela linguagem e pela lógica)” (VALÉRY, 1974A, p. 815; cf. também VALÉRY, 1974B, p. 994).

¹⁰ Todas as citações em francês, alemão e inglês são apresentadas em tradução livre.

Nesse sentido, os *cahiers* de Valéry serão um laboratório de operações de pensamento que percorrem uma via alternativa à e para a filosofia: em vez da busca por um substrato último e antepredicativo englobando *uma Lebenswelt*, mais que o silêncio místico frente à facticidade do mundo como limite às figurações proposicionais, nem também o jogo reflexionante do julgar no interior de *uma Lebensform* que ainda seria “o mundo das instituições do espírito” (GIANNOTTI, 2005, p. 31), o poeta – considerando justamente o esgotamento da fúria outrora acordada a tais instituições (VALÉRY, 1957A, p. 1143) – fará do pensamento praticado junto à escritura um *ideal quase-matérico* realizado em ato, uma modulação nem contínua, nem discreta de trocas e de implicações recíprocas de saberes heterogêneos – literatura, matemática, lógica, biologia, política, termodinâmica etc. – em ligações sempre parciais, abertas, um *border thinking* hesitante entre natureza e cultura, ser e convenção (VALÉRY, 1957A, p. 1315-1339), e que por isso mesmo seria capaz de análises cada vez mais refinadas, sutis, votadas à busca da decimal extrema, entre caos e cosmo¹¹, a “única coisa que importa”:

Uma única coisa importa - aquela que se furta, infinitamente, indefinidamente, à análise - esse nada, esse resto, essa decimal extrema. É por isso que é necessário fazer análises mais e mais finas, cerradas, sutis, precisas – insuportáveis (VALÉRY, 1956, p. 10).

3. DESDOBRAMENTOS ENTRE FILOSOFIA E LITERÁRIA NO SÉCULO XX

Observamos desse modo que, percorrendo caminhos diferentes e, em certo sentido, até mesmo inversos, o pensamento de Bakhtin e a escritura de Valéry convergem na aposta em uma enunciação equívoca, intersticial, seja ela uma sátira pensante na qual a própria partilha satirizado-satirizante se desfaz ao longo de uma experiência de transformação recíproca, seja a modulação de materialidades heterogêneas em hesitação prolongada e sobredeterminação mútua, contínua e sempre inacabada. Diante

¹¹ Essa passagem entre caos e cosmos é pensada por Pierre Sauvanet a partir da noção de ritmo na Grécia pré-socrática, numa reflexão de todo não estranha àquela empreendida por Valéry nos *cahiers*. Meletinski, por sua vez, parte de uma base bakhtiniana para pensar o lugar da literatura moderna russa como aquela que romperia ou levaria para o interior do sujeito os arquétipos de caos e cosmo (Cf. SAUVANET, 1999; VALÉRY, 1957A, p. 1263-1370 e MELETINSKI, 1998).

dos dilemas e debates que enfrentaram, ambos percebem a necessidade de atravessar o limiar entre filosofia e literatura e de lidar com as consequências desse gesto.

Essa compreensão do pensamento de Bakhtin e da escritura de Valéry em suas bordas e interstícios só poderia ser fruto de uma longa sedimentação de diálogos e de tempo (e, no caso de Bakhtin, pelo deslocamento no espaço): por certo, ela não é evidente no primeiro impacto de suas ideias sobre o campo, nem mesmo no segundo. Os *cahiers* do poeta, por exemplo, só vêm a público ao final dos anos 1950, dando início ao trabalho que percorre as décadas seguintes e reavalia o formalismo que lhe fora atribuído a partir da leitura dos textos publicados em vida. Tais textos eram considerados demasiadamente abstratos, sobretudo por surrealistas e existencialistas que grassaram nas décadas anteriores. Algo similar ocorre com os formalistas russos e com Bakhtin, cujas ideias começam a se tornar conhecidas e debatidas na França no mesmo período, como fica evidente sobretudo no trabalho de Julia Kristeva (1967). A *Nouvelle Critique* também é afetada pela releitura dos textos de Valéry a partir dos *cahiers* que então vão se desvelando (MARX, 2011; 2002, p. 19), um movimento que afetará igualmente a filosofia universitária francesa, especialmente Jacques Derrida (1972, p. 325-363) e Jean-Luc Nancy (2013).

Voltando à provocação inicial deste texto, a fala de Gumbrecht sobre o percurso institucional da teoria literária no decorrer dos séculos XIX e XX, é o caso de apontar talvez como nem mesmo aqui o tempo corre em uniforme, em sentido único (seria o caso de se perguntar se tem, afinal, algum sentido), como até mesmo onde se poderia esperar um desenvolvimento mais ordenado ou progressivo (seja pelo seu aspecto técnico, seja pelo seu aspecto elitista, ou ainda pelo científico ou pelo formativo¹²), os campos são perpassados por tempos e espacialidades temporais diferentes que se confluem e se distanciam¹³.

¹² Com o que nos distanciamos de inúmeros modos de se pensar o desenvolvimento histórico e especificamente o literário, de Hegel a Tiniánov, certo Foucault e Schwarz; e nos aproximamos talvez de algumas reflexões desenvolvidas por Kuhn.

¹³ Veremos que, no caso de Flusser, por exemplo, a obra póstuma recém-publicada, escrita entre 1965 e 1967, *O último juízo: Gerações*, teria sido inspirada e provocada por Foucault em visita ao Brasil expondo, pela primeira vez, suas primeiras ideias do que viria a ser seu *As palavras e as coisas* (1966) – mas a confluência não foi mais do que furtiva, e Flusser, Derrida, Foucault, Nancy, Deleuze permanecem distantes, embora no mesmo tempo e, por vezes, lugar, como Valéry e Bakhtin, podendo se encontrar, finalmente (mesmo que de maneira ainda tateante), neste nosso tempo – no tempo deste nós que aqui escreve, este nós afastado e apartado de outros que aí estão, outros com quem poderíamos escrever, falar e pensar com e junto.

É possível observar esses movimentos no caso de Derrida, que faz da compreensão valeriana da filosofia como *affaire de forme* uma contribuição decisiva para seu pensamento sobre a escritura e a desconstrução das dicotomias que sustentam a metafísica na filosofia ocidental, dentre elas a que divide de modo estanque pensamento e retórica, discurso e dicção. Em seu artigo “Qual quelle: les sources de Valéry” (DERRIDA, 1972, p. 325-363), o filósofo da desconstrução lê os *cahiers* e apreende a elaboração poético-conceitual do *implexo*, um de seus *foyers* mais densos de implicações, colocando em jogo as consequências da insistência de Valéry em uma filosofia que *se escreve*: a ruptura decisiva com toda circularidade da presença a si do sentido – sempre já atravessado pelos traços diferenciais da escritura, que o tornam vulnerável à variação contextual e ao trabalho do leitor (DERRIDA, 1972, p. 347; VALÉRY, 1957A, p. 1264). Em outras palavras, o texto filosófico deixa de ser o mero hospedeiro sublunar de uma ordem das razões autoidêntica e atemporal para se tornar um gênero literário; aos seus consagrados procedimentos interpretativos deverão se juntar a análise de sua estrutura formal, estratégias retóricas e procedimentos estilísticos.

Ora, afirmar que o pensamento se escreve e, portanto, não é orientado e vigiado apenas pela lei da razão predicativa e seus significados transcendentais é assumir não apenas a porosidade dos limites entre filosofia e literatura, mas também aqueles entre episteme e cultura. A desconstrução contribuiria desse modo com a perda do privilégio à filosofia antes concedido à razão iluminista e à metafísica europeia, instigando desde o início os assim chamados estudos pós-coloniais (GIKANDI, 2004) e a busca por experiências do pensar subjacentes às mais diferentes manifestações simbólicas, e estranhas às formas literárias anteriormente consagradas como filosóficas, que então começavam a perder o seu “caráter de evidência”. Do mesmo modo, as contribuições de Bakhtin levavam a uma reinterpretação histórica de uma possível tradição à margem da metafísica europeia, produzindo a possibilidade de perceber os textos de Dostoiévski e outros autores russos, ucranianos e do leste europeu em geral como partindo já deste liminar em que as fronteiras entre literatura e filosofia não são tão rígidas.

É essa proximidade entre filosofia e literatura que está em jogo nos textos jornalísticos no Suplemento Literário do Estadão escritos por Vilém Flusser – judeu de Praga que vai parar no Brasil fugindo da perseguição nazista – escritos nos anos 1960 e 1970 em São Paulo, momento em que a filosofia universitária paulista está em pleno processo de formação. Tal proximidade era usada por ele – que falava de berço o alemão praguense de Kafka – para desenvolver uma das principais marcas do que depois chamaram de *Ficções filosóficas* (FLUSSER, 1998): o deslocamento de “ponto de vista” do sujeito filosófico para outras perspectivas humanas, para objetos ou seres não

humanos, como o *Vampiroteuthis Infernalis* – espécie de lula dos subterrâneos do oceano –, deus, o embrião, a solitária, marcianos, datilógrafos, analfabetos, entre tantos.

Por meio de uma polifonia satírica que em nada seria estranha a Bakhtin, na qual a filosofia gerava curto-circuitos na literatura e no jornalismo, a literatura no jornalismo e na filosofia, e, por sua vez, o jornalismo na literatura e na filosofia, Flusser procurava evidenciar as predeterminações das teorias da época, suas ingenuidades, seu caráter por demais europeu ou por demais humano nas suas vontades de se tornarem discursos hegemônicos, pretensamente neutros e universais.

“Opor ao Darwin humano um Darwin vampyrtêutico” (FLUSSER, 2011, p. 22), por exemplo, é necessário para “captar a evolução do ponto de vista do *Vampiroteuthis*”, assim como uma análise do seu corpo e de seus órgãos para uma revisão das metáforas sensoriais (debruçar, ideia, divisão entre fenômeno e coisa em si, etc.) que impregnam e determinam o pensamento filosófico. Nesse sentido, a partir de tais mudanças de perspectiva, é exposta a teleologia do darwinismo em relação à vida, que tem o humano como seu ponto máximo evolutivo; o freudismo é desconstruído pelos perigos da mitologização; a fenomenologia, o existencialismo e a filosofia em geral por tomarem seus conceitos dos olhos e das mãos, das coisas que o humano é capaz de fazer com seu próprio corpo como meio de seu pensamento, de sua linguagem e de suas metáforas – não admitindo ou se esquecendo disso. Ao operar tal deslocamento dos recursos metafóricos da linguagem teórico-filosófica, é como se fizesse uma crítica dos limites da capacidade de conhecimento não da razão humana, mas do corpo e da existência humanas enquanto mídia, plataforma ou meio do pensamento e da teorização humanos.

Em “Um mundo fabuloso”, artigo publicado no mesmo jornal paulistano, no mesmo ano (fatídico) de 1964, em novembro, já após o Golpe Militar, Flusser compara suas ficções filosóficas com as fábulas de La Fontaine que servem para o ensino de língua francesa. Mas, se as fábulas de La Fontaine têm a função de enquadrar, normalizar e moralizar a criança e as novas gerações segundo modelos educacionais tradicionais e burgueses – seja pelo encantamento, pelo maravilhoso, pela fábula ou pela fantasia – as fábulas de Flusser são, para um existencialista, impróprias para crianças, pois são, na medida em que geram experiências negativas, filosóficas. Mais do que gerar desencantamento com o dado pelo encantamento mágico, suas ficções filosóficas não compreendem a educação como uma adequação a uma régua de valores previamente dados e aceitos por certa comunidade como pouco modificável, mas veiculam a própria ética cética, a ética da relativização das teorias e das ciências, a ética do deslocamento de perspectivas, da quebra dos níveis do alto e do baixo que por vezes caracteriza o

discurso filosófico – o que a fenomenologia existencialista fazia ao aproximar os problemas filosóficos do cotidiano, um dos motivos por que Flusser a teria adotado.

Essas questões levam Flusser à escolha refletida da forma ao mesmo tempo jornalística e poética de sua filosofia, na introdução de uma compilação de artigos (*Coisas que me cercam*) que nunca chegou a publicar no Brasil:

o veículo jornalístico é adequado à minha forma de pensar, e articula muito bem os problemas filosóficos que me preocupam. [...] O que é certo, no entanto, é que minha visão do filosofar é anti-acadêmica a ponto de clamar por articulação do tipo que o jornalismo facilita. Porque a minha visão do filosofar é esta: filosofar é viver filosofia, e viver filosofia é ver filosofia em tudo que me cerca, por mais efêmero e cotidiano que seja. Em outras palavras: filosofar é ver filosofia naquilo do qual tratam jornais e revistas (FLUSSER, 1970, p. 1).

Nesse sentido, Flusser de alguma forma parece recuperar ou depender o sentido da filosofia e da literatura jornalísticas do século XIX que teria passado por uma crise que teria gerado o surgimento dos departamentos e programas de teoria literária e literatura comparada no mundo europeu: índice de alguém fora do seu tempo, mas em que sentido? Retrógrado, nostálgico, alienado? Ou talvez nenhuma dessas coisas, se for possível sugerir que Flusser, contudo, não simplesmente adapte seu viver a filosofia ao fazer jornalístico, como se este, sim, fornecesse um princípio suficiente de razão. É mais bem o contrário: ele joga o jornalismo contra a filosofia, e a filosofia contra o jornalismo. Seus artigos, diz, não têm “vocabulário nem estilo” que caracteriza o jornalismo:

São resultados da tentativa de transformar artigos em veículos para a filosofia. A saber: para uma determinada filosofia, para a qual o estilo é pelo menos tão importante quanto o é a informação transmitida. Creio, pois que estes artigos querem ser lidos não como peças jornalísticas que são, mas quase como se fossem poesia (FLUSSER, 1970, p. 1-2).

É possível inverter ainda uma vez os termos que Flusser usou para (quase) definir seu estilo, pensando-o como quase-poética filosófica jornalística. E essa sua poética pode ser vista como a forma de um pensamento de fronteira, como o resultado de uma situação de fronteira, na medida em que se percebe impedida, pelo avanço tecnológico e por seu

lugar judeu praguense exilado no “terceiro mundo”, a possibilidade de ser um filósofo no sentido que o centro europeu da sua época dá ao termo. Ao lidar com a ideia de que os conceitos europeus não funcionam e não dão conta de pensar o Brasil e a sua situação, mas fazendo isso a partir dessa crítica à instituição da literatura e da filosofia, Flusser percebe que a situação de fronteira tem que gerar também um colapso nas próprias noções de temporalidade e de história.

Por certo, esse tipo de prática filosófica certamente conflitaria com a filosofia acadêmica, sobretudo quando pensada como técnica padronizante de leitura de textos pautada pelo princípio de razão que informa e conforma a noção clássica – europeia, iluminista – de universidade. Frente ao então incipiente processo de institucionalização da filosofia universitária em São Paulo, processo ainda restrito aos pressupostos de uma modernização que se revelaria cada vez mais problemática, Flusser terminaria incompreendido, associado à figura do lítero-pensante, um estigma cujo suposto ainda é o de que o atravessamento da filosofia pela literatura só pode ser signo de falta de rigor e diletantismo, ali mesmo onde ocorre o inverso e o rigor da elaboração poética e o da precisão conceitual se desdobram um no outro e se alimentam reciprocamente. É José Artur Gianotti quem em depoimento vocaliza essa crítica:

Hoje você diria que é filosófica, nós naquele tempo, diríamos que era muito mais o *lítero-pensante*, não é isso? Porque para nós a Filosofia passava por uma disciplina do texto e, sobretudo, o que foi muito importante para a nossa geração, passava pela alienação num pensamento alheio (sic), isto é, nós precisávamos perder a virgindade.

E Flusser vem, de certo modo, fazendo uma aliança, embora ele fosse pós-moderno, *avant la lettre*, não é isso, nós o estávamos entendendo como arcaico, em relação a um projeto de uma instalação de uma rede universitária no país (MENDES, 2000, p. 234-235).

Se a relação entre filosofia, literatura e instituição em Flusser fica exposta na passagem acima citada, outra passagem do depoimento de Giannotti (MENDES, 2000, p. 234) indica como ela também é mediada pela localidade da filosofia/literatura (que funciona como critério de validação do discurso filosófico ou literário, ao lado da instituição, do departamento mais francês que o francês) e pela busca por uma pureza genética (discursiva, lógica, mas também *europeia*). Trata-se do momento em que ele diferencia a sua relação com Anatol Rosenfeld da com Flusser, ambos judeus migrantes europeus:

“(…) Muito mais próxima da nossa, porque Anatol Rosenfeld era um discípulo de Hartmann, uma pessoa com *formação muito alemã*, muito precisa, então a despeito de o Anatol também ser um ensaísta, quando nós entrávamos em discussão, a discussão era muito mais dirigida”. Essa diferença entre forma mais dirigida, precisa *alemã* (embora ensaísta) e livre, *fronteiriça*, carnavalesca, eslava-praguense – que foi associada com a brasileira e parece que teria sido perdoada caso tivesse sido associada a uma europeia, ainda que exótica – é justamente o tema central da tese de Oswald de Andrade (1978) de que a era messiânica – uma espécie de época de domínio da razão do homem europeu – chegava ao fim, dando lugar para formas culturais outras, as formas dos “primitivos” (sic.).

Deixando de lado possíveis complicações éticas do canibalismo de Oswald de Andrade (a principal delas talvez, a sua apropriação do *ethos* do selvagem subalterno a ele na lógica do poder colonial em terras brasileiras), do ponto de vista das questões que estamos tentando desenvolver aqui, suas considerações tornam ainda mais sintomático a figura de Flusser como um exemplo – dentre tantos – da possibilidade de se pensar/encontrar essa articulação complexa entre literatura, teoria literária e filosofia em outros campos e áreas que a historiografia tradicional dessas disciplinas deixa de abarcar quando se especializa, fechando-se em seus modos consagrados e consagradores de se institucionalizar. Uma filosofia, literatura e teoria literária não apenas *fronteiriça*, mas também não *stricto sensu* filosófica, *stricto sensu* literária, não *stricto sensu* teoria literária, e na inflação de assuntos e objetos filosóficos e literários (que caminha de mãos dadas com um movimento ambíguo de restrição, exclusão e expansão do seu campo, do que é ou do que deve ser tido como literário) pode ser que fique preterida em nome de momentos tidos como mais relevantes ou canônicos.

Ao mesmo tempo, Flusser fala a partir de uma disputa pela instituição filosofia: talvez venha daí a concessão a alguns desses argumentos contra o teórico literário neste texto, a qual já pareceu, a uma leitora alemã, contraditória com a própria prática filosófica do escritor tcheco:

Flusser faz uma hierarquização suspeita, pressupondo uma nítida separação entre o discurso filosófico e o literário em sentido mais amplo, que soa não apenas pejorativa – algo espantoso se pensarmos nos próprios textos de Flusser! – como ao mesmo tempo também desaprova a escrita latino-americana (KLENGEL, 2009, p. 115).

Não será acaso, nem fazendo tais concessões, que Derrida ao se deslocar para o continente americano seja levado nas décadas seguintes a refletir sobre os possíveis modos de institucionalização desse gesto duplo e equívoco, que teria ficado barrado no caso de Flusser. Escrevendo num momento em que a especulação sobre os lastros de valoração – que, como vimos, havia instigado a reflexão de Valéry sobre a importância da formalização poética da experiência – conhece implicações sociais ainda mais extensas, sobretudo com a quebra do tratado de Breton Woods (1971), Derrida procurará, assim como fizera o escritor tcheco radicado no Brasil, liberar o fazer e a responsabilidade poética para outras áreas, pensando a necessidade de instituições políticas cujo processo decisório esteja à altura da injunção contraditória e equívoca inscrita na própria poética do ato de decidir (DERRIDA, 1991, p. 79). Desse modo, ele estará em condições de conceber um espaço universitário capaz de acolher um ato performativo (cujo modelo é o ato de criação artística) que questione seus limites sem que isso incorra em arbitrariedade, mas sim em uma responsabilidade ética que compreende e vai além do cumprimento das leis já estabelecidas (DERRIDA, 2003).

E talvez seja essa noção de responsabilidade ética uma segunda via possível de contato entre os autores analisados neste artigo, principalmente quando, no desenvolvimento do seu pensamento sobre a escritura e a desconstrução, Derrida (1999, 2003 e 2014) se depara com a reflexão sobre a universidade e sobre a literatura a partir de certa exigência de responsabilidade: a responsabilidade não de pensar o todo da experiência humana, como em Bakhtin – (mas ou talvez) sim, na medida em que esse todo seja visto como seu outro, como o abismo que é o acontecimento da instituição do princípio de razão leibniziano sem o qual “não se pode pensar a possibilidade da Universidade moderna” (DERRIDA, 1999, p. 134). Seguindo a crítica de Heidegger (1997) ao substrato que Leibniz teria instaurado na tradição metafísica ocidental – o que tenta inserir o milagre na ordem das explicações causais, pois, diria Leibniz, mesmo aquilo que rompe com o princípio racional explicativo (o milagre), uma vez existindo, deve poder ser explicado segundo alguma razão, mesmo que ela talvez ainda nos seja desconhecida –, indica que tal substrato, tal razão de que deveria haver uma razão (suficiente) de existência *a priori* do que aparentemente não seria possível encontrar uma razão de ser – a tautologia das tautologias que gera um fundamento que nada funda ou que funda (ou é fundado pelo) nada, ou, segundo a mágica poética já bem conhecida das palavras alemãs (que foi usada não só por Heidegger) um *Grund aller Gründe* que se revela, contudo, *Abgrund* –, geraria uma espécie de fundo falso à sistematização de tal percurso metafísico histórico que embasaria (agora voltando a Derrida) a própria instituição e divisão em departamentos e programas da universidade, sua concepção de universal de

que provém seu nome, e também a de ciência, de progresso, de produção e produtividade, e até mesmo sua arquitetura.

Não seria o caso de contribuir com a inflação de departamentos e programas de pós-graduação sugerindo a criação de uma nova área do saber – cujo nome fica a se imaginar – entre filosofia e literatura. Também não se trata de abandonar as instituições e suas promessas, sejam elas a universidade ou mesmo o campo literário ou filosófico. Mas sim de pensar como a aposta em um ato poético equívoco – como a hesitação prolongada de Valéry – ou em um gênero lítero-pensante fronteiriço – como a sátira menipeia de Bakhtin – podem nos auxiliar a considerar e inventar outros modos de institucionalização e de contra-institucionalização, que não operem estritamente sob o princípio de razão ou exclusivamente a partir da univocidade do discurso e dos aparatos. Esses modos de (contra)institucionalizar – longe de depender de categorizações prévias e hierarquizantes que separam e ordenam mais ou menos definitivamente filosofia e literatura, episteme e cultura – conseguiriam lidar com a porosidade entre elas, abrindo-se ao questionamento e ao refinamento contínuo de suas diferenças recíprocas.

Trata-se, portanto, de quebrar o vínculo que o homem moderno geralmente estabelece entre institucionalização e introjeção, o desvelamento das coisas sob a luz transparente e prosaica do conceito unívoco, delimitado. Em seu lugar, busca-se apreender mais detidamente os próprios limites entre corpo e linguagem, a linguagem do corpo e o corpo da linguagem, como Flusser ao lembrar que hábitos conceituais têm uma forte e inconfessada ancoragem na configuração do corpo – uma mídia acoplada em outras mídias. Uma (contra)instituição capaz de acolher a dupla injunção contraditória, a sobredeterminação de normatividades heterogêneas implicadas em toda decisão, como queria Derrida. Articulando esses momentos, a presente reflexão se promete um futuro, um que busque enfrentar a atual falência de instituições políticas em seu papel de mediar conflitos. Com efeito, isso não seria possível sem repensar as relações entre filosofia, teoria literária e literatura, tendo em vista a afinidade dessas estranhas instituições com as práticas modernas de institucionalização, mas também suas possibilidades de abertura, de serem contraprogramadas para usos diferentes do que os preditos e delimitados por suas formas antigas e atuais de instituição.

A partir de uma provocação inicial de Gumbrecht sobre o lugar da teoria literária como uma resposta à crise da literatura e da filosofia jornalísticas e de algum modo atuantes política e socialmente, refletimos sobre relações possíveis entre a hesitação prolongada de Valéry e a sátira menipeia de Bakhtin. Em seguida, sugerimos algumas linhas de forças possíveis dessa aproximação crítico-comparativa em alguns momentos-lugares posteriores, tentando indicar as complexidades das relações entre filosofia,

literatura e teoria literária e algumas das consequências dessas relações complexas para alguns dos problemas contemporâneos mais gritantes, apontando para a importância de se pensar o problema da instituição na relação entre essas três instâncias entre si e com seus outros e foras.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas de Oswald de Andrade VI: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Questões de literatura e de estética (a Teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução e notas de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- BOUVERESSE, Jacques. Valéry, le langage et la logique in: ROBINSON-VALÉRY, Judith. *Fonctions de l'esprit Treize Savants Redécouvrent Paul Valéry*. Paris: Hermann, 1983, p. 233-253.
- DEGUY, Michel. *Réouverture après travaux*. Paris: Gallimard, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *De L'Esprit: Heidegger et la Question*. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *L'Autre Cap*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *O Olho da Universidade*. Tradução de R. I. Canko e I. A. Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A Universidade sem condição*. Tradução E. Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Coisas que me cercam*. São Paulo: Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1970.
- FLUSSER, Vilém. *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Mannheim: Bollmann Verlag GmbH, 1994.

- FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *O último juízo: Gerações I e II*. Organizadores: Rodrigo Maltez Novaes e Rodrigo Petrônio. São Paulo: É realizações, 2017.
- GIANNOTTI, José Arthur. A. Desvendando o sentido. In: *dois pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 2, outubro de 2005, p. 13-33.
- GIKANDI, Simon. Poststructuralism and postcolonial discourse. In: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2004, p. 97-120.
- GOUX, Jean-Joseph. *Frivolité de la valeur: essai sur l'imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson, 2000.
- GROYS, Boris. "Friedrich Nietzsche, Michail Bachtin, Michail Bulgakow". In: GROYS, Boris. *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009, p. 151 a 192.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Entrevista – I*. Rio de Janeiro: Abralic, 02 jun. 2016. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0Wh8nRrFp4>. Acesso em 12. Nov. 2017.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Der Satz von Grund (1955-1956)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (GA 10), 1997.
- HUSSERL, Edmund. *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Paris: La Gaya Scienza, 2012.
- KITTLER, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink Verlag, 2003.
- KLENGEL, Susanne, Brasilien denken. Flusser als Vermittler, Phänomenologe, Antropophage. In: KLENGEL, Susanne, SIEVER, Holger (ed). *Das Dritte Ufer: Vilém Flusser und Brasilien*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2009, p. 111 a 130.
- KRISTEVA, Julia. Bahktine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique*, t. XXXIII, nr. 239, 1967, p. 438-465.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume 1: Infância, Juventude, Os anos em Basileia*. Tradução de M. A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2016.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers / Crise de verso. Tradução e notas de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7111/mod.../1/crise%20de%20verso.doc>. Acesso em 13 nov. 2017.

- MARX, William. *Naissance de la Critique Moderne*. Paris: Artois, 2002.
- MARX, William. Les deux poétiques de Valéry. Paris: *Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature*. 8 abr. 2011. Disponível em <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>, Acesso em 09 dez. 2013.
- MELETINSKI, Eleazar Moiseevich, *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MIGNOLO, Walter, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser: Uma história do diabo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, Porto Alegre, 2000. Entrevista de Giannotti disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Tllxfw9dcZk>. Acesso em 13 nov. 2017.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.
- NANCY, Jean-Luc. Préface in: VALÉRY, PAUL. *Cahiers 1894-1914 XII*. Paris: Gallimard, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução de J. C. Penna, E. A. Almeida Filho e D. N. Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méseintente*. Paris: Galilée, 1995.
- REY, Jean-Michel. *La part de l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SAUVANET, Pierre. *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris: Presses Universitaires France, 1999.
- STIMPSON, Brian. Toute la modulation de l'être – La musique qui est en moi In: GIFFORD, Paul, STIMPSON, Brian. *Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1993, p. 37-57.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers CNRS VOL. 5*, Paris: C.N.R.S., 1956.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 1957A.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres II*, Paris: Gallimard, 1957B.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers I*, Paris: Gallimard, 1974A.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers I*, Paris: Gallimard, 1974B.

CAPÍTULO 7

LITERATURA E FILOSOFIA: REFLEXÕES LINGUÍSTICO-FILOSÓFICAS NA OBRA DA ESCRITORA YOKO TAWADA

*Gerson Roberto Neumann**

*Marianna Ilgenfritz Daudt***

1. INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho, pretende-se trazer algumas das reflexões sobre o ato de traduzir da escritora Yoko Tawada e traçar paralelos entre suas teorias e as teorias de Walter Benjamin e Jacques Derrida sobre o mesmo tema. O objetivo será situar Tawada no curso da desconstrução, analisando questões relevantes para a teoria de tradução a partir da sua interlocução com os referidos autores, dando-se ênfase para o caminho teórico percorrido pela escritora e seus pontos de contato (e de divergência) com suas propostas. Para tanto, serão analisados os seguintes tópicos: a conexão entre língua e tradução, ou ainda, a indissociabilidade entre elas; a questão da originalidade dos textos e da dívida da tradução; a percepção da materialidade dos signos por meio do estranhamento entre sistemas de escrita diferentes; e, por fim, a expansão de tais teorias de língua e de tradução para a crítica da ideia de pertencimento linguístico relacionada às nacionalidades como uma construção ideológica de viés político-social.

Antes, cabe trazer algumas referências sobre a autora, que será apresentada de forma mais pormenorizada a seguir. Yoko Tawada ainda é pouco conhecida no Brasil, mas aos poucos sua obra tem sido objeto de estudos, especialmente no meio acadêmico, quando os temas são a reflexão sobre teorias da tradução, a escrita em contextos interculturais, a escrita exofônica¹, enfim, a escrita de autores fora de seu contexto de origem, conceito amplamente abordado pela autora.

*Prof. Dr. do Instituto de Letras da UFRGS - Departamento de Línguas Modernas/Setor de Alemão.
Email: gerson.neumann@gmail.com

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

Yoko Tawada é uma escritora japonesa (Tóquio, 1960), que vive desde 1982 na Alemanha e escreve e publica tanto em japonês como em alemão. A autora escreve prosa, poesia, teatro e também ensaios teóricos sobre literatura e tradução. Destaca-se em sua obra uma abordagem ensaística, em geral em formatos de contos, que mistura elementos ficcionais às suas reflexões sobre língua e tradução², especialmente quanto ao relacionamento dos indivíduos com os elementos linguísticos e culturais que os formam e os rodeiam.

A autora já recebeu diversos prêmios importantes, tanto no Japão como na Alemanha. Apenas para citar alguns: na Alemanha, recebeu o prêmio Adelbert von Chamisso em 1996, concedido a escritores cuja língua materna não é a alemã em reconhecimento à sua contribuição cultural; a medalha Goethe em 2005, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito em difundir a língua e a cultura alemãs, objetivo principal do instituto; em 2016, recebeu o Prêmio Kleist, que era dedicado a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo. No Japão, entre outros, destacam-se o Prêmio Literário Yomiuri, na categoria romance em 2013, prêmio pensado para apoiar um renascimento literário logo após a derrota na Segunda Guerra que possui um peso simbólico significativo no país, e o Prêmio Fundação Japão em 2018, concedido àqueles que trouxeram contribuições no sentido de promover a compreensão mútua internacional e a amizade entre o Japão e outros países por meio de atividades acadêmicas, artísticas e culturais.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS na linha de Teoria, Crítica e Comparatismo Literário e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: maridaudt@gmail.com

¹ Sobre o papel da exofonia em Tawada, ver o trabalho de COLLISHONN DE ABREU (2017), intitulado *Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada*. A pesquisa examina o romance *Etüden im Schnee*, publicado na Alemanha em 2014.

² Sobre o tema da língua e tradução em Tawada, ver o trabalho de DAUDT (2016), intitulado *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseesungen, de Yoko Tawada*. A pesquisa, que é a primeira publicação acadêmica sobre Tawada no Brasil, examina o livro *Überseesungen*, composto de contos híbridos entre ficção e teoria. Alguns trechos do segundo capítulo são baseados também nesta pesquisa.

A literatura de Tawada vêm ganhando crescente destaque nos círculos literários e acadêmicos inclusive em função de suas características multilíngues e multiculturais. Wright (2013), observa o quanto o número de estudos acadêmicos sobre a autora aumentou rapidamente desde 2003, o que seria uma indicação da emergência de seu status como objeto de pesquisa. Neste artigo foram utilizadas principalmente as fontes teóricas da própria Tawada, compostas, em sua maioria, por ensaios e palestras publicadas em livros. Como bibliografia de apoio sobre a autora, boa parte dos pesquisadores selecionados tem seus artigos publicados na coletânea *Yoko Tawada: Voices from everywhere* (2007). Sobre Benjamin e Derrida, a bibliografia é composta pelas obras *A tarefa do tradutor*, para o primeiro, e principalmente por *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem* e *Torres de Babel* para o segundo. Como apoio, recorre-se às pesquisas de Evando Nascimento e Silviano Santiago.

2. LÍNGUA E TRADUÇÃO COMO ASPECTOS COMPLEMENTARES

Nos trabalhos de Tawada, verifica-se que os aspectos de assimilação e oposição são indissociáveis na língua, pois é o balanço entre eles que produzirá o equilíbrio entre as culturas e os sistemas de signos, bem como a importância da língua como integrante do sujeito, e da tradução como condição necessária para a comunicação. Observa-se como se fecha um ciclo entre comunicação língua e tradução, e a forma de entender a língua em sua pluralidade, de modo que, apenas por figurar em um grande paradigma, integra-se a todos os elementos simbólicos imanentes a todas elas. E, mesmo assim, a língua, por se tratar de um sistema material, não consegue dar conta de representar todos os fenômenos da consciência, o que tornaria a possibilidade de uma comunicação completa uma ideia inatingível.

O papel central que essa reflexão ocupa nos textos de Tawada vai além da compreensão de que a literatura é uma obra linguística em si, mas esse pressuposto é utilizado como base e como recurso para tematizar a língua e seu caráter mediador das diversas instâncias da comunicação: entre o físico e o abstrato, entre o mundo e a cultura, entre o ser e a consciência. Isso significa que

a língua atua intrinsecamente como tradutora, pois veicula sentidos entre o indivíduo e o mundo que o envolve, e é de tal forma que será tomada pela autora como objeto de observação e descrição. Tawada questiona as noções de identidade e de tradição com relação à língua de partida e também com relação à língua de chegada, e critica o conceito de representação como teoria e como elemento subjacente à perspectiva de que exista um original que anteceda a tradução. Explica que, assim como não existe um texto a ser considerado original, também não há uma língua original, de forma que se dissolvem os fundamentos que legitimariam a superioridade de um texto sobre outro ou de uma língua sobre outra. (TAWADA, 1998).

A autora explica que na tradução sempre permanece um resto, uma parte que não se deixa transmutar. Mas nem por isso essa parte fica desprovida de sentido, ela conserva sua importância, mantendo a fisicalidade e a distinção da língua. O mesmo se passaria com a tradução de sentimentos: quando alguém tem um sentimento e quer falar sobre ele, também estará realizando uma forma de tradução, pois há a intenção de transformá-lo em palavras. No entanto, também isso não é possível, já que um sentimento não pode se compor de palavras, de letras ou de sons, pois sua natureza é completamente distinta. A força da língua estaria na sua autonomia em expressar algo que é essencialmente inarticulável (TAWADA, 2012).

No momento em que alguém utiliza os signos linguísticos, sejam falados ou escritos, a interação se dá nos dois sentidos, pois não há comunicação sem o uso dos signos, assim como não existiriam signos sem a necessidade da comunicação. Esse tipo de questionamento encontra afinidade com o trabalho de desconstrução operado por Derrida, partindo das elaborações teóricas de Saussure, principalmente no que tange às suas postulações sobre a arbitrariedade e a convencionalidade do signo. A posição crítica de Tawada testa a natureza arbitrária dos signos quando ela assume a necessidade de se recorrer a um significado imposto a um significante para efetuar a comunicação, e percebe que ideia da transcendência de seu significado não se sustenta. Ao deixar de apresentar a estabilidade prevista no sistema escrito, o signo deixa também sua posição utilitária para assumir uma vida e um movimento que, em uma corrente de interações contínuas temporais e espaciais, mais se assemelha a uma

entidade de existência natural do que a um mero instrumento cujo significado teria sido arbitrariamente vinculado.

Em *Das Fremde aus der Dose* (1992) [O estranho na lata], Tawada discorre sobre a sensação de dicotomia entre o que é pensado, o imaterial, e as possibilidades materiais de realização na fala. Para a autora, a maioria das palavras em alemão que vêm à sua boca não tem nada a ver com o que sente, mas, ao mesmo tempo, ela percebe que sua língua materna também não possui as palavras para descrever o seu sentimento. Essa descoberta, segundo ela, só teria lhe ocorrido a partir do momento em que passou a viver em outra língua, e mostraria a dissociação dos diversos tipos de signos que são construídos social e culturalmente, podendo ser lidos e entendidos ou, principalmente - e aqui entra o grande ponto da sua argumentação -, mal-entendidos no trânsito cultural, da mesma forma que as palavras, que se podem se metamorfosear física e conceitualmente:

Uma vez comprei no supermercado uma pequena lata na qual havia uma mulher japonesa pintada. Em casa, abri a lata e vi, no interior, um pedaço de atum. Ao longo de sua grande travessia marítima, a mulher japonesa parecia ter se transformado em um pedaço de peixe. Eu experimentei essa surpresa em um domingo, pois havia decidido que, aos domingos, não ia ler nada escrito. Em vez disso, observava as pessoas que via na rua como se fossem letras avulsas. Às vezes algumas pessoas sentavam-se juntas em um café, formando, por algum tempo, uma palavra. Então, separavam-se para formar uma nova palavra. Deve ter havido um momento em que a combinação dessas palavras formou diversas frases nas quais eu poderia ter lido essa estranha cidade como um texto. Mas eu nunca descobri uma frase nesta cidade, apenas letras e, algumas vezes, uma ou outra palavra que não tinha nada a ver diretamente com o "conteúdo" da cultura. Essas palavras me motivaram, ocasionalmente, a abrir sua embalagem externa para descobrir outra embalagem por baixo.³ (TAWADA, 1998, p. 45).

³ Todas as traduções dos textos em alemão de Yoko Tawada são dos autores do artigo.

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

Quando alguém traduz, inicialmente tem em mãos um signo pronto que imagina ser seu, mas percebe que ele deixará de ser válido no momento em que seu significante tiver de ser substituído por outro, também pré-estabelecido. Essa compreensão logo se expande para o que ocorre na própria língua, posto que os signos são apresentados aos falantes já com sua relação significado/significante pronta, dada em uma convenção da qual ninguém participou, ao menos não consciente ou individualmente. Os significantes se relacionam sempre com outros significantes, sem que haja um *a priori*. A língua se impõe e o falante finalmente percebe que tem de se integrar a ela para se comunicar, e não o contrário. Por isso, pensar-se em uma situação de poder sobre a língua revela-se estéril. Tawada escreve: Eu sinto a sede de poder daqueles que desejam controlar as línguas para, assim, usá-las como ferramentas. Mas essas pessoas não percebem que são as línguas que as escrevem, e não o contrário (TAWADA, 1991, p 88). Novamente, surge uma aproximação com as ideias de Derrida, segundo as quais ninguém pode se apropriar de uma língua, nem mesmo da materna, dado que, no máximo, é possível reconhecer e tocar uma língua, nunca a possuir.

Na esteira de tais concepções sobre tradução, Tawada questiona o conceito de língua, de escrita e da própria possibilidade de um texto ser original:

Normalmente, chamamos de original o texto escrito que surgiu antes, mas a verdade é que existem outros “antes”, antes que esse texto estivesse definitivamente no papel. E mesmo que já se esteja no momento em que se escreve, corretamente formulado, essa será como que a tradução de uma ideia. A própria ideia é traduzida para o idioma correto, logo esse texto também não é original. Portanto, não existe original! (TAWADA, 1998, p.11).

A ideia de um original sem original e também a dicotomia entre a necessidade e a impossibilidade de se buscar um sentido pleno levam à constatação de que a escrita não passa de uma abstração. Aproximações com Benjamin se referem à liberdade de transpor e transformar textos, liberdade que, para Tawada, é resultante da impossibilidade de um compromisso com uma realidade que não existe. De acordo com suas teorias, os textos são fundamentalmente interligados,

e a tarefa do tradutor é fazê-los dialogarem e se modificarem. Para além da observação de que a língua em si já é a tradução de uma composição amorfa de pensamentos e elementos pré-linguísticos que tornam o conceito de original não mais do que uma idealização, também a compreensão de que um texto é sempre a interação do texto presente com muitos outros textos faz da busca pelo texto original uma tarefa inviável.

3. TAWADA, BENJAMIN E A QUESTÃO DA ORIGINALIDADE

Para investigar mais profundamente as implicações das ideias de Tawada, é importante lembrar algumas de suas afinidades com as teorias de tradução de Benjamin, filósofo com quem estabelece diversas interlocuções, e também alguns pontos em que a autora extrapola suas ideias ou diverge de sua postura para seguir um caminho que se aproximará mais das teorias de tradução relacionadas à desconstrução. Há nas obras de Tawada e Benjamin, sobretudo no ensaio *A tarefa do tradutor*, pontos de convergência teórica, entre eles, a forma de tratar a tradução como meio para se alcançar uma discussão estética e literária. Em *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* (1996) [O portal do tradutor ou Celan lê japonês], Tawada escreve sobre a tradução dos poemas de Celan para o japonês, e coloca:

Existem pessoas que afirmam que a “boa” literatura, na verdade, é intraduzível. (...) Às vezes eu me perguntava se seria possível que seus poemas não tivessem qualidade, porque eles eram traduzíveis. Com a questão da “traduzibilidade”, não falo sobre se um poema encontra sua representação perfeita em uma língua estrangeira, mas se sua tradução também pode ser literatura. (TAWADA, 1996, p.125).

Nesse ensaio, Tawada traz alguns dos aspectos principais de suas estratégias narrativas, como sua conceituação do que vem a ser tradução e sua compreensão da alteridade fundamental da linguagem. Algumas de tais percepções advêm de seu permanente processo de escrita bilíngue, situação em que um tradutor se

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

sente mais livre para ver formas de traduzir fora de uma ideia de literalidade ou de sentido limitado, transformando e reformulando a língua nos textos (MATSUNAGA, 2002). A autora fala sobre como antes de aprender alemão, lia as traduções de Celan para o japonês e gostava delas, pois encontrava imagens artísticas tão boas na tradução que tinha mesmo a impressão de que os poemas, mais do que serem traduzíveis, teriam sido escritos pelo autor já contando com a tradução em japonês. Ela explica que a tradução não é apenas uma cópia, é um processo que dá novo corpo aos significados do original, com sons, signos e pensamentos diferentes. De maneira semelhante, para Benjamin, há um significado específico inerente ao original que se manifesta em sua traduzibilidade, uma transformação e uma renovação capazes não apenas de expandir a vida de um texto, mas de lhe renovarem em um “mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p.69).

Além disso, em sua discussão estética, Benjamin entende que a tradução seria mais apta do que a própria poesia para articular uma filosofia da crítica e da literatura, pois, trazendo uma relação muito mais fundamentalmente linguística, permite que se deixe de lado a questão do sentido:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo aos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. (BENJAMIN, 2008, p.70).

Assim, tal como Benjamin, que entende o tradutor como responsável pela sobrevivência e pela difusão da obra literária, um artista cuja tarefa é integrar o objeto literário ao grande universo das línguas e torná-lo parte do único e verdadeiro todo linguístico, Tawada também vê seu papel como mediadora e responsável pela revelação do próprio original por meio da integração dos significados entre as línguas. Porém, segundo Arens (2007), Tawada vai além da teoria de Benjamin quando afirma que um texto literário encontra precisamente no

texto traduzido o seu original e assume que existem muitos originais coexistindo lado a lado em diferentes domínios culturais, encontrando-se uns aos outros no atravessar das fronteiras nacionais e culturais. Um leitor pode descobrir as conexões culturais e as correspondências transnacionais entre as línguas e as culturas por meio da tradução, e aí está a importância de o leitor ser capaz de reconhecer a existência de uma outra língua no texto traduzido. Sobre isso, Tawada escreve: “As traduções literárias têm de confrontar aspectos intraduzíveis com meios não convencionais para questionar e quebrar a estética tradicional e transformar um texto no novo texto traduzido.” (TAWADA, 1998, p.35)

Para Benjamin, a renovação da linguagem e a sua transformação por meio da tradução podem eternizar a vida de uma obra. Porém, a disjunção entre a forma e o conteúdo do original será inevitável, o máximo que se pode esperar de uma boa tradução seria o “eco do original” (BENJAMIN, 2008, p.75), pois no fundo de toda tradução restará sempre a estranheza entre as línguas. A tradução, conforme Benjamin, torna visíveis as diferenças e as semelhanças entre as línguas. Isso o leva a formular a complexa noção de uma “língua pura” que estaria escondida sob todas elas. Quando suas semelhanças entram em contato por meio da tradução, pode-se entrever um eco da existência dessa língua pura. Em última análise, a tradução serve ao propósito de expressar a relação recíproca entre as línguas, pois:

todas as manifestações finalistas da vida, bem como sua finalidade em geral, não são conformes, em última instância, às finalidades da vida, mas à expressão de sua essência, à exposição de seu significado. Assim, finalmente, a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. (BENJAMIN, 2008, p.69).

Neste ponto, surgem divergências entre as postulações de Tawada e Benjamin. Em Benjamin, a tradução tem um objetivo irrealizável e utópico. É por isso que serve para revelar uma instabilidade e uma disjunção entre o sentido e a linguagem, algo inerente ao original, que, de outro modo, não seria perceptível. Não há como demonstrar a “linguagem pura” de um original até que o tradutor demonstre a falha da tradução e, assim, revele a distância que os separa, a falta

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

no original – e também seu potencial. Isso implica que a tradução pode compensar essa falta. O tradutor fornece um fragmento para o vaso quebrado, o que significa a reconstrução de Babel, como explica Waisman (2005). Tawada, por outro lado, pensa a literatura como uma entidade que, impulsionada pela tradução, pode se definir como uma gama de possibilidades que se encontram, desdobram e influem entre si, ilimitadamente. A literatura, como uma cadeia insolúvel de significantes, não tem porque remontar a uma linguagem pura, como propõe Benjamin, nem a um original demonstrado pela falha da tradução, inclusive porque o próprio original não passa de uma utopia, como Tawada afirma na citação: “Portanto, não existe original!” (TAWADA, 1998, p. 11).

Além disso, a crítica de Benjamin está permeada de um misticismo em que fala equivale a significado. E, como na imagem do vaso reconstruído há ecos do mito de Babel, no conceito de “linguagem pura” ressoa o chamado messiânico à tradução para reparar a queda desastrosa da torre.⁴ O uso de elementos místicos e mágicos também está presente nas formulações de Tawada, como em sua tese de doutorado, publicada como livro, *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* [Brinquedos e magia da língua na literatura europeia], na qual investiga o significado mágico dos brinquedos na literatura e na língua alemã. O texto menciona inclusive a paixão de Walter Benjamin por fantoches dando margem para uma interlocução do título e do tema com ensaios de Benjamin que compartilham o interesse pelos brinquedos, como *História cultural do brinquedo e Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental*. Porém, apesar de ambos valorizarem uma estética mística/mágica, vale ressaltar uma diferença fundamental em suas conclusões com relação à língua: enquanto o primeiro tende a sacralizar uma suposta língua original, o que a eleva a uma categoria elevada e perene, Tawada vê na língua uma magia que lhe proporciona justamente a flexibilidade e o poder de se transformar e se renovar, além do entendimento positivo que a escritora traz sobre o papel e o efeito da tradução sobre ela.

⁴ Análise semelhante faz Sérgio Waisman em *Borges y la Traducción* (2005), quando examina possíveis proximidades do pensamento teórico de Borges com Benjamin e Derrida.

Se a queda da Torre de Babel parece desastrosa para Benjamin, para Tawada, esse desastre seria antes uma oportunidade fascinante de desconstrução e reconstrução. Ao contrário de algo a ser evitado, esse processo de desmoronamento rumo a um abismo é inevitável e, principalmente, dado que é algo que vem a se refletir em sua elaboração estética, um fato potencialmente fértil. A tradução não precisa reparar um vaso quebrado para ser legítima. A autora entende que as fontes de valor de uma tradução podem ser variadas: a comparação de uma tradução com outra, o contraste com os usos padrão da linguagem em um determinado período, a maneira como ela afeta nossa visão de outros textos, seu alcance de criação independente ou, ainda, uma combinação de múltiplas análises (BANOUN, 2007). Mas o importante é que o valor de uma tradução não depende nem é determinado por um "texto original", definitivo ou fechado.

Benjamin e Tawada discordam da visão tradicional de que a tradução literal seria o melhor caminho para se traduzir, especialmente no caso da literatura: "Precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à inteligibilidade." (BENJAMIN, 2008, p.77). Mas, enquanto para o filósofo "a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua." (BENJAMIN, 2008, p. 79), propondo que a tradução literal, no que diz respeito à sintaxe, impede completamente a reprodução do significado e ameaça levar diretamente à incompreensão, Tawada parte do aspecto literalista da tradução para, na discrepância dentre as possíveis escolhas sintagmáticas das palavras, observar as possibilidades de criação de uma nova *poiesis* (SUGA, 2007, p. 23). Essa *poiesis* não é algo a subverter um suposto texto original, pois o texto é uma criação contínua que vem desde antes do momento de sua escritura: "não se pode dizer quando foi escrito o primeiro texto. Cada texto surge como segundo texto, como uma produção residual. É como se ninguém nunca tivesse começado a escrever, mas a escrita estivesse lá desde sempre" (Tawada, 2000, p.70)

Um ponto em comum entre Tawada e Benjamin está na mobilidade que ambos atribuem ao texto original. Tawada, porém, entende tal mobilidade de

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

forma mais livre, pois encontra um caráter metamórfico em todos os textos, independentemente do idioma. Mesmo um texto não traduzido é instável, de modo que a tradução não é responsável por uma expansão póstuma do original, como postulado por Benjamin (Benjamin, 2008); a tradução existe em nível de igualdade com o original e surge com ele ao mesmo tempo:

O encontro do original com sua tradução ocorre na criação do texto e não depois. Isso é algo que só se pode compreender se não se imaginar esse surgimento em um ponto em uma linha de tempo contínua, mas em um entrelugar em um limiar. O entrelugar não é uma sala fechada, é um espaço sob um portal. (TAWADA, 1996, p. 134).

Desta forma, em resumo, a proposta de Benjamin seria problemática no que tange a uma exigência de fidelidade e a uma abordagem de tradução como complemento do original. Na aparência, uma tradução só pode se aproximar da "linguagem pura" desejada, sacrificando muito o sentido do que, para Benjamin, continua sendo um original sagrado. Apesar do desvio das concepções tradicionais de fidelidade, a tradução ainda é medida em relação ao original e sempre ficará em segundo plano com relação a ela. Para Tawada, por outro lado, existem muitas possibilidades, muitas versões com idêntico valor ao original. A existência de toda uma gama inesgotável de possibilidades não lhe parece negativa, pois um tradutor, de qualquer forma, nunca poderá conhecer totalmente o original; sua tentativa é transpor o texto em um novo contexto, e ele usará a língua de seu próprio tempo e lugar, sem que haja perda ou prejuízo para o novo texto ou para seus leitores.

4. TRADUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO

A tarefa do tradutor tem o mérito de romper ou de renovar as teorias de tradução que estavam em voga em sua época, pois deixa de exigir fidelidade para apontar sua impossibilidade. A questão que permanece é a ideia de que a tradução ainda deve completar o original. Derrida justamente vem a contestar

essa busca pela completude. Entre a sua leitura de Benjamin e o caminho teórico que toma Tawada existem diversas coincidências, como sua concepção de texto como fenômeno de caráter contínuo, ou de texto como escritura sobre outra escritura, como sugere em *Der Schriftkörper und der beschriftete Körper* [O corpo da escrita e o corpo escritos]: “a primeira superfície de escrita já estava escrita” (TAWADA, 2000, p. 75), e as noções derridianas de *différance* e da inter-relação entre os textos e as línguas, ou seja, da condição de complemento que se estabelece entre o primeiro texto e o segundo. Segundo Silviano Santiago (1976), quando Derrida insere a letra “a” na palavra francesa *différence*, ele aponta para algo que, não sendo nem conceito nem palavra, reúne “em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem” (SANTIAGO, 1976, p. 22). O que será colocado em questão, portanto, será “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio.” (DERRIDA, 1968, p. 45)

Waisman (2005, p.73) explica a questão da sacralidade do texto em Benjamin conforme Derrida: em *Torres de Babel*, Derrida explica a leitura do texto sagrado, que, para Benjamin, é intraduzível, dada a impossibilidade de dissociar nele significado e letra (BENJAMIN, 2008, p.76). O autor faz uma análise do mito de Babel: a necessidade impossível que surge quando Deus condena os semitas à multiplicidade das línguas, assinalando que, antes de tudo, surgem a necessidade e a impossibilidade de traduzir “Babel”, nome que significa “confusão” mas que, como o de Deus, deve se conservar como nome próprio:

⁵ A tradução do título segue a proposta do texto, que aborda o escrever fora da língua materna (exofonia) em seu aspecto material e também suas implicações psicológico-culturais, tratando da busca por palavras para colocar no papel em língua estrangeira e do doloroso retorno à língua materna. O jogo de palavras sugere que Tawada busca ir além da questão do corpo da escrita para incorporar a escrita ao corpo.

⁶ Sobre a *différance*, Nascimento explica: “A *différance* que tanto comentário provocou imprime o valor diferencial antes mesmo que as oposições binárias se estabeleçam, pois o termo marca sua diferença para com *différence*, esta última se guardando ainda para uma lógica opositiva. (...) Por natureza intraduzível em outra língua, *différance* fere o código ortográfico francês com a substituição proposital do *e* de *différence* por um *a* que a rigor só é percebido visualmente, na escrita em sentido restrito.” (NASCIMENTO, 2001, p.142)

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

“Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade como impossibilidade.” (DERRIDA, 2006, p. 21)

No texto já citado acima, *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* (1996), Tawada traz a misticidade da tradução de uma forma não sacralizada, mas como abertura para novas significações. A partir de uma leitura de Gershom Scholem, Tawada evidencia que quanto mais precisa é uma exegese mística, maiores são as chances de reconhecimento contínuo de um texto quando transformado pela tradução, mesmo em seu sentido literal. Torna-se um portal através do qual passa a mística, um portal que sempre se mantém aberto. Tawada escreve: “Eu passei a ver os poemas de Celan como portais e não como casas, nas quais o significado seria mantido como uma propriedade. (...) As palavras de Celan não são recipientes, mas aberturas. Eu atravesso a abertura do portal cada vez que as leio” (TAWADA, 1996, p. 134).

Derrida desconstrói os pressupostos tradicionais por meio de uma série de paradoxos: a tradução é necessária e, no entanto, impossível; o sagrado não pode ser traduzido, mas talvez a literatura seja justamente o intraduzível. No entanto, colocar a ênfase na sacralização nos impede de romper completamente a dependência, pois, para Derrida, ainda é necessário que se postule um original. Nesse sentido, sua leitura de Benjamin permanece determinista; se a tradução é complementar, o original mantém sua posição privilegiada (Waisman, 2005, p.74). Tais ideias divergem das postulações de Tawada, para quem todos os textos são versões que fluem livres das restrições da superstição e dos argumentos sobre a intraduzibilidade.

Em *Die Krone aus Gras* [A coroa de grama], de modo próximo ao que faz em *Celan liest Japanisch*, Tawada discorre sobre a tradução da poesia de Paul Celan, e se detém na análise gráfica das palavras e caracteres em alemão e em japonês, defendendo que a superfície escrita de sua poesia é capaz de demonstrar o quanto Celan tomava as letras do alfabeto como formas gráficas, e argumentando que parte do brilho de suas poesias justamente se deve a tal aspecto gráfico. No momento em que Tawada traduz o título do livro de poesias de Celan “A rosa de ninguém”, observa a beleza de uma correspondência estética encontrada no processo:

Olhei para o poema *Zweihäusig, Ewiger* [Duas casas, eterno] como um jardim botânico e descobri uma palavra que estranhamente trazia muitas letras em forma de cruz: Bettstatt [túmulo]. Olhei fixamente para os dois tt da direita e da esquerda. Dois dias depois, quando traduzia o título do livro de poesias *A rosa de ninguém* para o japonês, entendi o motivo pelo qual a palavra Bettstatt me agradou tanto visualmente: a palavra japonesa para rosa 薔薇 [bara] também traz duas vezes os dois tt. A palavra é constituída por dois ideogramas e cada um deles contém, na parte superior, o mesmo radical, que se parece com dois tt juntos e se chamakusakanmuri [a coroa de grama]. “A coroa” é a denominação para os radicais que estão na parte superior do caractere (e não na lateral ou na parte mais baixa) e a denominação “grama” significa que todos os ideogramas que contém esse radical se relacionam com gramíneas de alguma forma, por exemplo 葉 (ha = folha), 花 (hana = flor), 茎 (kuki = caule), 草 (kusa = grama), etc. No entanto, é raro que um nome de planta consista de dois ideogramas, ambos com o mesmo radical, como 薔薇 (rosa). Sua coroa dupla (++ ++) é visualmente tão forte quanto na palavra alemã Bettstatt, com sua abundância de cruzes. (TAWADA, 2007, p.66).

Ao contrário de considerar a literatura e, principalmente a poesia, como obra intocável que perde seu valor quando traduzida, Tawada mais uma vez observa que os poemas não apenas são traduzíveis, mas que o tradutor é capaz de transmitir novos significados poéticos a um público, como no caso da tradução de Paul Celan. Novamente, conclui-se que uma tradução jamais pode ser considerada uma cópia, pois os significados que se transmitem do original ganham novos corpos, sons e símbolos adequados a um novo sistema de signos. (SLAYMAKER, 2007). No processo de tradução, pode-se considerar a contribuição de cada língua para a comunicação como um todo, sendo que em sua união se encontraria a possibilidade de aproximação de um significado absoluto e utópico. A inviabilidade de se atingir uma comunicação completa proporcionaria a toda e qualquer língua seus aspectos de estranheza e incerteza em si mesma, o que, ao mesmo tempo em que tornaria seus falantes ou

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

utilizadores incapazes de dominá-la plenamente, também lhes daria a possibilidade de encontrar na sua diversidade a própria comunicação.

4.1. A MATERIALIDADE DAS PALAVRAS E DOS SISTEMAS DE ESCRITA

A trajetória linguística de Tawada manifesta uma redescoberta de apreensões de vida por meio das diferentes línguas, faladas e escritas. Os tipos de escrita reforçam o contraste entre diferentes sistemas linguísticos: o alfabeto para o alemão e, para japonês, um texto que combina o *kana* - caracteres fonéticos que servem principalmente para os propósitos de sintaxe e transcrição de palavras de línguas estrangeiras - e o *kanji* - pictogramas e ideogramas originados do chinês. As dificuldades com o alemão são agravadas pelo fato de que é preciso reaprender a ler, por um lado, mas também pelo fato de os ideogramas de leitura não envolverem a pronúncia baseada em um alfabeto (BANOUN, 2007). O japonês pode ser lido puramente com os olhos, sem vocalizar; o som não está necessariamente contido dentro do símbolo, e estes não são sempre pronunciados de uma única maneira. Quando se lê em chinês ou japonês, que são línguas ideogramáticas, pode-se fazer uma leitura visual, enxergar a frase se articular de uma maneira não auditiva. Por isso, não necessariamente surgirá uma voz imaginária para fazer a mediação do texto com seu sentido, e se imagina diretamente o sentido a partir dos elementos visuais. Tawada descreve como, às vezes, uma leitura silenciosa e analítica do ideograma pode interferir na leitura do alfabeto ocidental: os caracteres são distribuídos de maneira diferente de uma língua para outra.

As letras que compõem as palavras ocidentais são desprovidas de significado, ou seja, o que elas produzem, quando consideradas separadamente, é o vazio e a ausência. Tawada mostra que pode falar ou ouvir a língua estrangeira, mas na leitura a atividade se torna sobrecarregada, obscurecida por letras que escondem a floresta do significado e represam o fluxo natural da voz. (TAWADA, 1998) Tawada extrai muito de sua poética justamente de tais rupturas de significado. A aparente flexão dos significados e sons em torno dos obstáculos linguísticos permite que ela desvende os textos. No conto Zungentanz (2002), a

autora ficcionaliza sua teoria evidenciando a materialidade da língua; ela conta como, diminuída, tem de se mover através da língua como se ela fosse um muro, uma barreira de letras que parece ter vida própria:

Cada palavra é um obstáculo. Penso comigo que se não houvesse mais nenhuma palavra no texto, eu conseguiria ler fluentemente. O muro de letras cobre a minha visão. Algumas frases acabam como que cortadas, de tal forma que eu quase caio no buraco do ponto. E, mal me livro deste perigo, já encontro a próxima frase em frente aos meus olhos, também sem porta de entrada. Como devo começar? As palavras tornam-se cada vez mais angulosas e volumosas. Em seguida cada letra passa a crescer e a se desenvolver sozinha. Onde começa uma palavra? Onde termina? (TAWADA, 2002, p. 10-11).

Ao quebrar o *continuum* das frases, Tawada explora textos a partir de uma visão analítica privilegiada. O texto perde sua qualidade de obra fechada, e ganha toda uma nova gama de significados a serem explorados, como se pode observar também em suas análises sobre as traduções de Celan. Este princípio de isolar cada signo e de interromper o fluxo natural da leitura é algo que Tawada propõe quando reflete sobre a escrita, dado que a escrita dos signos que foram aprendidos é feita letra por letra, fazendo a coerência do significado lexical e da sentença emergir com grande dificuldade. O temor gerado pelo signo que aparece em toda a sua materialidade atrapalha a espontaneidade e o processo natural de leitura e compreensão.

Em *Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung* [Escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução], Tawada dedica sua atenção às questões de tradução, em especial aos aspectos relacionados ao texto escrito. A autora fala sobre as dificuldades de se ler um texto em língua estrangeira, uma situação cuja complexidade se torna ainda mais evidente quando se tratam de textos com sistema de escrita diferentes. Mas, em sua visão, tais dificuldades trazem novas perspectivas e expandem a capacidade de compreensão: “As dificuldades iluminam o corpo da fala e, desta forma, tornam-no visível. O oposto também é verdadeiro, geralmente, permanece-se cego em algo que já se domina.” (TAWADA, 1998. p.25). Neste contexto, Tawada coloca as diferenças de

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

percepção de um conteúdo de acordo com os diferentes sistemas de escrita. Para ela, a apreensão de um texto com letras ocidentais é algo muito complexo, pois cada palavra toma uma dimensão imagética incontrolável cuja intransponibilidade representa um obstáculo quase físico em sua leitura.

Tawada vai além da questão da leitura dos textos, observando que mesmo quando se observam pinturas em museu, a percepção da arte em si ocorre de forma diferente entre um leitor do alfabeto ocidental e ela, uma leitora da escrita japonesa, pois os primeiros tendem a tentar explicar os quadros que veem sempre em palavras e frases, enquanto ela apenas percebe a sensação do próprio dissolver-se da língua na imagem. Isto teria a ver com o hábito de leitura dos ideogramas. Ela explica que o corpo de um ideograma não é indecifrável como uma letra do alfabeto que, sozinha, não traz nada além de mistério e expectativa.

Quando traz o ponto de vista de um sistema que percebe significados de uma maneira tão diferente daquela que formou teorias linguísticas baseadas justamente sobre a presunção da estabilidade da língua em sua forma escrita, Tawada dissolve as certezas que tradicionalmente parecem integrar a língua e retira do texto e reforça sua qualidade de obra aberta. As diferenças e a imprevisibilidade da língua podem ser notadas de forma intensa na tradução de um texto para outro, pois a tradução se manifesta justamente pelo caráter de estranheza dos signos. Como na *différance* de Derrida, segundo Nascimento (2001), o signo já não implicaria mais a possibilidade de recuperar a coisa a que se refere (que se veria diferida pelo significante) por meio do significado, mas seria sempre recuperável:

“Se o que define a língua, como o queria Saussure, é o fato de ser diferencial, não há mais como imaginar que a cadeia significante vá se interromper num determinado momento por ter encontrado enfim o nome exato, remetendo à presença plena da ‘própria coisa’, à referência”. (NASCIMENTO, 2001, p. 147)

Dessa forma, o sentido não pode ser remetido a uma função transcendental de significado simplesmente por se relacionar a ele um significante, pois ambos, significante e significado, oscilam em uma estrutura que oscila e constantemente cria novas referências e novos efeitos de contexto.

Nascimento explica como Derrida utiliza o neologismo *différance* para demonstrar como é “impossível, dentro da lógica da identidade em que nos situamos, entender uma diferença sem oposição pontual entre os diferentes”; mais do que uma palavra, o termo *différance* resistiria a qualquer tentativa simples e unívoca de tradução, levantando a questão do processo tradutório em seu caráter interpretativo, pois “*différance* é o nome rasurado em francês para indicar a origem não-nominal do processo de nominação.” (NASCIMENTO, 2001, p. 143) Quando Tawada explora sua dificuldade de ler textos alfabéticos, em oposição à escrita (e à forma de pensar) ideogramática, ela mostra como não pode haver um significado impresso na forma e sinaliza para uma reinterpretação da linguagem e de sua tradução.

Tawada observa que as letras não são traduzidas, e que, na verdade, não é o texto que não se pode traduzir, mas a escrita. Recorrendo à sua experiência de tradução entre sistemas, explica que quando quer traduzir um texto pelo sentido, primeiro ela se afasta do corpo das letras, traduzindo o conteúdo da frase em alemão em imagens mentais para, então, transformá-las em símbolos japoneses. Esta seria uma tradução comunicativa, mas não uma tradução literária, pois “Uma tradução literária deve buscar obsessivamente a literaridade, até que a língua da tradução rompa a estética convencional. Uma tradução literária deve partir do intraduzível e lidar com ele, e não o eliminar.” (TAWADA, 1998, p.35) Para Tawada, o encanto da tradução se encontra justamente na possibilidade de sentir a existência de uma outra língua completamente diferente.

4.2.LÍNGUA E PERTENCIMENTO E FUSÃO SUJEITO/LÍNGUA

Quem fala, lê e escreve línguas também é possuído por elas – esta é uma posição crítica que atesta tanto a natureza arbitrária dos signos quanto os limites da língua no momento em que ela deve traduzir ou expressar algo, o momento em que as palavras, de fato, impõem seus significados. Para Banoun (2007), essa noção aparece repetidamente em ação nas obras de Tawada, particularmente em seus textos publicados em alemão. Tawada, entretanto, forja essa intuição inicial para a extrapola: ela situa sua escrita em um intervalo entre o ser e a linguagem,

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

na ausência de qualquer familiaridade ou identidade dada desde o início. Geralmente, acredita-se que falar é natural, e que se fala a língua de uma nação que é supostamente alinhada etimologicamente com o nativo e a com a natureza.

Em *Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit* [Voz de um pássaro ou o problema da estrangeiridade], Tawada ultrapassa a discussão sobre a oposição entre língua estrangeira e língua materna e sua relação entre ser estrangeiro ou nativo para tratar sobre a própria questão da voz. Assim como não se possui uma língua e, por extensão, uma nacionalidade, a voz de um indivíduo também não é uma questão de posse, como se fosse uma propriedade. Tawada inicia sua argumentação falando sobre como a voz de uma pessoa em uma terra estrangeira se percebe isolada e nua flutuando no ar. A autora explica que, assim como ocorre com a voz dos pássaros, cujo canto varia de espécie para espécie, apesar de seus órgãos articuladores de sons serem compostos praticamente da mesma maneira, a voz humana também se manifesta de diferentes formas quando em diferentes línguas. Ela explica, por exemplo, que, na Suécia, fala-se mais baixo do que na Alemanha e, no leste da Ásia, as vozes costumam ser mais altas; na Califórnia, as vozes parecem sair do alto da cabeça, enquanto em regiões da Áustria a voz parece sair de algum lugar entre o estômago e a clavícula.

Com essas observações, Tawada mostra o quanto o lado material e imaterial da voz dos indivíduos varia de um contexto linguístico para outro e, sendo os dois aspectos indissociáveis entre si, compõem, juntos, a própria essência, o todo do sujeito. Não existe uma dissociação binária entre o corpo, isto é, os órgãos que constituem o aparelho fonador, e a mente, ou o espírito, ou qualquer que seja a denominação tradicionalmente atribuída a uma manifestação não física geralmente considerada superior ou transcendental.

Tawada prossegue o raciocínio, observando como agem as pessoas quando se encontram cercadas por vozes estrangeiras: algumas, conscientemente ou não, buscam adaptar a voz ao novo ambiente, corrigindo seu tom e volume e imitando o novo ritmo: “cada consoante, cada vogal e talvez cada vírgula atravessa as células da carne e transforma a pessoa que fala.”, chegando mesmo a propor que talvez por isso “os imigrantes de segunda ou terceira geração passam a ter rostos diferentes daqueles que permaneceram na terra ancestral” (TAWADA, 1998, p.8). Para Tawada, em vez de buscar uma adaptação, as

pessoas poderiam desfrutar essa estranha nudez da própria voz nos contextos estrangeiros; a voz muitas vezes tem a função de ligar um ser humano à sociedade e, por isso, ela acaba por se tornar invisível, enquanto uma voz estranha/estrangeira permanece opaca, interrompendo a melodia da conversa comum. E essa é uma lacuna que pode ser ou desagradável ou um alívio. Na verdade, ninguém conserva sua voz original, aquela com a qual se nasce, e a tensão entre a integração e a estranheza da voz é uma parte inevitável da socialização.

Em “O monolinguismo do outro” (2001), Derrida trabalha o tema do pertencimento linguístico em termos de cultura e de sujeito a partir da análise e do desdobramento do conceito de monolinguismo até o ponto de revertê-lo a uma qualidade de alienação ao próprio sujeito monolíngue, manobra que cria uma resposta inesperada à questão do falar mais de uma língua ou do viver em contextos plurilíngues elevando o assunto em si a uma teoria de linguagem (da mesma forma que Tawada também o faz). Para Trabant (2007), Derrida inicia a proposta do livro de uma maneira dialógica, apontando que, a despeito do título trazer o *outro* como elemento central, a questão do monolinguismo será tratada não em relação ao outro, mas ao falante, ao eu, ao sujeito e seu monolinguismo. Assim como, em teoria, a ideia de o filósofo trabalhar o tema da língua estrangeira parecer impróprio pelo fato de ele mesmo ser e se colocar como falante monolíngue, esse estado revela que seu ponto é justamente o fato de sua (única) língua pertencer a um espaço de alteridade, conforme escreve: “Eu não tenho senão uma língua e ela não é minha” (DERRIDA, 2001, p. 13).

Derrida (2001) afirma seu monolinguismo e lhe dá o caráter de morada, um elemento a que habita e que é por ele habitado, chegando ao ponto de se confundir com ele:

O monolinguismo no qual respiro é mesmo para mim o elemento. Não um elemento natural, não a transparência do éter, mas um meio absoluto. Inultrapassável, *incontestável*: não posso recusá-lo senão atestando a sua onipresença em mim. Ele ter-me-á sempre precedido: sou eu. (...) Ele constitui-me, dita-me mesmo a

⁷ Grifo no original.

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

ipseidade de tudo, prescreve-me, também, uma solidão monacal, como se quaisquer votos me tivessem ligado a ele antes mesmo de eu ter aprendido a falar. Esse solipsismo inexaurível, sou eu antes de mim. Para Sempre. (DERRIDA, 2001, p. 14).

Nesta citação do livro estão colocados: 1) a natureza indissociável da língua com relação ao sujeito, que ao ser atravessado por ela “de parte a parte” (DERRIDA, 2001, p. 14), sofre por não poder estar nem dentro nem fora dela, e de ser esse mesmo sujeito um ser constituído por uma entidade de natureza álter; 2) o lugar indefinido de uma língua, ou antes, a inviabilidade de se atribuir uma língua (por extensão, um sujeito) a um lugar, pois, quando fala de sua paixão (no sentido de desejo e sofrimento) pela língua francesa, e se questiona se é possível “amar, fruir, suplicar, rebentar de dor ou muito simplesmente rebentar noutra língua ou sem mesmo nada dizer a ninguém, sem falar sequer”, encontra-se “à beira do francês, unicamente, nem nele nem fora dele, na linha inencontrável da sua costa” (DERRIDA, 2001, p. 14), desde sempre e para sempre; 3) a questão do pertencimento. Neste ponto, dois axiomas tradicionais com relação à língua são contestados: o de que a língua pode pertencer a alguém e o de que este pertencimento é capaz de garantir ao sujeito falante o seu próprio pertencimento, por meio dela, a uma nacionalidade que, supostamente, ser-lhe-ia relacionada de maneira autêntica, natural e inquestionável.

Quando trata do “monolingüismo do outro”, ou antes, ao afirmar que a única língua que fala não é sua, Derrida salienta que não se trata de falar em língua estrangeira, mas de uma antinomia que reside nas duas seguintes afirmações: não se fala nunca senão uma única língua; e não se fala nunca uma única língua. Dentro desta proposição antinômica, destaca-se a preferência do filósofo por suspender a distinção entre idioma e língua. Conhecendo a importância de critérios externos quantitativos (como antiguidade, estabilidade ou extensão demográfica) e político-simbólicos (como legitimidade, autoridade, domínio de uma “língua” sobre uma palavra), Derrida entende que os fenômenos de seu interesse são justamente aqueles que “vêm misturar estas fronteiras, aqueles que as ultrapassam, deixando assim aparecer o seu artifício histórico, isto é, as relações de força que aí se concentram”(DERRIDA, 2001, p. 21).

Tawada observa que, da mesma forma que uma língua não pode pertencer, ela também não tem a capacidade de representar uma nação e, assim, oferecer-se como lar a alguém. Em vez disso, a autora situa-se a si e a sua escrita em um espaço que fica entre a língua e o ser, e onde toda familiaridade é dada justamente pela falta de obrigação em estabelecer-se uma identidade ou língua fixa. Na coletânea de ensaios *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi* (2003) [exofonia – uma viagem para fora da língua materna], ela salienta que não pertence a nenhuma nacionalidade, pois vive em um entre-lugar, o espaço que se forma entre as línguas. Quando propõe a existência de um espaço entre-linguístico como pátria, ou como lar, ela trata da integração fundamental entre a subjetividade humana e os elementos culturais dos quais a língua se revela como vetor essencial, elementos que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras. Assim como não se pode falar em apropriação da língua, a apropriação da ideia de cultura por uma suposta nacionalidade fixa também perde sua validade.

As diferentes razões históricas e políticas que servem de base para a imposição de um sistema de classificações culturais por nacionalidades apenas reduzem a verdadeira expressão dos indivíduos. A partir da sua experiência como estrangeira, ela compreende que conhecer a própria língua é deixá-la e que conhecer a si mesmo é conhecer a alteridade, mesmo que se permaneça sempre no local de nascimento, pois o desejo de apropriação da cultura vinculada a uma nacionalidade, exatamente como ocorre com a língua, não pode se concretizar. Mais uma vez, pode-se aproximar a autora de Derrida, que explica:

Mesmo quando só temos uma língua materna e estamos enraizados em nosso local de nascimento e em nossa língua, mesmo nesse caso, a língua não pertence. (...) O nacionalismo linguístico é um desses gestos de apropriação, um gesto ingênuo de apropriação. (...) quando nascemos em uma língua, nós herdamos algo, porque ela já está aí antes de nós, é mais velha do que nós, sua lei nos antecede. (...) para um ser finito não há herança que não implique em uma espécie de seleção, de filtragem (...) (DERRIDA, 2001, p. 9-12).

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

Em *O monolinguismo do outro*, Derrida parte da sua história pessoal para explicar o que entende por relação entre língua e sujeito: ele era um judeu falante de francês na Argélia, país em que a língua francesa da metrópole se misturava ao árabe, língua local. Para ele, essa situação fazia com que um cidadão argelino como ele se sentisse preso entre duas línguas, sendo que nenhuma garantia direitos ou significava pertencimento a uma cultura. Por isso, falar uma língua nunca significou estabilidade na sua experiência, e a língua que ele falava não sentia como sua, como afirma no trecho a seguir:

Todos os franceses na Argélia compartilham isso comigo, judeus ou não. Aqueles que vinham da metrópole também eram estrangeiros: opressores e normativos, normalizadores e moralizantes. Era um modelo, um hábito ou um *habitus* que tinha de ser cumprido. Quando um professor chegava da Metrópole com sotaque francês, era ridículo! É uma oferta que vem de lá: eu tenho apenas uma língua e, ao mesmo tempo, essa língua não me pertence. Uma história singular que reforçou para mim esta lei universal: uma língua não pertence. Não naturalmente e por essência. São fantasias de propriedade, de apropriação e de imposição colonialista⁸. (DERRIDA, 2004, p. 5).

Para além da discussão da inviabilidade de se possuir uma língua, Tawada também traz o entendimento de que é por meio dela que os indivíduos se tornam aculturados e mesmo colonizados. No conto “*Bioskoop der Nacht*” (2002) [Cinema noturno], a autora escreve sobre uma viagem à Cidade do Cabo e sobre o africâner, língua surgida do contato linguístico entre os holandeses e os africanos (dentre outras influências) na época da colonização holandesa da África do Sul. Ao falar sobre esse conto, a autora observa o quanto o africâner é uma língua estigmatizada por ser falada majoritariamente pela população de origem miscigenada entre africanos e europeus. A partir daí ela considera que também o japonês e o alemão passaram por períodos de estigmatização, especialmente após a guerra, em diferentes medidas, motivos e lugares, e relaciona a posição de exclusão que pode resultar de uma situação linguística. A autora reflete sobre

⁸ Tradução dos autores do artigo.

o potencial determinante de uma língua, a partir de condições exteriores à situação dos sujeitos, que são, por natureza, controlados pelos sistemas de signos e não têm como evitá-los ou sair deles.

Em uma língua em que a entonação tem relevância gramatical, a linguagem falada estabelece uma relação entre as frases antes e depois de entrar na linguagem comunicativa. Sobre isso, Tawada considera que o sotaque, o ritmo de fala que existe e que molda uma língua, contém a memória do corpo da língua materna. Por outro lado, uma língua pode ganhar uma espécie de corporalidade quando é falada por um falante estrangeiro, algo que a autora diz notar quando se mudou de Tóquio para Hamburgo, momento em que o falar se tornou quase um esforço físico, um experimento em que algo que parece supérfluo se revela como questão existencial. Aqui, cabe ainda lembrar as colocações de Derrida sobre a heterogeneidade essencial que marca a diferença hierárquica entre uma cultura literária (de língua francesa) e a cultura “própria” dos franceses da Argélia: “Não se entrava na cultura francesa a não ser perdendo o sotaque” e, ainda “o sotaque assinala um corpo-a-corpo com a língua em geral, diz mais que a acentuação. A sua sintomatologia invade a escrita. É injusto, mas é assim” (DERRIDA, 2001, p. 63).

Muitos dos textos de Tawada evidenciam como se dão as relações entre o estrangeiro e o nativo na língua. Destaca-se a forma como um significante que antes pertencia a um significado, de repente, torna-se estranho. Os significados ficam mais nítidos e o sujeito adquire distanciamento para perceber novas possibilidades no que, até então, parecia evidente. *Em Der Schriftkörper und der beschriftete Körper*, a autora traça o processo de perda da familiaridade da língua:

A maioria dos escritores para de escrever em uma língua depois de começar a escrever em outra. Isso faz todo o sentido para mim, pois uma língua procura destruir qualquer outra que tente se desenvolver no espaço da mesma cabeça. Sempre que trabalhava intensamente em um texto japonês, por exemplo, não conseguia mais escrever em alemão. Cega e vulnerável, rastejo arduamente de volta à língua alemã, que, novamente, havia se tornado estranha para mim; passo a passo, busco palavras até me ver capaz de escrever mais uma vez. Mas então sinto como se nunca tivesse escrito em japonês em minha vida. Não me ocorre mais

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

nem uma única palavra japonesa que possa me levar a escrever. Todas as palavras estão mortas, ou melhor, não as palavras, mas eu mesma estou morta nesta língua. No entanto, persisto em colocar caracteres japoneses no papel, um após o outro. Em um esforço para se comunicar com os caracteres, eles lentamente começam a dar origem a imagens, palavras e ideias. É neste tipo de momento que as línguas parecem querer ajudar as pessoas a se expressarem. Porém, eu não acredito nas boas intenções das línguas. Elas são monstros que preferem destruir toda a "expressão". Cheguei mesmo ao ponto de usar esse processo destrutivo como método literário. No começo de cada novo texto, quero ser lançada de volta ao ponto zero, ao ponto da falta de palavras, até ao ponto de não ser mais óbvio que uma sentença possa naturalmente produzir um significado. A literatura que mais me atrai é aquela que sabe algo sobre essa impotência de ficar completamente sem palavras. (TAWADA, 2000, p. 71)

Aprender uma língua estrangeira é um processo de reaprendizagem do falar em si, algo que leva o indivíduo a descobrir sua língua nativa como também uma língua estrangeira. A transição para uma língua estrangeira, portanto, revela a impossibilidade de posse sobre uma língua e a ausência de uma identidade linguística natural com o falante.

Este processo é acompanhado por uma desvalorização da função da linguagem como instrumento de comunicação baseado em suas características referenciais, e por uma acentuação de suas qualidades poéticas e acústicas. Quando Tawada usa a expressão "sem palavras", citada na passagem acima, ela se refere a uma ausência da linguagem e, nesse sentido, uma ausência no mundo, da forma como se compreende as ausências no mundo discursivo: o significante perde seu sentido de uma forma perturbadora. Desta forma, Tawada traz à escrita em língua alemã uma visão semelhante à de Derrida, que contrasta a ideia de que existam origens dentro da linguagem à situação daqueles que escrevem em uma língua por escolha ou por exílio, como no caso de Celan. (BANOUN, 2007)

A ruptura, o momento da ausência, é a condição de uma nova apreensão do mundo, e a amnésia momentânea é a condição da escrita, assim como o conhecimento das origens vem da perda ou da distância. Desaprender sua cultura

nativa na imersão em uma cultura diferente exige que se olhe com atenção para sua origem, porém de um ponto de vista agora distanciado.

A literatura de Yoko Tawada é ampla e multifacetada, sua obra inclui tanto ficção como teorias de literatura e de tradução, e constantemente as teorias permeiam seus romances e contos. A reflexão sobre a língua encontra-se em posição central nos seus textos, e o pressuposto de que a literatura é, em si, uma obra linguística é utilizado como recurso para tematizar o papel da língua como mediadora entre as diferentes esferas de comunicação, como entre a realidade física e a realidade abstrata, entre a sociedade e a cultura, entre o consciente e o inconsciente. A função de mediação universal que é atribuída à língua faz com que ela atue essencialmente como tradutora, posto que é a responsável pela transmissão de sentidos entre o indivíduo e o universo que o envolve.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tawada vive em um contexto bilíngue e, além de produzir literatura, ou seja, de se expressar artisticamente em duas línguas, ela também atua como tradutora. Essa vivência em situação constante de tradução em diversos âmbitos leva a autora a refletir sobre a tradução a partir de um ponto de vista privilegiado e, naturalmente, a acabar se posicionando, de alguma forma, dentro das discussões sobre tradução estabelecidas. Ou seja, a autora coloca sua perspectiva sobre as teorias que pregam que o tradutor ou deve se afastar do original ou ser literal, ou ainda sobre as implicações das traduções em diversos contextos linguísticos e culturais. Com sua sensibilidade aguçada, Tawada estende a discussão sobre tradução a campos paralelos, como: o que é fidelidade? O que é um original? O que é língua? Quando chega a buscar resposta para definir o que seria a própria língua, vê-se envolvida com objetos que dizem respeito à constituição da subjetividade, à natureza do corpo, à relação da identidade individual com a identidade nacional e às formas de espaço e de cultura como integrantes do sujeito.

Quando aborda tais temas por meio do viés linguístico, a autora entra em consonância com correntes filosóficas associadas à desconstrução, especialmente com as propostas de Derrida. Por isso, para compreender mais a

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

fundo as ideias preconizadas por Tawada, buscou-se estabelecer neste trabalho um recorte de possíveis diálogos teóricos entre a escritora e os filósofos Benjamin e Derrida, entendendo que parte importante dos escritos tanto de Tawada como de Derrida passam por leituras de Benjamin, em abordagens que, apesar de diferentes e em diferentes medidas, também encontram afinidades.

A obra de Tawada, portanto, é permeada por seu envolvimento constante com a tradução, compreendida amplamente como uma forma de produzir significados entre elementos materiais e imateriais, conscientes e inconscientes, textuais e extratextuais.

Na tradução, a comunicação é criada a partir das diferenças e das pontes linguísticas, culturais e epistemológicas do texto (ou enunciado) a ser traduzido. Seu conceito de tradução é amplo e diversificado, e a autora sabe explorar suas múltiplas possibilidades de interpretação, entendendo que ela não se limita à mera transposição de significados entre línguas, mas representa mundos, culturas e consciências.

REFERÊNCIAS

- ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 59-76.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

- COLLISCHONN DE ABREU, Lúcia. *Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170369?show=full>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2019.
- DAUDT, Marianna Ilgenfritz. *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseesungen de Yôko Tawada*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras: Curso de Letras: Habilitação em Tradutor Português e Alemão: Bacharelado: Porto Alegre. 2016. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157892>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2019.
- DERRIDA, Jacques. "Je suis en guerre contre moi même": entrevista com Jacques Derrida ao le Monde. 2004, p.5. Disponível em <http://remue.net/IMG/pdf/Jacques_Derrida_entretien_avec_J._Birnbaum.pdf>. Acesso em 16 de fevereiro de 2019.
- DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do Outro. Ou a prótese de origem*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques et alii. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968. (Coleção Tel Quel).
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- MATSUNAGA, Miho. Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: *Zeitschrift für Germanistik*, vol.12, no.3, 2002, pp. 532-546. Disponível em <www.jstor.org/stable/23976357>. Acesso em 16 de fevereiro de 2019.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2ª edição. Niterói: EdUFF, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- SUGA, Keijirō. Translation, exophony, omniphony. In: SLAYMAKER, Doug (Org). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 21-34.
- TAWADA, Yoko. Also, es gibt kein Original: japanische Germanisten im Gespräch mit der Schriftstellerin Yôko Tawada In. KLOEPFER, Albrecht. *OAG Notizen*,

-| Literatura e Filosofia: reflexões linguístico-filosóficas na obra da escritora
Yoko Tawada |-

- Toquio, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens, 1998, vol. 11. Disponível em: <https://oag.jp/img/images/publications/oag_notizen/1998_11_Feature.pdf>. Acesso em 16 de fevereiro de 2019
- TAWADA, Yoko. Bioskoop der Nacht. In: *Überseezungen*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 2002, p. 61-91.
- TAWADA, Yoko. *Bogo no soto e deru tabi*. Tóquio: Iwanami, 2003. Título em japonês: エクソフォニー——母語の外へ出る旅.
- TAWADA, Yoko. *Das Fremde aus der Dose*. In: *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch, 1996, p. 40-45.
- TAWADA, Yoko. Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch. In: *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch, 1996, p. 125-138.
- TAWADA, Yoko. Der Schriftkörper und der beschriftete Körper. in: KRUPPE, Ute-Christine e JANSEN, Ulrike. *Zuerst bin ich immer Leser: Prosa schreibe ich heute* Frankfurt am Main. Ed. Suhrkamp, 2000, p. 71-79.
- TAWADA, Yoko. Die Krone aus Gras. In: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2007, p. 63-84.
- TAWADA, Yoko. In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.) *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012, p. 17-45.
- TAWADA, Yoko. *Spielzeug und Sprachmagie in der Europäischen Literatur: Eine Ethnologische Poetologie*. Tübingen, Claudia Gehrke, 2000.
- TAWADA, Yoko. *Verwandlungen*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.
- TAWADA, Yoko. Zungen-tanz. In: *Überseezungen*. Tübingen: Cláudia Gehrke, 2002, p. 9-14.
- TRABANT, Jürgen. Sprach-passion. Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen. In: ARNDT, Susan; NAGUSCHEWSKI, Dirk; STOCKHAMMER, Robert (Org). *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos, 2007, p. 48-65.
- WAISMAN, Sérgio. *Borges y la Traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- WRIGHT, Chantal. *Yoko Tawada's portrait of a tongue*. Ottawa: Universidade de Ottawa, 2013.

CAPÍTULO 8

O CONCEITO DE AUTOR E SUA RELAÇÃO COM OS TEXTOS LITERÁRIOS

Rosita Maria Schmitz*

1. INTRODUÇÃO

A criação artística é tão antiga quanto a civilização, isto é, o ser humano sempre exerceu seu poder criativo e a literatura exerceu um papel de destaque como manifestação artística. No âmbito dos estudos literários, observamos que poucos conceitos motivaram tantas discussões como o de autor, pois ele “é, no dia a dia da nossa cultura, a grandeza mais importante para acomodar expressões literárias em contextos, de forma que se tornem compreensíveis e relevantes para a ação”¹. (JANNIDIS *et al*, 2000, p. 7). Embora o emprego do conceito de autor na interpretação de textos literários na prática da teoria da literatura seja considerado relevante, reconhecidamente, a definição de autor e de autoria é extremamente difícil. Desde a Antiguidade, muitos estudiosos se ocupam com questões que envolvem a escrita e o autor, embora não se possa dizer que naquela época houvesse direitos autorais, pois o conteúdo das obras intelectuais não tinha status de propriedade, nem possuía direitos de exclusividade. Antes mesmo do surgimento do que se denomina tradicionalmente como “mercado literário”, nos séculos XVIII e XIX, verifica-se que os escritores desejavam que não apenas seus textos, mas também eles mesmos, como pessoas que escrevem, fossem percebidos. Na literatura contemporânea, encontramos autores que dominam com maestria o jogo de “colocar-se em cena”, em que assumem determinados papéis, conscientemente escolhidos. Com isso, a discussão sobre

*Professora de Língua Alemã no Colégio de Aplicação da UFRGS. E-mail: rositams@hotmail.com

¹ Traduções de textos que são citados a partir de originais em língua estrangeira são de nossa autoria, exceto se referido de outra forma, com o propósito de que as passagens em língua estrangeira fiquem mais acessíveis ao leitor de língua portuguesa, preservando o quanto possível a proximidade ao original, incluindo as passagens em itálico.

as ferramentas que eles utilizam para delimitar os materiais híbridos de vida e de encenação, inevitavelmente, inclui o debate sobre a “autenticidade” e sobre a “encenação”, embora essas denominações sejam apenas etiquetas, que facilitam a aceitação dos textos pelo mercado e pelas mídias, pois, embora vise, também, a vantagens econômicas, incrementando a venda de livros, a autoencenação é importante para melhorar imagem do autor no âmbito literário.

2. A CONSCIENTIZAÇÃO DA RELEVÂNCIA DA AUTORIA

Já na Antiguidade se dispunha de uma consciência sobre autoria, manifestada na relação entre a obra, o nome e o papel do autor. Michel Foucault (2000, p. 211-2), na análise do conceito de autor, partindo da história da função de autoria, constata a proximidade entre estudos literários e jurídicos e confirma o pressuposto de que autor é uma aparição constante, que certamente é tão antiga quanto nossa cultura: Homero e Aristóteles, os religiosos, mas também os primeiros matemáticos e aqueles que estão no início da tradição hipocrática já desempenhavam esse papel. A importância crescente da escrita em detrimento da oralidade era alvo de preocupação na época de Platão, apesar de não ser usado o termo autoria para referir-se àqueles que produziam o discurso. Platão, em seu *Ion*, coloca o poeta como um ser inspirado, como uma mídia inconsciente, que consegue, apesar disso, dar uma materialidade ao texto, o *poeta vates*; o texto não seria uma obra do poeta, mas uma inspiração divina, da qual o poeta é apenas o intermediário, auxiliado em sua tarefa pelas musas. Além do *poeta vates*, o *poeta faber* é tematizado no *Ion*, que é o segundo modelo de autoria, baseado na *Poética* de Aristóteles e na tradição retórica, e coloca o autor como conhecedor competente, que aplica conhecimentos técnicos, no caso as regras, para criar seus objetos. (JANNIDIS *et al*, 2000, p. 16). Na obra *Fedro*, em um diálogo entre Sócrates e seu discípulo, Platão, mesmo não utilizando o termo autoria, tematiza a importância do autor e da escrita. No colóquio, Sócrates avalia que a escrita serve para alimentar a vaidade dos políticos, pois são eles que “estão ansiosos para deixarem seus escritos para a posteridade”. (PLATÃO, 2000, p. 82). Com essa avaliação, na verdade, o autor de *Fedro* preocupava-se com o advento

da escrita e com a crescente importância dada a ela, em detrimento da oralidade, como verificamos na argumentação de Sócrates, que faz uma referência ao deus egípcio Thoth, que teria inventado os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, além dos caracteres gráficos (escrita). Thoth teria tentado convencer o rei Tamuz da necessidade de difusão da arte da escrita para todo o país, pois ela tornaria os egípcios mais sábios e os ajudaria a fortalecer a memória. Oscilando entre elogios e censuras, o rei adverte que a escrita “transmite aos alunos não a sabedoria em si mesma, mas apenas uma aparência de sabedoria [...]”. Hão de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias, e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, ao invés de sábios verdadeiros”. (PLATÃO, 2000, p. 121).

Na Idade Média, a corte era vista, com frequência, como centro literário, embora Karl-Heinz Spieß (1998, p. 85-6) parta do princípio de que grande parcela da nobreza era constituída de analfabetos, restringindo sua participação na vida literária à oralidade. Apenas no final da Idade Média, a leitura passou a ser popular na corte, especialmente em latim ou por meio de traduções, tornando-se a posse de uma biblioteca sinal de prestígio para o príncipe. Mesmo que os membros da corte, inclusive algumas mulheres, dominassem a escrita, a correspondência e até a redação das cartas íntimas era delegada a escritores ou copistas.

Sem entrar em pormenores sobre a autoria medieval, devido à complexidade e abrangência do tema, Hans-Joachim Ziegeler (1998, p. 201-2) reporta que em nenhuma outra época se falsificou tantos textos, quanto no período denominado Idade Média, sem que houvesse uma consciência do que ocorria, nem uma crítica efetiva a esse procedimento. Essas falsificações se constituem de documentos, de lápides, de textos jurídicos e historiográficos, bem como de cartas, de moedas, de relíquias e de produções literárias, e, surpreendentemente, partiam em grande parte dos clérigos, o que se explica pelo não letramento da sociedade em geral, colocando em dúvida, paradoxalmente, a veracidade daquilo que está escrito. Considerando a literatura como o espelho por meio do qual a cultura cortês se revela, a partir do exemplo do “Lancelote” alemão, o romance do Rei Arthur, Ziegeler (1998, p. 203-6) coloca que as narrativas eram reescritas por vários copistas, primeiramente em latim, para posteriormente serem transpostas para a linguagem popular, momento em que eram criadas diferentes versões da mesma

história, motivo por que não se deve tomar literalmente o que consta em uma fonte escrita. Isto significa que, na poética medieval, autores de textos literários utilizavam fontes comuns que eram modificadas ou complementadas, sem a preocupação de tratar-se de uma produção original. O texto recém-escrito recebia seu valor e sua autoridade a partir de sua conexão com textos temporalmente anteriores, quer dizer, é antes uma derivação de textos antigos que os distingue, e não a diferença em relação a eles. Nos escritos da época, são empregados, sem referências, textos literários, alcançando um efeito de autor que ultrapassa o individual, ou seja, a individualidade do autor recua, dando espaço a instâncias para além dela.

A tentativa de se destacar nesse contexto fica evidente em épicos como *Parsival* (1200-1210) de Wolfram von Eschenbach. No prólogo de seu *Parsival*, Eschenbach aplica uma estratégia diferente para distinguir-se como autor extraordinário que merece a atenção do público. A denominação de autor no *Parsival* como “eu... Wolfram von Eschenbach” (*ich... Wolfram von Eschenbach*) não é comum para a época, bem como a estilização do narrador fictício, acrescido de elementos biográficos. Baseado em sua maior parte no francês *Conte du Gral*, de Chrétien de Troyes, no final do romance Wolfram von Eschenbach desaprova o tratamento dado ao tema por Chrétien, assumindo um posicionamento crítico direcionado sobretudo aos autores de obras anteriores e contemporâneas, e não mais especificamente relacionado aos textos. A narrativa de Wolfram von Eschenbach reflete uma conexão entre autor e narrador, as fontes e o texto ficcional, significando um avanço em direção a uma literatura ficcional autônoma. (RIDDER, 1996, p. 168-70).

Da Idade Média até o Renascimento, observamos que, sobretudo no prólogo e no epílogo das obras, há frequentes alusões de autores a si mesmos, incluindo reflexões acerca da atividade de escritor, de forma bastante elaborada como, por exemplo, na leitura de autores ou na apresentação de textos no âmbito de festas e comemorações do século XVIII ou XIX. Até meados do século XVIII, escritores raramente se viam em primeira linha como escritores, mas como funcionários públicos, clérigos, diplomatas ou políticos. Contudo, no final daquele século, autores se tornaram cada vez mais profissionais e a escrita tomou um lugar central em suas realizações. Por volta do ano de 1800, devido ao incremento do mercado

editorial e da produção no campo literário, muitos autores foram obrigados a assumir tarefas além da escrita dos textos, como pesquisa, correção e até produção de livros. Para regularizar essa situação, embora em séculos anteriores já houvesse a consciência de propriedade intelectual, criaram-se as relações de propriedade para textos e promulgaram-se leis sobre direitos autorais, sobre a relação entre autor e editor e sobre direitos de reprodução, o que proporcionou, aos escritores, a proteção da propriedade intelectual, denominada “direito de criação” ou “direito autoral”. Ademais, para se defenderem da ameaça de marginalização pela perda de status por desempenharem atividades alheias a seu ofício principal, muitos autores desenvolveram existências divididas, com dois direcionamentos distintos: a orientação no mercado, tendo em vista o profissionalismo que garantia o sustento econômico, por um lado, e, por outro, a ambição artística, baseada na qualidade literária de seu trabalho.

Além de o conceito ser acrescido de um valor artístico, o autor passa a ter um direito de propriedade específico sobre seu texto e, com isso, o direito à recompensa, o que contribui decisivamente para a formação do conceito moderno de autor e para a possibilidade de transgredir, que é própria do ato de escrever. Por conseguinte, a propriedade e o direito à recompensa tornam-se cada vez mais um imperativo da literatura. Apoiado em Luhmann (1995) e em Hauser (1990), Michael Korfmann afirma que o desenvolvimento que ocorreu por volta de 1800 se deve à

consolidação de um mercado livreiro, de um público crescente e interessado em novidades artísticas, a institucionalização da crítica literária e a concepção de autores “livres” em concorrência entre si, [o que] abriu espaços de encenação para os autores por meio de novas e mais amplas possibilidades midiáticas. (KORFMANN, 2014).

A partir desse período, houve também uma separação da figura do autor em duas imagens diametralmente opostas, a do poeta e a do jornalista: havia os autores que se orientavam na “eternidade da arte” (DELABAR, 2008, p. 95-6) e aqueles cuja atividade era a escrita cotidiana. Eles criaram figuras extraordinárias, que se posicionavam fora da sociedade e, por isso, podiam percebê-la de outra forma e

refletir melhor sobre ela, uma estratégia que se mostra bem-sucedida. Durante a consolidação e o estabelecimento do mercado literário, paralelamente ao crescimento do público interessado em novidades artísticas, ocorre também a institucionalização da crítica literária. O autor busca construir um renome que lhe permita, com meios disponíveis, uma existência livre, financeiramente independente, mesmo que para isso tenha que recorrer a um escândalo, muitas vezes previsto e provocado conscientemente.

Embora a gênese do romance remonte à Antiguidade, na ascensão da burguesia ele encontrou os elementos favoráveis a seu florescimento. Walter Benjamin, que no início de *O Narrador* (1994)² praticamente repete um trecho da resenha *Crise do Romance* (1987), sustenta que a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa e a disseminação da informação, que viabilizam uma forma de narrar especificamente moderna, essencialmente vinculada ao livro. A maior causa do desaparecimento da narrativa épica não seria, portanto, um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna” em si, mas um desenvolvimento secular paralelo a toda evolução das forças produtivas, passando o romance a dominar o espaço antes ocupado pelas narrativas épicas.

Para Benjamin (1994, p. 198-9), a “faculdade de intercambiar experiências” é inerente ao ser humano e está presente em seu cotidiano desde seu surgimento. Na história da Humanidade, tradicionalmente, os narradores recorreram à experiência — que é passada de pessoa para pessoa —, e a narrativa, além de conservar suas forças, é capaz de se desenvolver continuamente, pois contar histórias sempre envolveu a arte de recontá-las, tornando-as vivas através da marca que cada narrador imprime a elas. A tradição oral, como patrimônio da poesia épica, faz distinção entre dois tipos fundamentais: o grupo dos narradores que “vêm de longe”, ou seja, que viajam muito, e o grupo dos narradores que nunca saíram de seus países. Para compreendermos o alcance histórico do reino narrativo, devemos considerar a interpenetração desses dois tipos, possível graças ao sistema corporativo medieval: o mestre que permanecia na oficina, com seu saber do passado, e os aprendizes ambulantes, que traziam o saber de terras distantes. A narrativa, para ser considerada como tal, teria sempre uma dimensão utilitária, o narrador seria um homem que sabe dar um conselho, que poderia ser

² O texto *A crise do romance* foi publicado em 1929 e *O narrador*, em 1936.

um ensinamento moral ou uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida. O narrador retira da experiência o que ele conta, seja de sua própria ou da relatada por outros, e incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. Com a decadência da prática dessas trocas, na sociedade moderna, a tradicional arte de narrar entra em crise.

A análise da crise da narração feita por Walter Benjamin (1987, p. 55) parte da prática da narrativa oral em sociedades tradicionais, como os contos de fadas, os provérbios e as sagas, que seriam a mídia para a interação e as trocas em sociedade. O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno, a partir da criação de novas mídias. O romance corresponde a uma forma “enfraquecida” de narrativa e o que o distingue de todas as outras formas de prosa é que ele não procede da tradição oral, nem a alimenta. Benjamin se refere ao final do século XIX, mas é lícito considerar aqui também mídias de massa como rádio, filme e televisão, o que não significa que a massificação do romance se deva a uma experiência coletiva. Na resenha *A crise do romance*, Walter Benjamin afirma que o núcleo do romance é o indivíduo em sua solidão, e separa o romance da tradição oral — “patrimônio da épica” —, pois seriam de naturezas diferentes. Esse indivíduo solitário busca um sentido para sua vida, na tentativa de recompor a unidade que se perdeu:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e não recebe conselhos, nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance inicia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A leitura de romances seria a grande responsável pelo gradual emudecimento do homem, acabando com o espírito da narração: “O livro é a morte das linguagens autênticas”. (DÖBLIN, apud BENJAMIN, 1930, p. 55). Como uma das estratégias para enfrentar a crise provocada pela concorrência das novas mídias, Walter Benjamin sugere a abertura do romance para a técnica do filme: “O princípio

estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem [...]. A montagem faz explodir o ‘romance’ estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter especialmente épico. Principalmente na forma”. (BENJAMIN, 1987, p. 56). A montagem, como princípio estilístico em relação à obra é parte da concepção técnica do filme cinematográfico. Nessa montagem, o papel do autor é “a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares”. (BENJAMIN, 1987, p. 57).

Sobre a questão da delimitação do que seria o autêntico, Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 2010, p. 13-7), enfatiza que é o “aqui e agora” (*Hier und Jetzt*) o que define a autenticidade da obra de arte, sua existência única naquele sítio em que ela se encontra. A obra de arte autêntica é única, e qualquer cópia, seja ela manual ou mecânica, por mais perfeita que seja tecnicamente, não terá a “aura”, que é determinada pela exclusividade do artefato³. A unicidade da obra de arte está conectada a um ritual ou a um culto, primeiramente mágico, depois religioso. Na medida em que a imagem do objeto a ser cultuado se seculariza, sua unicidade se torna mais difusa, e “com a secularização da arte, a autenticidade passa a ocupar o lugar do valor do culto”. (BENJAMIN, 2010, p. 22).

3. A CONEXÃO ENTRE A FIGURA DO AUTOR E SUA ENCENAÇÃO

O debate em torno da autenticidade, por sua vez, está relacionado ao debate da autoria e da encenação, que, em uma perspectiva histórica, sempre apresentou discrepâncias. Esse contraste pode ser constatado já na disputa entre Platão e os sofistas, na qual temos indícios da dicotomia entre a coisa (autêntica), que é feita ou comunicada por si mesma, e sua apresentação feita para um público. Uma nova edição dessa contraposição aconteceu no Idealismo alemão,

³ Benjamin define “aura” utilizando-se de uma imagem da estátua de Vênus da Antiguidade. Apesar de os gregos e os clérigos medievais terem com ela outra relação, ambos a enxergavam em sua unicidade, ou seja, a estátua transmitia sua “aura” a ambos os contextos culturais da mesma maneira. (BENJAMIN, 2010, p. 21).

com seu culto ao gênio, que queria ver não apenas a verdadeira arte separada da arte “produzida”, mas também que fosse feita a distinção entre o verdadeiro artista e o charlatão ou o impostor da moda. David Fischer coloca que o autor não é uma categoria sistemática e atemporal, e que o conceito progressista da Modernidade se afasta do entendimento do autor como gênio:

Ao final do século XVIII, o conceito de *autor*, paralelamente ao conceito de *escritor* (que por sua vez substitui o de *Skribent*), vigente por longo tempo, através da estética do gênio, é acrescido de uma autoridade artística, que se desenvolve juntamente com uma autoconsciência autoral. A figura autoral da estética do gênio organiza seu imaginário em torno do conceito de “criador”, sublinhando sua semelhança do autor com Deus, no ato da produção, estilizando o artista no mito como “criador” da “mais alta obra da natureza”. Nesse sentido, o conceito da estética do gênio entende a imitação como mimesis, que leva à volta ao original, na medida em que “ela é imitação da natureza inspirada em Deus”. (FISCHER, 2014, p. 15, grifo do autor).

Tradicionalmente, a “alta literatura”, ou a literatura reconhecida como cânone literário se insere em um campo altamente especializado e elitista, do qual faz parte um número bastante restrito de atores que se destacam e que são considerados as autoridades no discurso sobre o assunto. Constatamos que o cânone literário consagrou alguns gêneros como mais “elevados”, dentre eles, a tragédia, a poesia épica, o romance ou o soneto, enquanto narrativas como autobiografia, diário e memórias eram considerados menos importantes. Nesse sentido, o conceito de alta literatura está ligado à questão da valoração dos gêneros literários, abrangendo obras sacralizadas pela história da literatura, além de ser usada como arma de dominação. (SAID, 2011, p. 46-50).

Na crise do mundo contemporâneo, observamos um deslocamento do local da cultura e da arte, a partir de novos referenciais críticos, em que formas de narrativas, antes consideradas de qualidade inferior pelo público especializado, têm conquistado um espaço mais significativo. Os principais participantes do universo literário, como os autores, críticos, ensaístas, editores e editoras, se ocupam, além das obras com potencial para serem inseridas no cânone, com as

novas tendências literárias, incluindo os escândalos, já que o posicionamento do autor no campo literário, assim como a autenticidade e a encenação, são processos dinâmicos, em que o “capital simbólico” (*symbolisches Kapital*), no sentido de Pierre Bourdieu, deve ser constantemente reavaliado. (DELABAR, 2008, p. 97-8).

Em *As Regras da Arte* (1996), Pierre Bourdieu propõe um modelo de análise das relações entre o campo literário e o campo do poder, em que a obra literária é tomada como objeto de análise e sistematização. Um dos objetivos do autor na formulação do conceito de campo literário é elevar o status da Sociologia, habitualmente desmerecida como solução interpretativa da criação artística: o autor produz a obra, e ele, por sua vez, é produzido pelo campo literário. Segundo Bourdieu (1996, p. 246-55), a sociedade é composta por vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias. O espaço social é estruturado pela existência de quatro tipos de capital: o capital econômico, o capital cultural, o capital social e o capital simbólico. O capital econômico está ligado a diferentes fatores de produção, como terras e fábricas, além de outros bens materiais. O capital cultural é o conjunto de qualificações intelectuais propiciadas pela educação formal ou transmitidas pela família. O capital social constitui-se do conjunto de relações sociais à disposição de um indivíduo ou de um grupo. Já o capital simbólico é formado pelo conjunto de rituais, como boas maneiras ou protocolo, e está ligado à honra e ao reconhecimento. O conceito de campo traduz a concepção social do autor e é um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder.

Interesses materiais, como o lucro econômico auferido pela venda de um produto artístico e/ou simbólico, ou o reconhecimento do grande público dependerão da forma de inserção dos atores no campo, com frequência, relacionados a seu capital econômico, seu capital social e seu capital cultural:

Mas, sobretudo, as condições de existência associadas a uma situação elevada por nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos ganhos materiais, ou o sentido da orientação social e a arte de pressentir as novas hierarquias, que apontam na direção dos postos mais expostos da vanguarda e das colocações mais arriscadas, uma vez que antecipam a procura,

mas também com grande frequência, mais rendíveis simbolicamente. (BOURDIEU, 1996, p. 299).

Na sociedade francesa do século XIX, objeto de estudo de Bourdieu, o ambiente era propício à inclusão de mais um ator: o escritor, que busca defender seu espaço e sua soberania, ou seja, a liberdade de criar sem obedecer a regras externas, transformando o espaço literário em seu próprio campo de poder, utilizando-se, para tanto, da matéria de criação de sua obra de arte: a linguagem. Ademais, o mercado literário e artístico que se estabelece nesse período torna possível a criação de um conjunto de profissões propriamente intelectuais, em que o conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de compreender a engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Vinculado à noção de valor, o mercado define quais obras serão aceitas em seu interior e se sua permanência na memória do sistema literário será duradoura ou não. O papel individual de cada um dos elementos como escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, etc. é redimensionado, tornando-os interdependentes. (BOURDIEU, 1996, p. 156-7).

Motivados pela disputa por afirmação do autor em um mercado restrito, muitos escritores recorrem à encenação autoral e literária, utilizando, para isso, diversas mídias e formas. A introdução das prensas industriais e linotipos nos anos oitenta e noventa do século XIX tornou possível a imprensa de massa, principalmente nas metrópoles, trazendo consigo, por outro lado, uma crise fundamental de autoria dentro da modernidade literária. No início do século XX, ocorre uma significativa mudança no mercado editorial, baseada na modernização e no aumento do espectro das mídias de comunicação social como um todo, com maior consciência sobre a estrutura permeável do mercado, das mídias e da literatura. A novidade no início do século XX é que os atores do campo literário tomam consciência da permeabilidade estrutural do mercado, das mídias e da literatura, ao mesmo tempo que aumenta o espectro das mídias disponíveis - em combinação com uma crescente relevância do pensamento econômico. Nessa época o setor de lazer também foi profundamente modificado e diferenciado, e as inovações como a implementação da indústria da cultura - com novas mídias de comunicação como filme (desde os anos 1910, desde 1928 com som, desde 1940

em cores), e rádio (desde metade dos anos 1920) - produziram efeitos no mercado editorial, no qual não somente as inusitadas possibilidades técnicas influenciaram o segmento literário de qualidade, mas igualmente foram aplicadas novas, inovadoras e muito bem-sucedidas estratégias de venda e de marketing sobre textos da considerada alta literatura.

Esses fatores econômicos e de marketing colocam autores em relação direta com sua literatura, passando sua forma de vida pessoal, suas preferências e desejos, seus segredos pessoais a se tornarem o foco da atenção. Sua vida é, ao mesmo tempo, estilizada e escandalizada, eles mesmos passam a ser o objeto principal do interesse, da admiração e do desprezo. Neste sentido, observamos, em *As regras da arte*, que o campo literário e artístico se coloca em oposição aos valores de um mundo “burguês”, tornando-se um sítio de legitimação da arte e da produção cultural:

Mas a sociedade dos artistas não é somente o laboratório onde se inventa essa arte de viver particularíssima que é o estilo de vida artista, dimensão fundamental da actividade de criação artística. Uma das suas principais funções, e sempre ignorada, todavia, é a de ser para si própria o seu mercado. Proporciona às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não só nas suas obras, mas também na sua existência, concebida ela própria como uma obra de arte, o mais favorável e o mais compreensivo dos acolhimentos; as sanções deste mercado privilegiado, se não se manifestam em moeda sonante e viva, têm como virtude pelo menos garantir uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo pareceria (pareceria para outros grupos) um desafio ao senso comum. A revolução cultural de onde resultou este mundo de pernas para o ar que é o campo literário e artístico só pode triunfar pelo facto de os grandes heresiarcas terem tido a possibilidade de contar, na sua vontade de subversão de todos os princípios de visão e de divisão, senão com o apoio, pelo menos com a *atenção* de todos os que, ao entrarem no universo da arte em vias de se constituir, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que nele tudo fosse possível. (BOURDIEU, 1996, p. 79, grifo do autor).

Na discussão em torno da busca da autonomia no campo literário, Pierre Bourdieu (1996, p. 303-4) postula que somente o agente que possui um alto grau de liberdade de ação assimilou profunda e adequadamente as regras daquele campo/instituição (o *habitus* ou o capital institucional), e que as conhece e as reconhece. Consequentemente, o *habitus* que ele incorpora em determinados campos, no decorrer de sua vida — ao longo de sua socialização — não o prepara apenas para reproduzir e seguir suas regras, mas o torna apto também a realizar mudanças. Ainda de acordo com Bourdieu (1996, p. 303), os *habitus* “só se realizam efectivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas” e apresentam uma capacidade criadora que possibilita ao agente oferecer respostas e saídas a situações absolutamente imprevisíveis, ou seja, eles não inibem ou controlam completamente a prática criativa do agente, mas permitem justamente que ele exerça sua criatividade e desenvolva seus potenciais, porque foi capaz de internalizá-los, configurando seus hábitos. Em relação à dimensão habitual, a teoria dos campos de Pierre Bourdieu destaca que não apenas o nome do autor classifica os textos, mas que também os textos posicionam o autor no campo e, portanto, contribuem para criar seu *habitus*.

A “luta pela legitimidade no campo literário” (BOURDIEU, 1996, p. 289), a concorrida disputa pelo recurso escasso da atenção, é o tema explorado em publicações de Stefan Porombka (2006) e Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser (2011). Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser, em *Encenações autorais* (*Schriftstellerische Inszenierungen*, 2011), buscam desmistificar a crença secular que vê o poeta como um ser autônomo, desinteressado de seu “sucesso mundano”, e desenvolvem um modelo heurístico para uma análise de práticas encenatórias, que resultariam da perda em importância do escritor, a partir do século XVIII, como representante ou porta-voz da humanidade, de uma cultura nacional ou seu papel como ator influente na esfera social em geral. Esses estudos revidam o postulado do desaparecimento do autor como instância significativa para a interpretação literária, no contexto das teorias da “morte” do autor, de Roland Barthes (1968), e de Michel Foucault (1969), que entende o discurso como fundador do conceito de autor, sendo a análise de texto desvinculada de qualquer intenção do autor ou de outra instância significativa.

Na história das disciplinas ligadas à teoria da literatura, há uma série de concepções centradas no autor e, no contexto da literatura fora da academia, ele sempre esteve presente. Contudo, para o estudo de textos literários, encontra-se pouco apoio metodológico nas teorias de interpretação e o pressuposto de que o autor seria relevante para a explicação de seus textos foi questionado nas últimas décadas, a partir de diferentes posicionamentos teóricos. A mais radical negação do autor foi a do francês Roland Barthes, no final dos anos 1960, que, em *A morte do autor*, apela por sua retirada da interpretação dos textos, tornando ilegítimos os argumentos que mostravam a importância de sua existência no discurso da teoria literária.

Depois da publicação do texto de Barthes, o fundamento narratológico de separar autor, narrador e personagens foi aceito por muito tempo e considerava que o autor como instituição estava morto. Com o apelo de Barthes por uma interpretação exclusivamente textual, o autor perdeu sua autoridade sobre o texto, porque cada leitor produz o sentido do texto, independentemente de quem é o autor. A leitura, como produtora de sentido, passa a ser o centro do processo, decretando a liberdade do leitor e a destituição do autor como autoridade de interpretação. Do ponto de vista de Barthes, em um texto, nada acontece além da própria linguagem, à qual o autor empresta somente uma voz. E seus acessórios como vestuário, proveniência, moda ou discursos estariam obsoletos e deveriam ser descartados.

Com o desenvolvimento dessa nova forma de leitura, baseada exclusivamente no texto, o postulado de Barthes deixa sem resposta a questão do que concretamente se deve entender como sendo um autor, já que tematiza apenas de forma condicionada o seu papel. Apesar de encerrar seu texto afirmando que “o nascimento do leitor deve ser pago com a morte do *autor*” (BARTHES, 2000, p. 193, grifo do autor), isto não significa uma campanha contra os escritores, mas deve ser entendido como uma crítica à compreensão de textos literários a partir da biografia do autor, assim como a relevância do autor empírico como instância de significado de um texto.

Nas últimas décadas, observamos um crescente interesse na constelação entre autor, autoria, representações de autoria de imagem e texto, em cujo conceito estão unificados fatores jurídicos, econômicos e de produção estética. A

partir do ensaio de Michel Foucault *O que é um autor?* (*Was ist ein Autor?*, 1969), o conceito de autor no sentido moderno incluiu a reflexão sobre as práticas de escrita contemporâneas, conduzindo a instância do autor individual a uma função discursiva. Diferentemente do postulado de Barthes, que deve ser entendido como uma crítica à compreensão de textos literários derivada da biografia do autor, Foucault atribui ao autor uma posição de exceção no discurso literário, discutindo os mecanismos de efeitos do nome do autor, a função do autor e o autor como fundador do discurso sob diferentes pontos de vista. Além de criar uma relação de textos entre si, o nome do autor teria a função de caracterizar uma determinada forma de ser do discurso e poder-lhe-iam ser atribuídos discursos escritos por ele.

No modelo introduzido por Michel Foucault sobre a função do autor, este não corresponde ao autor empírico, mas é considerado o fundador da discursividade em relação a um livro ou outro tipo de texto. Nesse caso, a função do autor não é idêntica à pessoa do autor, mas é deduzida a partir de sua obra e de suas aparições (públicas), sendo utilizada, na prática de interpretação atual e na teoria da literatura, para a contextualização de uma obra literária. Foucault (2000, p. 210) não discute a relevância do nome do autor para determinados discursos culturais, mas atribui a ele, especialmente à sua *fonction classificatoire*, uma importância central no discurso literário e faz uma distinção entre um nome próprio de um autor e de um nome próprio comum:

O nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento passível de substituição por um pronome e assim por diante); ele desempenha um determinado papel em relação a um discurso: ele possui função classificatória; com um tal nome, se pode agrupar certo número de textos, limitá-los, excluir alguns, confrontá-los com outros. Além disso, ele cria uma relação dos textos entre si. (FOUCAULT, 2000, p. 210).

O que determina um indivíduo como autor é o resultado de uma operação complexa. Independentemente de seu próprio valor, o nome de um autor pode ser posicionado no campo literário em relação a outros, já que seu princípio de construção se assemelha ou corresponde a uma ou a outra série, agrupando textos que não precisam ser necessariamente do mesmo autor. Assim, o autor é

“o princípio de uma certa unidade da escrita” (FOUCAULT, 2000, p. 215), já que todas as diferenças podem ser, pelo menos, reduzidas e pode-se, com o auxílio do autor, solucionar contradições e interligar elementos, aparentemente, inconciliáveis.

A análise poderia desvelar ainda outros traços característicos da função autor, mas Foucault (2000, p. 217-8) se atém a quatro, resumidas da seguinte forma: a função autor está atrelada ao sistema jurídico e estatal que inclui, determina e expressa a totalidade dos discursos; ela não aparenta ser unitária e homogênea para todos os discursos em todos os tempos e em todas as formas culturais; ela não pode ser definida como se se atribuísse espontaneamente um discurso a um produtor, pois para isso é necessária uma série específica e complicada de operações; ela não remete simplesmente a um indivíduo real, mas pode, ao mesmo tempo, dar espaço a vários egos em várias posições-sujeito, que podem ser ocupadas por diferentes grupos de indivíduos.

Afastando sua análise do posicionamento de Michel Foucault, do autor como função desmaterializada e de efeito apenas discursivo, Gérard Genette insere elementos exteriores ao texto, expande o olhar àqueles campos que ele incorporou em sua teoria dos *Paratextos* (*Paratexte*, 1989) e analisa o nome do autor (assim como o título, o prefácio, a dedicatória e o mote) como paratextos no sentido restrito, como peças textuais que envolvem o texto principal. Mesmo estando em uma relação próxima e complexa com o texto, o autor de nenhuma maneira é parte dele, representando outro nível no conjunto do texto, que caracteriza a obra (ou o livro) como um todo, e seu nome “dirige a leitura do texto principal, eventualmente informa — de forma bastante reduzida — sobre o lugar do texto no discurso, sobre o criador ou o que detém os direitos autorais, mas também sobre o autor empírico ou uma determinada imagem dele”. (NIEFANGER, 2002, p. 525).

Para Gérard Genette, o campo da teoria narrativa exclui o autor real, mas inclui o autor implícito. O autor implícito é tudo aquilo o que o texto comunica sobre o autor, e não deveria ser negligenciado pelo leitor ou estudioso, podendo sua imagem depender apenas de dois fatores, que estão ligados à sua produção ou à sua recepção. A competência linguística e narrativa do leitor é fundamental, pois um texto que pretenda ser lido pressupõe essa capacidade. Um leitor

incompetente ou ignorante, com base no texto, pode construir uma imagem bastante equivocada do autor, atribuindo a ele características ou vivências que se referem ao personagem criado por ele: “Para evitar equívocos individuais de interpretação, temos que, por motivos metodológicos, pressupor no leitor uma perfeita competência”. (GENETTE, 2000, p. 237; 244-5).

A teoria de interpretação de Umberto Eco é baseada em um modelo de comunicação, no qual o autor empírico é o criador do texto, mas o texto, depois de sua criação, é autônomo, podendo haver grandes discrepâncias entre a intenção do autor empírico e a intenção do texto. Quando um texto se torna autônomo, quando, portanto, ele não busca atingir um, mas muitos leitores, o autor sabe que a interpretação referir-se-á muito menos a suas intenções pessoais do que a uma estratégia de interação complexa, que inclui o leitor com sua competência linguística, um tesouro social. A expressão “tesouro social”, para Eco, não significa apenas “uma dada língua e sua gramática, mas também a completa enciclopédia ativada em suas formas de expressão: suas convenções culturais e toda a história de interpretações dadas por numerosos textos, incluindo aquele de que se trata naquele momento”. (ECO, 2000, p. 279).

Ainda segundo Umberto Eco (2000, p. 290-1), a intenção do texto visa a um leitor exemplar que faz suposições sobre ele, o que não quer dizer que o texto possui apenas um único significado, pois pode até ser tarefa do leitor exemplar produzir uma infinidade de significações para o texto. O leitor exemplar, ao qual o texto se dirige, é inversamente relacionado ao autor exemplar. O autor exemplar, de forma alguma idêntico ao autor empírico, concorda com a intenção do texto. A diferença entre a intenção do autor empírico e do exemplar é aquela da intenção de uma pessoa real e da intenção linguística, e como essa se reflete na estratégia explícita de texto.

Além dos citados acima, outros teóricos da literatura discutem sobre o significado que deve ser atribuído à vida de um autor para a compreensão de suas obras. A cultura contemporânea se constitui e se expressa, em medida crescente, através de processos teatrais de encenação e representação. Tradicionalmente, os conceitos apresentação, encenação, autor, corpo, imagem corporal, corporalidade, palco, cena, percepção, entre outros citados por Erika Fischer-Lichte (2000, p. 13-4), são considerados usuais já no século XVII para a distinção

ou especificação do conceito de teatro. Esse conceito, que hoje é muito frequente em estudos culturais em língua alemã e continua atrelado ao teatro, é proveniente de diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a música, a literatura e a sociologia, por exemplo, sendo muitas vezes impossível determinar a área exata de sua origem. O que no século XVII se definia como o conceito de teatro, atualmente se entende como o conceito de encenação.

Parte-se do princípio de que a ideia do poeta em um sentido forte, empático de “naturalidade do gênio” ou algo semelhante, hoje em dia, não exista mais. A autoimagem do autor como um profissional autônomo ascético e criativo simboliza, ao mesmo tempo, o fim de um desenvolvimento que definitivamente se distancia da ideia de um “artista por vocação”. (GRIMM/SCHÄRF, 2008, p. 11). Stephan Porombka (2006, p. 228) refere-se ao autor conectado a suas práticas encenatórias, e parte do pressuposto de que a “época da inocência” (*Zeitalter der Unschuld*) talvez tenha acabado para sempre, ou, até, nunca tenha existido. Citando Stefan George, Bertolt Brecht e Thomas Mann, Porombka utiliza um método de análise pelo qual se observam autores e textos desde a perspectiva do marketing e da economia de atenção, usados como justificava para sua encenação, destacando que aqueles leitores que dispõem de suficiente competência midiática distinguem a imagem verdadeira do autor da imagem criada por ele. Ainda segundo Porombka (2006, p. 225-7), o método de aproximação empregado na análise de autoria, em especial nos últimos anos, profana fundamentalmente a imagem idealizada dos autores, o que quer dizer que se consideram todas as atividades discursivas sob o ponto de vista das estratégias para chamar a atenção, que lutam constantemente com um mercado midiático restrito, de complexidade diferenciada, volúvel, absolutamente saturado. Ao fazer isso, surgem imagens e modelos de comportamento,

que são significativamente mais frios (ou também: *cooler*) do que aqueles, que ainda são transmitidos nos textos e na teoria literária, nos quais se olha com um olhar morno para o artista e sua arte é posta como a expressão de um ímpeto interno, de uma situação existencial de necessidade, de uma crise de sentido metafísica, ou é entendido como um desafio intelectual, que é melhor entendido a partir de si mesmo. (POROMBKA, 2006, p. 226, grifo do autor).

Segundo Christopher Laferl e Anja Tippner (2014, p. 16-7; 27), no campo da autoencenação, a oposição entre autenticidade e encenação, que por um lado representa a relação de tensão entre a personalidade artística, aparentemente óbvia, e sua expressão pública, e por isso encenada, está presente de forma intensa desde o início da Modernidade. A mudança, percebida com maior intensidade na Pós-Modernidade, não considera mais “autenticidade” e “encenação” como antônimos, nem como concorrentes; “encenação”, agora, é a medida de toda representação e, com isso, torna obsoleta e supérflua a discussão sobre a “autenticidade”. É importante enfatizar que a autenticidade em situações públicas e para artefatos artísticos, de qualquer forma, pode apenas ser afirmada e assumida, mas raramente pode ser comprovada. Além disso, o que em determinado período é visto como “autêntico” é bastante variável, pois o conceito de autenticidade é extremamente dinâmico e depende das constelações culturais, que se modificam de forma constante.

A literatura, portanto, em estado de permanente transformação, funciona segundo pressupostos próprios. O efeito de autenticidade, assim escreve Walter Delabar (2008, p. 102), se reforça na medida em que o mercado literário moderniza seus instrumentos mercadológicos, já que o argumento da onda de autenticidade é, certamente, de natureza econômica e não tem mais nada a ver com a posição do autor, seja ela qual for.

4. CONCLUSÃO

Observamos que o conceito de autor se modifica conforme as épocas, as culturas e as mídias de que os autores dispõem e que no discurso que se emprega no entorno das obras houve uma mudança em relação ao que acontecia na Antiguidade, quando os textos muitas vezes circulavam em estado quase rudimentar, em forma de manuscritos, sem qualquer fórmula de apresentação, até os dias de hoje. Via de regra, o nome próprio de um autor não apenas identifica um livro como uma marca, atribuindo-lhe uma característica única, um significado semântico, e o coloca em um lugar específico no espaço literário, mas tem, além

disso, funções jurídicas e econômicas. Esse nome serve para a comercialização, para angariar leitores, para o posicionamento no campo econômico e cultural; ele não significa um produto unitário, mas um conjunto de produtos com qualidades diversas e sugere, por motivos econômicos e político-culturais, uma unidade que não se sustenta sob uma observação mais precisa. Concluindo, podemos afirmar que, na literatura, a discussão em torno do conceito de autor e de narrador não se restringe a uma sequência ininterrupta de conceitos que se substituem, mas é constituída por sobreposições, citações e referências.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 15 set. 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A crise do romance**. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 54-60. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/05/benjamin-a-crise-do-romance.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.
- _____. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- _____. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. Disponível em: <http://www.transcriacoes.art.br/wp-content/uploads/2016/05/NC_-O-narrador-walter-benjamin-2.pdf>. Acesso em: 6 out. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**. Reproduzido de BOURDIEU, P. Esquisse d'une théorie de la pratique. Tradução das partes: "Les trois modes de connaissance" e "Structures, habitus et pratiques". In: *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Geneve, Lib. Droz, 1972. p. 162-89.

Tradução Paula Montero. Aqui p. 1-36. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/352755/mod_resource/content/1/Esbo%C3%A7o%20de%20uma%20teoria%20da%20pr%C3%A1tica.pdf>.

Acesso em: 21 set. 2017.

DELABAR, Walter. Der Autor als Repräsentant, Thomas Mann als Star. Aufstieg und Niedergang der öffentlichen Funktion des Autors im 20. Jahrhundert. In: GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008. p. 87-102.

ECO, Umberto. Zwischen Autor und Text. In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000. p. 279-294.

FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel (Ed.). **Inszenierung von Authentizität**. Tübingen: A. Franke, 2000.

FOUCAULT, Michel. Was ist ein Autor. In: JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000. p. 198-229.

GRIMM, Gunter; SCHÄRF, Christian (Ed.). **Schriftsteller-Inszenierungen**. Bielefeld: Aisthesis, 2008.

HAUSER, Arnold. **Sozialgeschichte der Kunst und Literatur**. München: Beck, 1990.

HUBER, Martin. Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel *Lila*. Ed. FISCHER-LICHTE, Erika e SCHÖNERT, Jörg **Studien zum 18. Jahrhundert**. Göttingen: Wallstein, 1999, p. 133-150. Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/lila_huber.pdf>. Acesso em: 02 outubro 2016.

JANNIDIS, Fotis *et al.* (Ed.). **Texte zur Theorie der Autorschaft**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000.

JÜRGENSEN, C.; KAISER, G.(Ed.). Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: ____; _____. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 9-30.

JÜRGENSEN, C.; KAISER, G.(Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011.

- KORFMANN, Michael. **Imperium** (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r) encenação. *Pandemonium Germanicum*, v. 17, n. 23, 2014. p. 83-99.
- LUHMANN, Niklas. **Die Kunst der Gesellschaft**. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- NIEFANGER, Dirk. Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: PANKAU, Johannes. (Ed.). **Pop-Pop-Populär**. Popliteratur und Jugendkultur. Oldenburg: Isensee, 2004. p. 85-101.
- PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores. 2000. Disponível em: <<https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/fedro.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- POROMBKA, Stefan. Clip Art, literarisch. Erkundungen eines Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ‚angewandten Literaturwissenschaft‘). In: KÜNZEL, C.; SCHÖNERT, J. (Ed.). **Autorinszenierungen, Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 223-243.
- RIDDER, Klaus. Autorbilder und Werkbewußtsein im ‚Parzifal‘ Wolframs von Eschenbach. In: HEINZLE, J. et al. **Wolfram-Studien XV**. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. p. 168-194.
- SAID, Eduard. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SPIEß, Karl-Heinz. Zum Gebrauch von Literatur im spätmittelalterlichen Adel. In: KASTEN, Ingrid et al. (Ed.). **Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter**. Transfers Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Âge. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1998. p. 85.
- TIPPNER, A.; LAFERL, C. F. Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: LAFERL, Christopher F.; TIPPNER, Anja (Ed.). **Künstlerinszenierungen**. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. p. 15-36.
- WAGNER-EGELHAAF (Ed.). **Auto(r)fiktion**. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.

ZIEGLER, Hans-Joachim. Schrift und Wahrheit im deutschen "Lancelot". In: **Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter**. Transfers Culturels et Histoire Littéraire au Moyen Âge. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1998. p. 201-13.

CAPÍTULO 9

REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Loiva Salete Vogt¹

1. INTRODUÇÃO

A literatura é mais um campo de embate entre forças sociais. Para a crítica literária brasileira da atualidade, termos como “representação”, “sensibilidade”, “qualidade estética”, “consciência crítica” recebem destaque na disputa por visibilidade. Juízos de valor são instáveis conforme a época, o estilo em voga e a perspectiva de quem escreve e de quem avalia. Descrições historiográficas da literatura publicadas no século XIX em comparação ao XX, por exemplo, apresentam avaliações bastante controversas e distintas quanto à representatividade e valor estético das obras.

Embora as épocas valorizem aspectos diferentes, ficam evidentes as múltiplas percepções que atendem à necessidade de resgatar e ressignificar o que a época anterior “descartou” por falta de harmonia ou concordância com o padrão estético em voga. Segundo a professora e pesquisadora Dra. Rita T. Schmidt, o que presenciamos na atualidade é um “deslocamento substancial da definição de literatura como arte ou objeto estético, para a noção de literatura como produção estético-escritural, matéria significativa situada no domínio da cultura” (2010, p. 174). A cultura é compreendida em sua não homogeneidade, fruto de entrelaçamentos de sentidos divergentes, antagônicos e em conflito.

Nesse sentido, o aspecto antropológico de integração entre arte e cultura tem repercutido no universo das Letras, o que permite uma abertura para outros campos de saber e gera uma desestabilização de preceitos como o que envolve a rigidez do cânone, tendo em vista o desmoronamento do conceito formalista de

¹ Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, *Campus Feliz* (Fomento interno) e doutoranda de Teoria, Crítica e Comparatismo do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS.

literalidade pelo seu evidente comprometimento com uma determinada ideologia historicamente elitista. Segundo Schmidt, “a literatura passa a ser vista como categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e processos sociais concretos” (2010, p. 175-176).

A carga subjetiva da valorização do literário retoma energeticamente seu espaço na apreciação literária como profunda e inegavelmente atrelada ao universo social e perceptivo dos envolvidos no processo: autores, obras e público, com especial atenção para o local de autoria, não apenas em termos geográficos, mas sociais, humanos. Quem é o(a) autor(a) que publica e alcança visibilidade? Qual é o espaço social que ele ocupa? Quais são os posicionamentos político-ideológicos que as obras literárias propagam e com os quais estão comprometidas? Quais foram os textos mantidos no esquecimento por representarem uma ruptura não autorizada? Esses são alguns dos questionamentos pertinentes para a crítica literária da atualidade em prol de uma possível nova historiografia literária.

1. UMA NOVA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Em meio aos embates pós-coloniais, nos questionamos a respeito da viabilidade de uma nova historiografia literária brasileira. Seria possível publicar um compêndio de historiografia voltado para as produções anteriormente marginalizadas? Frente a esta questão, Augusto Fischer (2013) posiciona-se afirmando que é preciso atentar para o embate entre valorizações do espaço físico e geográfico. Não somente em relação a países, mas também na dicotomia: cidade e campo. O chamado “urbano centrismo”, a valorização da arte produzida em grandes centros, como São Paulo, aos moldes do Modernismo, tem recebido destaque no ainda vigente modelo descritivo da historiografia literária brasileira.

Segundo crítica de Luís Augusto Fischer², a literatura que representa o universo rural é tida como secundária em relação à riqueza representacional do universo urbano. Nesse sentido, pensando em literatura brasileira, teria a obra de Machado de Assis -de caráter urbano- primazia em relação à de Guimarães Rosa, em função da temática e do universo representacional abordado em suas obras? A questão a ser discutida é: não faz sentido pensar em hierarquia quando o que temos são obras distintas em sua proposta e temática, embora ambas apresentem uma profunda sensibilidade em relação à identidade e visão de mundo de diferentes grupos sociais em solo brasileiro. No exemplo dos autores citados, ambos tiveram a sensibilidade de retratar em suas produções literárias a “cor local” dos espaços e sujeitos com quem puderam conviver e que tiveram interesse em observar de um ponto de vista marcadamente cendrado. Machado de Assis destacou as contradições implícitas nas suas percepções de um universo nacional ainda escravocrata, mas com pensamentos liberais, enquanto Guimarães Rosa captou um certo espírito, modo de pensamento e linguagem do sertanejo nacional.

De acordo com Fischer, (2013), nas décadas de 70 e 80, tivemos a última geração determinada a produzir obras de historiografia literária. Frente ao perigo de eleger algum modelo como capaz de englobar tamanha diversidade de avaliações e percepções em relação à produção literária realizada no Brasil, os estudos literários na academia propagaram a abordagem de fragmentos. Temos como exemplo: Roberto Schwarz³ que, sendo aluno de Antonio Candido,⁴ destacou e aprofundou o estudo da obra de Machado de Assis. Ao observar empiricamente o nosso meio geográfico e social, a visão sociológica de Antonio Candido e a de Alfredo Bosi ainda são predominantes para o estudo de história literária na academia, nos cursos de Licenciatura em Letras, embora seus textos sejam antigos, tenham uma visão modernista, patriarcal e não contemplem, por motivos óbvios, obras significativas da literatura contemporânea. Nesse contexto,

² Ver: FISCHER, Luis Augusto. Das Ideias fora do lugar e o Perspectivismo ameríndio. In: ALVES, Luis Alberto Nogueira. *A Formação em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

³ Ver: SCHWARZ, Roberto. “Ao vencedor as batatas”. S. Paulo: *Duas Cidades*, 1977, dentre outras obras.

⁴ Ver: CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”, In: *Educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 1987.

a corrente de pensamento relativista ou perspectivista tem recebido destaque, pois altera a ideia linear de história da literatura como processo evolutivo ao evidenciar os apagamentos e as exclusões na historiografia literária brasileira.

A década de 90 presenciou a desistência na tentativa de estruturar um novo modelo de descrição historiográfica da literatura brasileira. Divergências entre desconstrucionistas e tradicionalistas marcaram o cenário da época. Enquanto desconstrucionistas são favoráveis à ideia de ruptura com relação aos modelos literários europeus, o que inclui as chamadas fases literárias, também defendem a não-particularização da literaturas. Os tradicionalistas, em contraponto, defendem a ideia de assimilação, continuidade em relação ao padrão europeu, um deles foi o próprio Antonio Candido. Os pontos de vista antagônicos estão ainda em debate. Segundo Rita Schmidt:

Investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de trazer visibilidade às relações com a ideologia subjacentes às estruturas que definem a natureza do literário e a função da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas ou neutras (2010, p. 176-177).

Nesse sentido, há o destaque para a necessidade de análise das formações ideológicas disseminadas pelo discurso e imaginário através da literatura pela seleção de fatos e forma organizacional do texto literário. Também lugares sociais projetados nos textos literários são legitimados através da valorização de determinadas produções em detrimentos de outras. Schmidt aponta para a observação de constructos sociais e interesses propagados pela literatura, assim como sua possível atuação transformadora e emancipatória. Cita, por exemplo, a necessidade de recuperação da produção literária de autoria de mulheres no século XIX que ficaram por tanto tempo esquecidas nas bibliotecas por causa dos mecanismos de controle da instituição literária, mencionando explicitamente a

⁵ A não-particularização é concebida aqui como forma de observar os emaranhados que associam a literatura a outras formas de expressão, criação e reflexão reconhecidas na e através da linguagem.

obra de Júlia Lopes de Almeida, excluída da *História da literatura brasileira* publicada em 1916. Segundo Schmidt:

Do ponto de vista histórico, a construção da nação moderna, pressuposta nos ideais burgueses do progresso e da civilização a partir da integração nacional das diferenças sociais e culturais sob o signo do *pluribus unum*, metáfora do sujeito unitários e universal da nacionalidade, articula-se via um repertório de significados convenientes e desejáveis formalizados num pacto narrativo de consenso, por meio do qual a história normaliza e regulariza os acontecimentos, fazendo com que a memória coletiva se configure tanto como lembrança como quanto esquecimento (2010, p. 179).

Nesse sentido, há uma forte relação entre história literária e narrativa em torno da construção da nação, criada a partir do silenciamento dos excluídos e da alteridade. A memória literária, através do apagamento das diferenças, tem apresentado um arquivo cúmplice com os interesses de posições de autoridade que tentam manter seu privilégio discursivo.

Segundo Fischer (2013), a força anti-historicista da literatura da atualidade favorece, por exemplo, a publicação de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século XX* (2000) em que a forma denominada “conto” predomina em relação à fase ou escola literária em que os textos selecionados foram produzidos ou estão associados. No entanto, desconectar o texto literário do seu momento de produção, da sua autoria é o modelo copiado do *New Criticism* americano que foi seguido por Afrânio Coutinho. Segundo esse modelo, a literatura independe da sociedade.

O questionamento em questão é: seria possível desenvolver um modelo para uma descrição historiográfica literária brasileira que conseguisse englobar o conjunto de obras de qualidade? Quem teria autoridade para elencar qual é esse conjunto de obras e qual a sua validade? Há vários grupos e vozes opinando, o que torna quase inviável a concretização desse tipo de trabalho. No entanto, esperar por consenso é um ato ingênuo tendo em vista a necessidade de espaço para vozes dissidentes, fundamentais para que surjam novas potencialidades de apreciação literária em uma sociedade múltipla. Os textos literários e o que será dito sobre eles têm marcas identitárias e discursivas, o que impossibilita o

consenso. Fazer uma escolha implica na possibilidade de cometer injustiças de exclusão.

A grande dificuldade parece estar na situação do(a) investigador(a), que ao ter dedicado sua vida ao universo das Letras literárias produzidas no Brasil depara-se com a crescente impossibilidade de concordar com as diversas perspectivas de seus colegas de área. Produzir uma historiografia literária atual seria trabalho imenso, inevitavelmente fragmentado e incompleto, tendo em vista as percepções inclusive antagônicas em relação ao que deve ou não receber o status de literário. A obra escrita por várias mãos, a ser publicada após anos de incontáveis debates, pesquisas e revisões serviria ao propósito de expor incontáveis divergências e estimular o pensamento crítico-reflexivo por possibilitar que várias vozes sejam encorajadas a se manifestar. A impossibilidade de consenso pelo perspectivismo demanda uma atitude necessária de respeito à diversidade e à alteridade.

A proposta apresentada por Fischer (2013) propõe uma aproximação entre história da literatura e história política e social. Porém, contar a “história de um acontecimento” é organizar percepções e também escrever ficção de forma mascarada. O que é escrever história se não for também uma forma de escrever ficção? Essa parece ser apenas mais autêntica ao assumir sua ficcionalidade, sua especulação imaginativa, enquanto a História pretende ser neutra e verídica, porém é “discurso”. No entanto, negar a possibilidade de organização do discurso da história não é solução. Organizar estudos historiográficos sem a pretensão de completude, mas com o devido cuidado para ouvir as vozes de quem foi excluído da possibilidade de produzir e difundir seu próprio discurso deve ser um objetivo fortemente presente para a promoção de uma historiografia que seja múltipla em termos de perspectivas.

Em relação às artes, como quem observa um pêndulo, aprendemos que momentos dionisiacos são intercalados por momentos apolíneos. Esse tipo de discurso sugere que os apagamentos da história oficial foram decisivos para manter esse pêndulo em funcionamento, mas a que custo? O apagamento de discursos dissidentes levou a uma falsa percepção da história literária como homogênea em termos de pensamento de época. É preciso lembrar que o Modernismo determinou o modo como chegou até nós a organização da

historiografia literária brasileira. O que tivemos depois foi uma ampliação conceitual da literatura. A própria vinculação a um território nacional está fadada à superação, tendo em vista a mobilidade dos escritores da atualidade e as múltiplas influências dos lugares por onde passaram, dentro e fora do território nacional. A crítica literária atual tem, portanto, a possibilidade de englobar meios novos e surpreendentes de explorar sentidos linguísticos que afetam inclusive as próprias estruturas de poder.

Organizar o passado literário em fases, por exemplo, é aceitar a exclusão, o silenciamento, é dar visibilidade apenas a uma parte da história. A violência da imposição de uma palavra está em relacionar causas e efeitos, preenchendo lacunas com a imaginação, com os próprios devaneios e os devaneios de outrem em prol de uma sequência cronológica lógica e verossímil, que é, porém, repleta de lacunas. É atender a um discurso maniqueísta que impõe polaridades excludentes. Os períodos literários para fins didáticos são estudados como “caixinhas” separadas com distintas características, ou “esquemas cronológicos causais”, em que são registradas as “rupturas”, que geraram novas “caixinhas”.

Segundo Fischer (2013), a história “real” é marcada bem mais pela continuidade do que pela descontinuidade. Poderíamos questionar o que vem a ser o “real”, tendo em vista que a percepção do que acontece ao nosso entorno é relacional. No entanto, a crítica de Fischer é a de que o modelo de historiografia da literatura brasileira ainda estudado hoje tem suas marcas de criação profundamente arraigadas ao Modernismo, movimento marcado pela quebra da linearidade e esse seria o motivo da ênfase nas rupturas. Fischer apresenta-se como reformista, mas não revolucionário, buscando referências em Franco Moretti (2001)⁶ e no antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, ao apontar a história literária brasileira como parte da história da sociedade brasileira, tarefa que, segundo ele, seria de historiador e não de crítico literário.

2. DESTRUIR OU REFORMAR?

⁶ Ver: MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. In: EMIR, Sader. *Contracorrente- o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

O modelo de historiografia defendido por Fischer (2013) propõe a superação de uma linearidade histórica que é tradicionalmente excludente. Nas relações de causa e consequência teriam destaque os pontos de tensão, as incongruências e as vozes dos vencidos. Critica explicitamente o chamado “Francocentrismo”, a imitação dos modelos franceses, com suas ênfases em rupturas, que buscam a novidade sem a devida atenção ao que permanece, segundo o historiador. Fischer (2013) também considera que a arte da “permanência” é assim “rebaixada” em prol da força do novo. Essa ânsia por novidade, tão difundida pela mídia atinge a população na hora da escolha de políticos, na espera de lançamentos de novos produtos com a promessa de serem sempre melhores e mais eficazes. Infinitamente haverá sempre um modelo novo por vir atendendo aos interesses da sociedade de consumo. Fischer questiona o *status* do texto literário analisado a partir do ponto de vista urbano que chama de “a fórmula da cidade grande”, com destaque para a modernização e vanguarda.

Ao refletir sobre o *status* da arte, não parece haver dúvidas quanto à genialidade de Machado de Assis no universo das Letras brasileiras, mas muitos questionam o estatuto de literário do romance *Quarto de Despejo* (1992) de Maria Carolina de Jesus, por exemplo. Temos tradição e novidade, valores e experiências tidas como universais, em contraponto a experiências novas e particulares, sentidas até então por determinados grupos sociais. A voz e a escrita semianalfabeta de uma autora que escreve sobre e a partir da favela com uma arte que vem como testemunha da experiência vivida é um exemplo de um texto produzido na década de 50, que não teve reconhecimento, nem espaço nas letras ditas literárias. Quem terá autoridade para dizer que o texto de Maria pode ou não fazer parte do referencial de literatura brasileira?

O juízo de valor é subjetivo e subjugado à posição social e ideológica de quem analisa. E quem analisa está sempre subjugado aos seus pares, portanto, o que é uma visão de conjunto se não for uma visão do grupo ao qual o(a) investigador(a), pesquisador(a), teórico(a) da literatura está vinculado(a)? As influências são muitas vezes subjetivas, inconscientes e até passam despercebidas, mas atuam. Ver algo novo, muitas vezes é olhar para o de sempre, mas com a capacidade de perceber algo ainda não visto. A questão está em perceber se há a intenção de observar algo novo, quem terá autoridade para

avaliar e com base em quais critérios. Somos múltiplos e multifacetados e muitas vezes encolhido(a)s, pois percebemos a impossibilidade de conhecer a totalidade na arte, na literatura como um problema. Aceitar essa impossibilidade é um modo de valorizar nossas experiências particulares, contanto que estejam abertas para reconhecer a importância da expressão da alteridade que muitas vezes nos perturba. Afinal, quem poderá ter uma visão de conjunto que já não surja carregada de sua visão de mundo ideologicamente comprometida com determinado grupo? Somos inevitavelmente partidários em relação às experiências que nos parecem mais significativas. A questão é que nossas percepções são limitadas pela(s) língua(s) que conhecemos, pelos universos simbólicos com os quais nos sentimos vinculados. Por isso, tantas vezes, enquanto mulheres somos convidadas a nos identificar com modelos que não nos representam.

O perigo de pensar a literatura brasileira como uma unidade está em eleger um ponto de vista como o central e válido: “O real e válido na árvore é a reta que vai para cima”, escreve Guimarães Rosa em “Desenredo” (1979). Na metáfora da árvore de Guimarães: o que fazer com quem vê os galhos e as raízes como significativos e imprescindíveis? Pode-se reduzir uma árvore a um tronco, “reta que vai para cima”? Não será essa também uma metáfora fálica e patriarcal?

Será possível intervir no presente com vistas a prever o futuro ou prevenir-se enquanto não reconhecemos que inclusive a ideia que temos do passado é uma ficção, com vozes silenciadas que podem ser ainda recuperadas. Não temos uma descrição historiográfica da literatura brasileira a partir de um ponto de vista contemporâneo porque simplesmente não há um ponto de vista contemporâneo e sim, várias vozes dissidentes. Há vários ensaios literários produzidos no Brasil hoje, reinterpretando o passado literário. Como seria possível eleger a interpretação mais válida e ignorar as influências dos mecanismos de decisão econômica? Os “donos” do Brasil vendem-no para empresas privadas multinacionais. Será que isso tem visibilidade na literatura contemporânea?

É possível falar hoje em literatura sem falar de discurso e relações de poder? “Incorporar o proletariado à nação, superando o estatuto colonial” como quer Caio Prado (In: FISCHER, 2013, p. 30)? Será que o país pertence aos brasileiros? Será que a literatura produzida aqui deve ser adjetivada de brasileira? A maior parte do

proletariado é escrava do capital financeiro e não há perspectivas de mudança nesse aspecto no horizonte próximo. No interior do país, ainda temos o “coronel” mesmo que seja chamado por outro nome. Ainda há o sistema de favores característico do período colonial intacto, porém mascarado, o que remete à responsabilidade de quem detém o poder da palavra para expressar e tornar visível tantas injustiças e apagamentos históricos. Falar em novidade talvez também seja falar sobre isso: sobre ver o que o relato da história na sua obsessão diacrônica deixa de apresentar.

Antonio Candido (1987) introduziu a sociologia no estudo da história e da crítica literária brasileira, destacou o subdesenvolvimento e a literatura rural, vinculando uma a outra. Nesse contexto, a literatura chamada de regionalista é tida como fruto do subdesenvolvimento. É inegável a profundidade da capacidade simbólica e artística proveniente desse subdesenvolvimento. Temos Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa que com “A Terceira Margem do Rio” (2001) impactou meu mundo em particular. O texto que me foi apresentado no ensino médio trouxe abalo e certeza de incompletude e incompreensão num período em que ainda se busca por certezas. Ainda se sonha que alguém nos diga como são as coisas, mesmo que seja para contestá-las. O texto em questão remete a um mundo subdesenvolvido, cuja experiência simbólica é riquíssima. O texto literário amplia a percepção para um mundo mais “real” do que o real, com diversas possibilidades de organização, valorização e aceitação. Prova que, em meio ao embrutecimento, a valorização do singelo é possível.

Uma educação em prol do discernimento, pela sensibilidade, pelo respeito à diversidade, pela possibilidade de um resgate de experiências da alteridade que de algum modo também nos constitui, é possível pela literatura. A arte tantas vezes vinculada ao desenvolvimento econômico encontra hoje o reconhecimento de sua força na simplicidade, na leveza, também no subdesenvolvimento econômico. A arte, num ambiente subdesenvolvido, não precisa ser subdesenvolvida. Nesse contexto, a arte da “permanência” tem seu valor de testemunho.

Antonio Candido (1987) busca a história como “totalidade”, mas a referência está limitada à sua percepção de totalidade. O que pode ser feito em termos de

historiografia são projeções, aproximações provisórias de uma perspectiva marcada histórica, geográfica, ideológica e gendradamente.

A chamada “urbanidade” na literatura pode ser vista com desconfiança, pois o lugar do sertanejo, do interiorano, segundo esse conceito, parece ser de atraso histórico e de ignorância nos termos elencados por Antonio Candido. Ver a história como linear e progressiva tem essa consequência, e o universo como dicotômico, também. Progresso histórico não é sinônimo de evolução. Podemos perceber isso claramente observando o momento político e econômico atual que é de retrocesso, embora os efeitos da atual situação social sejam mais visíveis para quem não está participando diretamente deles.

Ao estudar literatura brasileira não aprendemos a relacioná-la aos nossos vizinhos, aos demais países latinos. Segundo Fischer (2013), nos países latinos, há excesso de centralização, principalmente no Brasil, cuja literatura é apresentada como isolada dos demais. Enquanto os países vizinhos estudam a literatura nacional e a espanhola, estudamos a chamada nacional e a portuguesa, mas somos privados da latino-americana que faria bem mais sentido pela proximidade geográfica e semelhança histórica e também pela possibilidade de reivindicação discursiva conjunta. O que aprendemos sobre a literatura mundial passa pelo filtro das editoras também comprometidas com posicionamentos político-ideológicos de base econômica.

A exclusão da obrigatoriedade do ensino de língua espanhola no ensino básico na atualidade também é um registro desse isolamento. A literatura latina deveria ser estudada de modo relacional, o que auxiliaria muito na percepção de traços histórico-sociais apagados pelo modelo ainda em voga que é de estudar literaturas nacionais isoladas. Temos como horizonte possível o Comparatismo que teve suas origens brasileiras firmadas pela Associação Brasileira de Literatura Comparada em 1986.

Segundo Candido (1987), o sistema literário estava formado no Brasil já em 1870 com Machado de Assis pela interação entre autores, obras e público. Mas pode o sistema ser considerado formado em um período em que quase não há leitores? Se ainda há um círculo fechado entre quem escreve e lê? Até hoje a maioria dos brasileiros não têm consciência da existência de uma literatura nacional que minimamente os represente. E muitos não têm a consciência de que

também podem produzir literatura, que ela não está limitada ao universo acadêmico.

Em “Ideias fora do Lugar” (1973), Roberto Schwarz observa a contradição no Brasil, expressa por Machado de Assis entre ideias de liberalismo, importadas da Europa industrializante, e a escravidão vigente. A tomada de consciência de Machado observa os homens “livres” brasileiros que, nem tão livres assim, estavam subjugados ao universo de favores, enquanto as ideias do liberalismo eram privilegiadas no discurso. É possível dizer que essa percepção é válida ainda para a sociedade atual em que o trabalho, mesmo assalariado, mantém muitas pessoas na condição de servidão.

Segundo Fischer, a crítica a esse modelo está no descompasso entre forma literária e modelo social, na percepção de que o modelo reduz o Brasil ao Rio de Janeiro e à chamada *Plantation*, com destaque cultural para o meio urbano. O autor também revela que há uma redução da história literária brasileira aos “momentos decisivos”, elencados por Candido como sendo o Arcadismo e Romantismo. Outrossim, Candido também difunde a naturalização da existência de classes sociais. O modelo de Formação da Literatura foi feito para englobar a obra de Machado de Assis que, por exemplo, exclui a presença do índio e do ambiente rural do interior do Brasil.

O chamado “descentramento” parece ser necessário. No entanto, ele pode gerar um conformismo: afinal, o que pode ser feito em termos concretos? Para além do romance como “epopeia de um mundo sem deuses”, conforme considerava Hegel, ou como “narrativa da trajetória degradada de um herói problemático em busca de valores autênticos”, conforme Georg Lukács, vivemos um momento em que o romance, pode ser visto em seu caráter dialógico, possivelmente sem um herói centralizador. Um romance pode ter várias perspectivas em diálogo e em contraste. Retomando Viveiros de Castro (2011), temos a ideia de que, “cada época tem um centro de consciência”, assim como “cada espécie tem um centro de consciência”. Não seria mais pertinente considerar a não necessidade de um centro? Mas como lutar por uma ideia se estamos todos divididos e não há certezas? Se o país vive a contradição de ter um poder centralizado e uma massa populacional dispersa com diversos valores e possibilidades que se desencontram?

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Machado, as “grotas” de Guimarães Rosa, a favela de Maria Carolina de Jesus são fragmentos. Somos filhos e filhas da época da inovação e da ousadia, queremos saber o que há de novo? O que ainda não percebemos?

Um projeto novo de historiografia literária brasileira contemporânea faria sentido como sendo explicitamente uma perspectiva de um determinado grupo. Poderia recuperar rastros de continuidade antes apagados pelas rupturas provenientes de uma visão modernista de fases literárias. Seria possível pelo viés da literatura comparada. Seria tarefa de historiadores(a)s e de crítico(a)s literário(a)s que atribuem sentidos aos fatos do passado a partir de onde observam e escrevem, ordenando, segundo suas interpretações, a representação do que veem como real. Seria uma seleção e arranjo de informações, uma tentativa de abordar o coletivo talvez de um modo mais sincrônico do que diacrônico. Seria uma possibilidade através do reconhecimento da diversidade, da relação dialógica entre diversas literaturas, das influências mútuas, mas também das diferenças criativas. Seria talvez uma tentativa de desconstrução de um modelo hierárquico, com métodos criativos e abertos com formas literárias e culturais híbridas. Seria uma historiografia rasgada e costurada a muitas mãos.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento *In: Educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

- FISCHER, Luis Augusto. Das Ideias fora do lugar e o Perspectivismo ameríndio. In: ALVES, Luis Alberto Nogueira. *A Formação em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- _____. *das Ideias Fora do Lugar ao Perspectivismo Ameríndio- Um Modelo para uma nova história da literatura brasileira*. Manuscrito. 2015.
- _____. Formação hoje- uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor. In: *Literatura e Sociedade* - Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada - FFLCH- USP. N. 11. São Paulo, 2009.
- MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: EMIR, Sader. *Contracorrente- o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.14-48.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e Margens: notas sobre a historiografia literária. In: DELCASTAGNE, Regina e LEAL, Virginia Maria V. (org.) *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAPÍTULO 10

O TEXTO SE DOBRA NO PRÓPRIO TEXTO DE JOÃO INÁCIO PADILHA: A LITERATURA FALA DE LITERATURA

Lauren Carla Escotto Moreira¹

1. INTRODUÇÃO

A obra literária nacional e contemporânea, *Bolha de Luzes*, 1998, de João Inácio Padilha, promovida com o prêmio Jabuti, em 1999, contém um conjunto de contos. Em específico, o conto ‘Viagens e Viajantes na História da Literatura’, objeto de estudo neste texto.

Em ‘Viagens e Viajantes na História da Literatura’ propõe, nas fissuras do texto, o implícito da continuidade da vida literária nacional e que as passagens entre idas e vindas dos viajantes (escritores) e das viagens(lugares) perdue viva o viço da literatura que está muito além do seu encerramento seja do plano de carreira literário ou seja de vida dos seus viajantes.

O enredo apresenta o professor Otacílio, o narrador personagem e a figura ilustre do mestre Machado de Assis: “O professor Otacílio era um homem pequeno, de olhos miúdos e anacronicamente azuis. O bigode era bem aparado e as orelhas salientes no rosto magro” (PADILHA, 1998, p.65). Era um escritor fracassado: “Aprendi no caminho, que o sr. Otacílio tinha sido aposentado como professor de grego, iniciara uma carreira literária logo interrompida por circunstâncias pessoais muito adversas e conhecera pessoalmente Machado de Assis” (PADILHA, 1998, p.67).

O narrador personagem conduzirá ao longo da narrativa a temática das viagens e viajantes, através de uma conferência que inicia o texto: “Minha conferência, da qual não me restou nem o rascunho, versava sobre viagens e viajantes, tais como descritos e tratados por uma plêiade de poetas e prosadores”

¹ Doutoranda na Linha de pesquisa Língua, Cultura e Tradução do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas.

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

(PADILHA, 1998, p. 64). A figura de Machado de Assis surge como ilustre “personagem” do conto. Entre suas sábias conversas narrativa, o personagem cita que “Viajamos todos”, “mesmo quando não saímos do lugar. Sempre viajamos, você e eu, à roda do espírito, à roda das letras” (PADILHA, 1998, p.80). No final das contas, ou do conto, fica nítido o leitor perceber que o personagem Machado de Assis escreve seu texto derradeiro, como se fosse seu próprio testamento – O Memorial de Aires, a última viagem do personagem escritor, a finalização de vida literária através desse projeto estético.

A narrativa de Padilha mostra, nas entrelinhas, um repensar sobre o valor da identidade nacional e memória na literatura, particularmente, brasileira. A partir de um recorte de análise do conto, pretende-se aqui, como objetivo do artigo, expor colocações acerca de pontos de ligação entre globalização, hipertexto, pós-modernismo e literatura. No conto existem brechas as quais o próprio leitor possa completá-las com possibilidades inúmeras e, ainda assim, o autor promove indícios para descortinar alternativas, além da trama central, como é o caso de o repensar sobre nação, identidades nacionais e culturais e memória.

2. INTERTEXTO OU POR DOBRAS DO HIPERTEXTO?

No conto ‘Viagens e Viajantes na História da Literatura’, o narrador descreve, em primeira instância, a respeito de um ‘acontecimento cultural’ - e um fortuito encontro único entre dois personagens – professor Otacilo da Silveira e o narrador. No entanto, a narrativa está recheada com inúmeras situações temporais dentro do enredo que se entrecruzam e se complementam, o que torna provocativo às reflexões além das essenciais para a solidez dessa trama.

Nessa proposta textual, há uma espécie de bricolagem, uma colcha de retalhos, nas quais a narrativa se customiza entre excertos e personagens de outros textos para assim chegar ‘em um denominador comum’ que é o leitor o qual necessita estar perceptivo às tais imbricações textuais em questão no interior do enredo. Os mecanismos que Padilha cria e produz em sua escrita são advindas tanto da ocultação assim como da transparência de pistas as quais deixa a cargo do leitor mesurar.

Nesse contexto, se exemplifica uma passagem em que o autor explora esses mecanismos citados:

Ele não confessava nem aos melhores amigos, mas sentia um enorme gozo, uma enorme inveja dos seus próprios heróis, quando os despachava para a Europa. Mas, ao mesmo tempo os castigava brutalmente. Castigou o Heitor, nos versos de “Pálida Elvira”, e o Camilo Seabra, do conto, “A parasita azul”, por suas farras europeias. Mas só ele sabia como teria apreciado estar, pelo menos uma vez, na pele de Heitor ou de Camilo, em Paris. Só ele sabia como esse desejo quase irreprimível o acompanhara a maior parte da vida (PADILHA, 1998, p.71).

Conexões entre o passado, o próprio presente e futuro na literatura, ou seja, o antigo(texto) pode reaparecer no novo, pode configurar-se da seguinte forma em que “se faz emergir o novo no velho” como dialoga Wandelli (2003); assim, as narrativas literárias, deslocam-se do território do seu tempo para outros tempos e, em outros espaços. O jogo de palavras velho-novo e o novo-velho se articulam entre si, intimamente no que se refere às mudanças, sejam elas, culturais da temporalidade e do espaço, e se apropriam da sua materialidade; “se o presente se alimenta do passado, que é sua única matéria-prima, as teorias e realizações literárias não podem partir de um grau zero”(idem, 2003).

Santos (2003) aponta que reconhecer um “excerto de texto inserido em um texto que o remeta a outro anterior faz que o leitor se aproprie de o papel de leitor-ideal, (re)criador de um texto unificador de duas ou mais instâncias de pensamento. A memória e a capacidade em unir estes textos produzem um novo texto e, por outro lado, remetem, como parte integrantes, aos outros de que provêm. Esse processo é próprio de hipertextos e citações. (idem, p.52)

Eu ainda não conseguia compreender a razão de tanto interesse por esse paralelismo tão fútil entre o personagem de Mann e Machado de Assis. (PADILHA, 1998, p.70).

Ninguém, nem a própria Carolina, supusera como Machado conseguiu esconjurar esse demônio europeu e libertino, mediante o encarceramento de Bentinho(...) (PADILHA, 1998, p.71).

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

No mesmo enfoque, em que Santos (2003) faz análise da obra literária escolhida, em sua dissertação, quanto a hipertextualização marcante no texto, há semelhanças no que se refere a esse contexto com as trajetórias da escrita que João Padilha encaminha sua narrativa. O autor, também, se propõe ao processo de subversão em sua narrativa “fugir da ordem” e “libertar a sua Arte” (BOLTER, 1991, p.159).

No conto, a hipertextualização está marcante quando há referências textuais de outros textos, há citações de personagens que estão contidos em outros textos, o uso de línguas estrangeiras e mesmo que, de uma maneira bastante cuidadosa, a narrativa mantém-se em alta relevância perante aos demais trechos de textos os quais foram incluídos, não há apoio demasiado sob os textos acrescidos, nem há uma precisa necessidade em “buscar legitimação para o que escreve” (SANTOS, p.53, 2003).

(...) como Brás Cubas “A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou
suma leve ruga – e a galera foi andando...” (PADILHA, 1998, p.73).

Agora Machado não se regozijava (...)Ele dizia precisamente estas palavras: “- Je tiens à vous remercier” (PADILHA, 1998, p.76).

Acrescenta-se que, os pontos de entrada, percursos e pontos de saída corroboram para engendrar a arquitetura do texto de Padilha sem peculiaridades; uma trama relacionada com muitas histórias em variadas formas e, mesmo assim, interligadas. Deslocamentos que se permitem em linhas de apoio com o afincio de descentralizarem, “rompendo a fixidez do texto” (WANDELLI, 2003).

Cabe aqui, exemplificar outros excertos em que o autor convida o leitor a discernir sobre os fatos da narrativa construída em um jogo com as palavras: cheio de interrupções, subversão à ordem de leitura, deslocamentos temporais, alinhavado entre complexas digressões discursivas machadianas.

“O professor Otacilio apoderando-se do meu ouvido, sussurrou em segredo: Machado de Assis, esse não poderia deixá-lo de fora...” (PADILHA, 1998, p.65).

“...não havia remédio senão deixar de fora um autor que de viagens – ou descrições de viagens- não tivera qualquer experiência” (PADILHA, 1998, p.65).

“Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” (PADILHA, 1998, p.66)

No texto de Padilha, a conferência de 1947 tratava sobre viagens e viajantes. O narrador relata que havia uma única viagem: propõe-se a viajar por entre os personagens literários no percurso além-mares. O desejo em desbravar novos territórios distantes, conhecer novos povos implica em ‘produzir deslocamentos’(desterritorialização) do espaço em que se está inserido em busca de processos. Novos ‘agenciamentos’, ou seja, possibilidades de relação com personagens literários da literatura canônica universal, em outras palavras, uma metáfora, em busca de uma nova estética literária de mudança - um novo processo criativo.

A “desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, é a operação da linha de fuga e a reterritorialização é o movimento de construção do território (DELEUZE e GUATTARI, 1997:224). “No primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação” (HAESBAERT,1994).

A conferência era em si uma viagem: eu seguia as pegadas de personagens literários que se punham a viajar, pelos mares ou apenas pelas províncias em viviam, nas páginas célebres de autores universais. No meu percurso, embarquei em Tessália com Jasão e os demais Argonautas; juntei-me a Ulisses desde sua partida de Tróia até o retorno a Ítaca; segui com Enéias no trajeto que culminou no Lácio. E explorei atalhos e paragens diversos, chegando a encruzilhadas onde pude divisar Chrétien de Troyes,

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

Dante, Camões, Cervantes, Defoe, Swift, Stevenson, Verne e outros que fui encontrando no caminho. (PADILHA, 1998, p.64).

O hipertexto tem como significado ser um objeto cultural imanente à forma de narrar e pensar sobre o mundo e que se verificam na produção da Arte e da intelectualidade. Parte da premissa que se confirma: a ideia em anunciar, de vez, a definição de hipertextualidade, justamente quando houve tentativas em “eclodir”, de certa forma, os modelos tradicionais e cânones da arte literária.

O conto de Padilha tem intenção hipertextual, está permeado de multiplicidades de leituras, está entre a construção e desconstrução da própria produção literária, permite questionamentos e reflexões ao leitor durante todo seu processo de leitura. Um dos excertos da narrativa em análise de hipertextualidade está imbricada, parte dela, por outra obra literária, a peça teatral, gênero dramático histórico: Ricardo II, Ato2, Cena 1 de William Shakespeare

E eis que veio a notícia de que o temporal cessara por completo. As pessoas avançaram em direção a saída e, nesse momento coletivo, eu me vi na rua junto com o professor Otacilio, verificando, com surpresa, que estávamos de braços dados – e não por iniciativa dele, minha. Sorri para ele, apontei para o céu e disse: “small showers last long, but sudden storms are short” (PADILHA,1998, p.66).

A não-linearidade propicia ao leitor que subentenda o que está nas entrelinhas, o que está no implícito. Nesse recorte, nota-se um movimento temporal, mesmo que muito discreto em uma citação: a peça teatral cuja interpretação recai sobre as “reflexões profundamente poéticas e metafísicas da natureza da realeza e da identidade” (MEDEIROS,2013). A escrita ressurge, se movimenta, vem ao encontro com o texto de Padilha, hipertextualiza-se, formata-se, transita em elos multiformes, reconfigurados; e, finalmente, potencializados pelo viés de quem o lerá. Como já propunha o autor de Teorias da Globalização: “ (...) um hipertexto que pode ser lido, traduzido, parafraseado, transliteralizado” (IANNI, 2001 p.126).

Há discussões acerca do que é o hipertexto. Para alguns a hipertextualização se manifesta, apenas, em ambientes virtuais. A internet se propaga como o meio hipertextual, e aquela acessada através de links. Mas, para outros, o hipertexto

não recorre, somente, do meio. Reforça-se, neste momento, que a literatura exerce papel de pioneira aos novos modos do ato de escrever.

Na concepção de Gérard Genette (2019), “o hipertexto é todo texto derivado texto na era digital diz respeito à maneira de compreender a articulação entre elementos e passagens do texto em esferas fora do âmbito de sua escrita. Ele distingue-se pela “organização multilinear”, pois não definem fronteiras. Inseridos numa rede de outros textos, eles libertam a literatura da ideia de objeto absoluto, porque os textos passam a apresentar um “caráter mutante” e o leitor “circula livremente e desenha caminhos possíveis” (WANDELLI, 2003, p.69-70).

Em última análise, o intertexto tem como característica uma leitura guiada, linear; ao contrário dele, o hipertexto “é uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e condiciona à sua superfície formas outras de textualidade. (XAVIER, 2010 p. 208). E, encerra Santos que todo hipertexto é um intertexto, entretanto quase toda intertextualidade poderá não corresponder como fenômeno hipertextual, “o qual é marcado por permitir ao leitor a montagem de um próprio texto, sem guias” (SANTOS, 2003, p.55).

De certo que, na narrativa de Padilha, o autor oferece indagações a respeito de o personagem Machado de Assis (considerado no conto como tal), o qual busca, em suas rumações e devaneios e se lê através de suas escritas realizadas ao longo de uma vasta carreira literária um sonho: ir a Europa. Nas entrelinhas pode-se conjecturar que Machado está em busca de algum reconhecimento na Europa. Padilha levanta a hipótese ao leitor de os valores identitários nacionais e culturais de uns e de outros são díspares? Ou, apenas, o autor enfoca que o que se é vangloriado está no cosmopolitismo europeu e estadunidense?

3. IDENTIDADE NACIONAL: RUMINAÇÕES

“Antes mundo era pequeno
Porque Terra era grande

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

Hoje mundo é muito grande
Porque Terra é pequena
Do tamanho da antena parabólicamará
Ê, volta do mundo, camará
Ê, ê, mundo dá volta, camará (Gilberto Gil, 1970)

A canção mobiliza para tempos e espaços que são relativos aos modos como esses mesmos tempos e espaços são atravessados, ou seja, pode-se dizer que as distâncias se tornaram menores, metaforicamente, que elas encolheram em detrimento das tecnologias de comunicação, pelas redes informativas, hoje inseridas no mundo digital.

Entretanto, mesmo com todos os recursos tecnológicos presentes e, aparentemente configurados com a ‘proximidade’ ao cotidiano contemporâneo dos sujeitos, lembrando a música de Gil. A “globalização não apenas homogeneiza, e nos aproxima, mas também multiplica as diferenças e gera novas desigualdades, não se pode valorar a versão oficial das finanças e da mídia globalizadas – que nos prometem a onipresença – sem ao mesmo tempo entender a sedução e o pânico de chegar facilmente a certos lugares e interagir com seres diferentes”(CANCLINI,2003,p.46).

Para Ianni, “é como se cada indivíduo passasse a ser elo de múltiplas redes de comunicação, informação, divertimento, aflição, evasão. Cada indivíduo pode ser um feixe de articulações locais, nacionais, regionais e mundiais, cujos movimentos e centros de emissão estão dispersos e desterritorializados mundo afora. Seu modo de ser, compreendendo ações, relações e fantasias, passa a ser cada vez mais povoado pelos signos espalhados pela aldeia global” (idem,2001, p.124).

Martins (2015) complementa que a identidade global posiciona o sujeito que ele se auto regule como um ‘Eu maior’ provocando “uma necessidade angustiante ser igual e aceito pela situação dominante” (idem, 2015, p 354).

Na discussão da globalização o sujeito contemporâneo perde sua individualidade, ao inverso se abre para a cultura de massa e um comportamento humano novo funciona como sujeito consumista, competitivo, individualista; isso, sem contar com a efemeridade dos acontecimentos: a liquefação das coisas e

objetos de busca, de apreciação e da necessidade ‘sempre’ da negociação entre o sujeito e mercado capitalista.

Novos aspectos formais surgem: nova ordem econômica e novo sujeito; capitalismo multinacional e sociedade de consumo pós-industrial, de mídia e ao fim de um construto ideológico, filosófico, cultural modernista: o indivíduo singular e suas subjetividades individuais. “O viver em um presente perpétuo e em uma mudança perpétua, que obliteram as tradições do tipo preservado, de um modo ou de outro, por toda a informação social anterior” (JAMESON, 1997, p.44).

Emerge o Pós-modernismo mecanismos processuais em questão tais como: a temporalidade fragmentada, a busca da realidade requisitada por imagens – e reflete o reforço e, ou a reprodução de os modos de vida dos indivíduos de a sociedade tardia. Contudo, o pós-modernismo pode ser revisitado nas artes, cinema, literatura entre estabelecidas do alto Modernismo dominante.

Estilos esses que subvertem e polemizam o que já está posto “são tomados pela geração que desponta na década de 1960, como o sistema estabelecido e o inimigo – mortos, asfixiados, canônicos, esses são os monumentos reificados que devem ser destruídos para se faça qualquer coisa nova.” (idem, 1997, p.18).

As contraposições entre a cultura da elite e a cultura de massa se destacam ao ambiente em seu entorno; seja na arquitetura, literatura, artes, filosofia, sociologia entre outros. Entre outros processos de mudanças ressalta o discurso teórico, visto como uma manifestação do pós-modernismo, que desconstruiu as categorias de gêneros e discursos, hoje, teoria contemporânea, um traço distinto que marca a filosofia como esse novo tipo de discurso. Jameson retoma a ideia do pastiche: o que resta é imitar estilos falidos.

A arte falará por ela mesma, desvinculada do passado. Jameson (1997) exemplifica o resgate nostálgico e ou histórico do modernismo através dos artefatos estéticos como no caso aqui, a literatura. Há um espaço novo para a maquinaria de produção cultural pós-modernista, essa a qual explora as relações com vida social vigente e aspectos centrais que nutrem esse movimento, os elementos estão reestruturados, ou seja, esses encontrados no modernismo, porém, agora revigoram-se. Vistos como dominantes, centrais e não mais subordinados às características de períodos ou sistemas anteriores, no caso, em questão, o Modernismo.

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

Ainda Frederic Jameson, em sua concepção, redefine cultura como o conjunto de estigmas que um grupo leva aos olhos de outro (e vice-versa). “A cultura deve, portanto, ser apreciada como um veículo ou meio pelo qual a relação entre os grupos se efetua” (idem, 1999:104).

No texto de Hall (2005), em “As Culturas Nacionais como Comunidades Imaginadas”, ele percebe que o sujeito pós-moderno está sem uma identidade fixa, um “sujeito fragmentado” por entre espaços e culturas múltiplas resultante de transformações globalizadas.

Outro aspecto diz que “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos; sejam nas histórias são narradas pelas nações, sejam as memórias que interligam tempos distintos e diferentes” (idem, 2005, p.50)

Nesses termos, se enaltece a concepção da diferença e ser diferente, singular. Assim Villaça (2002 apud 1996) vem a somar no que retrata o processo contemporâneo de modernização não englobou todas as esferas que envolvem a sociedade em si. “Os aspectos econômicos e sociais do projeto sociocultural da Modernidade deixaram de considerar o sujeito nas suas diferenças, pretendendo anulá-las, solapando a alteridade cultural.

Achugar (2006) expõe que na América Latina poderia ser representado igualmente a um campo de batalhas com sujeitos múltiplos, os quais disputam pelo poder de estender seu projeto em função de suas memórias individuais.

E, dessa forma, o continente Latino poderia se dizer que haveria inúmeras “pátrias pequenas”. E, por fim, o autor resume que a identidade global nos posiciona “diante da busca de um Eu maior que o próprio indivíduo, gerando uma necessidade angustiante de ser igual e aceito pela situação dominante” (ACHUGAR, 2006).

Entende-se que dar luz, por em foco, articular os conceitos de globalização, pós modernidade, identidade como se fosse fios condutores para um panorama, notoriamente, em que há, de um lado, forças ativas de dominação, e por outro, as forças reativas: a minoria. “O olhar voltado para a Europa suscita a dependência cultural-socioeconômica e um culto ao estrangeiro, que despersonaliza o sujeito,

desconstrói sua identidade. O intelectual, ou o sujeito se vê diante de um processo de nulidade” salienta Martins (2015 apud Souza, 2002).

Os excertos, a seguir, confere o pensamento eurocêntrico do personagem Machado de Assis. Esse está sonhando em como seria recebido na França e que sua literatura estaria nos padrões europeus – a altura do padrão da cultura hegemônica.

(...) Machado curtia a tensão íntima entre *fazer* a Europa e o medo de uma vez lá, ser tido como uma espécie de José Dias, cuja vista se turvava na fascinação superlativa pelo Velho Mundo. (PADILHA, 1998, p.72)

Estamos em Paris. Machado agora imagina, diante do chá e do açucareiro de estanho, que se levanta do banco em que esteve sentado. Retornará ao hotel, onde almoçará e fará uma pequena sesta, finda a qual vestirá, com o auxílio do prestimoso e sóbrio de um camareiro, a sobrecasaca mandada fazer a um *tailleur* local. A seguir, entrará num *coupé* à porta do hotel, de onde partirá para viver o momento culminante da viagem, e provavelmente de sua carreira literária: a sessão solene em sua homenagem, na Sorbonne (...) (PADILHA, 1998, p.75)

“Ele dizia precisamente estas palavras:- Je tiens à vous remercier, é Machado falando ouça (...) (PADILHA, 1998, p.76)

Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é exterior em toda a sua concretude. “A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu interior, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro, mas não lhe é estranho pelo efeito da colonização europeia” (SANTIAGO, 2004, p.17).

Há a ideia de Jameson (1997) sobre ‘uma dialética da autorreferencialidade de toda cultura moderna, ou seja, a tendência em voltar a si mesma e para própria produção cultural como o seu conteúdo prioritário’.

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

O mesmo autor exemplifica que o hotel Bonaventure fala a respeito da nova malha urbana, aos quais os sujeitos se dispõem às novas práticas coletivas em reunir-se, mover-se. A interpretação da pele do vidro está para o rompimento com que está para fora (espaço): uma espécie de repulsa do outro ao lado de fora, do exterior ao hiperespaço, o indivíduo dentro do hotel está imerso inteiramente ao novo meio.

Outras passagens que reforçam a citação do autor (1997), em tom humorístico, apresentam o que está dentro (reflete) em que a figura de Machado está em um lugar reduzido, limitado. Ontem, passado, esquecido. Um excluído, um 'ex-cêntrico'! Enquanto no lado de fora, está o narrador e o personagem professor Otacílio que tentam capturar, através desse deslocamento, a memória da figura de Machado de Assis.

"-Incrédulo, juntei meu rosto à vidraça do café, chegando a embaçá-la com minha respiração, para não deixar escapar nenhum movimento, nenhuma expressão do rosto do mestre. Tudo está aqui (deu um toquezinho na testa, com o dedo), armazenado na memória" (PADILHA, 1998, p.76).

Para Martins (2015), ela faz referência ao sujeito que "assume de tal forma seu passado 'imaginário' que o presentifica, o substancializa na realidade. O fio que separa o ficcional da realidade perde seu sentido e enfraquece, deixando o personagem em estado de transe entre um estado e outro. O sujeito 'dessubstanciado' está repleto de angústias e vazio de si, um amontoado de fragmentações".

Mais alguns passos e estávamos agora, junto à chapelaria. O professor Otacílio olhava para dentro da vitrina e sua respiração embaçava o vidro. Eu também tinha os olhos no mesmo ponto, mas só via chapéus sem cabeças (PADILHA, 1998, p. 77).

A memória, a posicionalidade e a localização estão extremamente vinculadas à construção da identidade individual, parte-se do local em que se lê, em que se faz o discurso, e assim, se constitui de uma identidade explícita Achugar (2006). Para manter essa identidade constituída e individual, há, também há quem a defenda

e “resistência muda e multiforme que os povos empreendem contra as imposições e seduções que ameaçam seus valores” (2002 apud VERHELST, 1992).

Os processos de mundialização e os de revisão do passado, que caracterizam o cenário do presente fim do século-têm colocado a memória em lugar privilegiado. (...) todos estão, ou estamos angustiados ou estimulados pela necessidade de revisar a memória, ou as memórias – individuais ou coletivas – herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido” (BHABHA, 2003, p.206).

No excerto abaixo retrata um cenário em questão em que o passado, embora vive-se em tempos pós nacionais, o presente dá as costas aos fatos passados, mas ao mesmo tempo, se retoma, em sentido metafórico, através dos ‘os fantasmais reflexos das poças...’, a reflexão indubitável da ‘relocalização do passado’, juntamente, com a ‘relocalização da memória’.

“Pareceu-me insuportável tudo aquilo, motivo pelo qual resolvi ficar de costas para aquela vidraça, olhando as poças d’água da rua do Ouvidor, e verificando como são belos os noturnos fantasmais reflexos das poças d’água da rua do Ouvidor” (PADILHA, 1998, p. 78).

Machado de Assis aponta distintas referências em seu texto, em 1873, ‘Instinto de Nacionalidade’ sobre a Literatura Brasileira que está impregnada de nacionalismo “seja na poesia, seja no romance”, apresenta a formação identitária literária brasileira do século 19. O autor tem por objetivo, nessa escrita, o desejo pela emancipação da literatura brasileira.

Ele expõe autores da sua época, também, são eurocêntricos que sofrem sintomaticamente de a síntese de tendências particularistas e universalistas. A severa crítica que faz, refere-se aos demais que não tiveram a sensibilidade em legitimar uma independência literária, justamente, na decadência política vigente entre metrópole e colônia, assim como, desmistificar a ideia de homogeneidade das tradições, costumes e educação.

As concepções de universal e particularista abre caminhos a uma discussão muito prolongada, porém, de modo bastante simples em expressão, são paradoxos com uma variabilidade de princípios. O conceito de universal, um

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

princípio que regula os interesses socioeconômicos e culturais da Europa Central, atualmente pode-se inserir os Estados Unidos, sobre às sociedades periféricas e, consecutivamente excluindo os valores, os interesses e as práticas culturais desses. Já, o conceito particular castra e enclausura as diferenças e particularidades de sociedades e culturas.

No texto de Santiago (2004), a identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso ela é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a “ausência”, determinada por um movimento de tropismo (idem, 2004, p.15).

Na passagem do conto, há uma suspeita sutil; a necessidade em existir uma comparação entre as performances da escrita literária autores Machado de Assis e Thomas Mann:

Pois bem. O mesmo aconteceu com Machado, quando se viu sutilmente arrebatado pela conjunção de visões fortuitas (um inglês, uma estampa de Lloyd...). Eu ainda não conseguia compreender a razão de tanto interesse por esse paralelismo tão fútil entre o personagem de Mann e Machado de Assis. Que importa que ambos tivessem tido essas inofensivas perturbações mentais? (PADILHA, 1998, p.70).

O que seria uma nação moderna? Bhabha traz para o seu texto, a própria experiência de migração, com outros povos, de outras nações, advindos de outros lugares e sob esse panorama, ele contesta veemente o mito de o historicismo do cidadão em cada época, o discurso historicista que liquida a ideia de origem e final, a homogeneização temporal e cultural.

Na articulação de Homi Bhabha salienta que há uma construção do discurso de poder de dominação e superioridade de um povo e age sobre outro(s). As interpelações discursivas engessadas através das relações sociais e culturais e as quais, movimentam elementos de coesão, resistência, consonância e dissonância. “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade

cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p.59).

A nação é uma narrativa metafórica que se constrói e/ou desconstrói, justamente, pela tensão binária existente; a ambivalência conceitual dos discursos: o discurso pedagógico (dado pela origem histórica, preestabelecido, pronto) e discurso performático (em construção), espaço da diferença cultural embora ambos constituídos pelo presente dialogismo.

Conforme Mikhail Bakhtin, define relação dialógica discursiva como “o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia; tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos”. Finaliza Bhabha que o “povo emerge dentro de uma dinâmica discursiva como um movimento narrativo duplo” (BHABHA, 1998, p.206).

No projeto de narrativa do conto ‘Viagens e Viajantes na História da Literatura’, Padilha, de forma implícita, apresenta, em tom bem-humorado, uma reflexão sobre a identidade, memória, e a própria literatura. Poder-se-ia levantar inúmeras conclusões em detrimento de as leituras textuais de Homi Bhabha e, caberia afirmar seguramente que ainda há uma memória colonial e, advinda com ela, as desigualdades socioeconômicas e diferenças culturais que permanecem as mesmas e, também estão caracterizadas nas sociedades periféricas da América Latina, incluindo o Brasil.

“As fronteiras nacionais, são, continuam sendo, porosas e cuidadosamente vigiadas, penetráveis e impenetráveis. As nações, os Estados-nações, os estados, não são, não foram nunca, essências imutáveis ou invioláveis. Os estados constroem-se na história: são construídos pelos homens e pelas mulheres. A nação como grande construção coletiva, como uma muralha que marca limites e não tem começo nem fim” (BHABHA, 2003, p.219).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Renan (1992) uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Uma está no passado, a outra no presente. Uma é a possessão em comum de um rico

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

legado de lembranças; outra é o consentimento atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade continuar a fazer valer a herança que receberam esses indivíduos”. A memória, nos permite dar ela, um lugar de reverência, enquanto o esquecimento nos permite dar um ‘agora’ revitalizado! Enfim, quais seriam as rumações que o personagem Otacílio queria encontrar na figura de Machado de Assis, no conto de Padilha?

A priori, é importante ressaltar que o discurso cultural está intimamente ligado com a constituição da identidade. “O cultural abrange o conjunto de processos mediante os quais representamos e instituímos imaginariamente o social, concebemos e administramos as relações com os outros, ou seja, as diferenças, ordenamos sua dispersão e sua incomensurabilidade por meio de uma delimitação que flutua entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade (local e global) e os atores que a abrem ao possível”(CANCLINI, 2003,p.58).

As identidades sociais e culturais de heterogenia das sociedades ocidentais contemporâneas, da América Latina, consideradas como as sociedades periféricas, continuam sendo duramente apagadas e excluídas por fortes concepções de homogeneização e tendências de dominância pelas sociedades centrais da Europa e EUA. “O modo de resistir a essa globalização ou a essa homogeneização- que não são a mesma coisa, mas tem pontos de contato- consistiu, em afirmar a heterogeneidade, a diversidade, a multiplicidade” (ACHUGAR, p.155). A estrutura de liminaridade no interior de uma espaço-nação moderna teria grande significação porque asseguraria a dificuldade de ideologia política quanto a reivindicação de autoridade e assim, o povo como o sujeito do discurso cultural.

É preciso ter um olhar crítico e questionável ao jogo político que se esconde na interpelação discursiva para os sujeitos contemporâneos: os discursos pedagógicos, compilados pelo excesso de ufanismos e homogeneizantes, rotular e estereotipar a diferença, os resgates do universalismo e das particularidades globais enaltecendo-as. Bhabha explicita que o discurso performático produz a temporalidade do entre-lugar: “a fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. Então “estamos diante da nação dividida

no interior dela própria articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, 2003, p209).

Finaliza com a citação de Antonio Candido referindo a literatura brasileira que "Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra que nos exprime. Senão for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou compreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formavam os nossos". (CANDIDO, 1975, p. 10).

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **A nação entre o esquecimento e a memória: para uma narrativa democrática da nação**. In:____. Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AREAS, Vilma. **Memorial das íntimas ocorrências**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.

BHABHA, Homi K. **Disseminação – O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna**. in: O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOLTER, Jay David. **Escrevendo o espaço – o computador, o hipertexto e a história da escrita**. Nova Jersey: Editora Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

-| O texto se dobra no próprio texto de João Inácio Padilha: a literatura fala da literatura |-

- CANCLINI, Néstor García. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 2000.
- DAMAZIO, Reynaldo. **Viagem nas dobras da linguagem**. São Paulo: Editora Bregantini. In: Revista Cult, 1999.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por BRAGA, C; VIEIRA, E. V. C.; GUIMARÃES, L; COUTINHO, M. A. R.; ARRUDA, M. M.; VIEIRA, M. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- IANNI, Otavio. **Teorias de Globalização**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- PADILHA, João Inácio. **Bolha de luzes**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1998.
- RENAN, Ernest. **Qu'est-ce q'une nation?** Paris/London: Editors Presses Pocket, 1992.
- SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTOS, Eduardo Prazeres dos. **Um romance policial e uma trama política: duas histórias imbricadas no Delfim, de José Cardoso Pires**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Paris: Edições of Threshold, 1970. Revista Francesa de Sociologia, Centro Nacional de Pesquisa Científica, 1972.
- XAVIER, Antônio C. **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.
- WANDELLI, Raquel. **Leituras do Hipertexto: viagem ao Dicionário de Kazar**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

CAPÍTULO 11

ANTITEÍSMO EM CAMUS: UM SENTIDO PARA A MORTE FELIZ

Thaís Alves Costa*

1. INTRODUÇÃO

Em um mundo dilacerado pela guerra e atormentado pela miserabilidade da condição humana, é que o filósofo Albert Camus questiona “Como devemos nos conduzir, em geral e durante esses anos obscuros, quando não acreditamos nem em Deus nem na razão?” (CAMUS, *Apud* Todd, 1998, p.308). Frente à consciência da transitoriedade da vida e a solidão da existência, Camus afirmará seu humanismo por meio de seus conceitos de absurdo e revolta. Se por um lado, o absurdo diz respeito ao confronto do homem com a irracionalidade do mundo movido pelo desejo de clareza e racionalidade. Por outro, a revolta vincula-se ao desejo inconsciente das ações concretas nascidas do sentimento de absurdidade do mundo; ela se manifesta como atitude diante da ausência de sentido de muitos atos que absorvem a existência do homem como ser-no-mundo.

Na tentativa de encontrar uma resposta para esse questionamento camusiano, buscaremos testar a viabilidade de pensar em uma vida que possa ser feliz mesmo diante da efemeridade de uma vivência de sofrimento e solidão, da certeza da mortalidade e da incompreensão da realidade, sem que para isso, precisemos nos recorrer a algum tipo de Deus. Para tal, o objetivo desse texto será analisar como esses dois sentimentos conduzirão a uma moral antiteísta (não ateísta) capaz de valorizar a vida terrena, independente da existência de um ser metafísico criador.

2. ABSURDO: O SEM-SENTIDO DA VIDA

Na primeira página do livro *O Mito de Sísifo*¹ de Albert Camus, o leitor se depara com a afirmação de que “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio”

*Doutoranda em Filosofia do PPGFil da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CAPES. E-mail: costa.thaisalves@gmail.com

¹ Segundo Camus “os deuses condenaram Sísifo a empurrar incessantemente uma rocha até o alto da montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram que não há castigo

(CAMUS, 2007, p.17). Para Camus, perguntar se a vida vale ou não a pena ser vivida surge como uma questão ética, condição para uma atitude perante a vida, pois sua “resposta” implica em confessar que nossa vida “não vale a pena (...). Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver”. (CAMUS, 2007, p.19). Esse confronto entre a irracionalidade do mundo e a nossa necessidade de clareza da realidade perpassará todas as obras camusianas, encontrando o seu desenvolvimento filosófico em *O mito de Sísifo*. Segundo ele,

Um mundo que se pode explicar mesmo que com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2007, p. 20).

O absurdo será o sentimento que priva do homem o sono necessário para a vida. Este absurdo consiste na contradição do mundo diante da razão humana. É o confronto da irracionalidade com o desejo insuperável de clareza cujo apelo ressoa nas profundezas do homem. Como um “abismo sem fim”, é o sentimento de estranheza diante do mundo, o mal-estar que sentimos diante do “sem sentido”, um confronto entre “o resultado do meu desejo de conhecer o mundo *versus* o que o mundo me apresenta na realidade” (CAMUS, 2007, p.27). Nesse sentido, o absurdo se engendra da interação entre o mundo como ele é, e o eu.

Simplemente, num dia como outro qualquer, o sentimento de absurdo nos confronta. Diante de uma situação corriqueira como olhar-se no espelho, podemos nos perceber com diversos fios brancos ou com sessenta anos de idade ao trocarmos uma lâmpada com vida útil de dez anos percebemos que somente poderemos trocar essa lâmpada mais duas ou três vezes. É a realidade da possibilidade da morte que nos retira

maior que o trabalho inútil e sem esperança (CAMUS, 2007, p.121). Esta é a primeira e mais filosófica obra de Camus, na qual ele oferece subsídios teóricos para sua noção de absurdo.

desse “sono”, abrindo os nossos olhos para o sem sentido da vida. Ora, de que valem economias, higiene e educação quando nos deparamos com nosso destino comum?

Conforme Camus, “nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis “a priori” diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição”. (CAMUS, 2007, p.30). O que se vê na realidade são gestos comuns às pessoas, como levantar pela manhã, ir trabalhar, almoçar, voltar para o trabalho, jantar, assistir televisão (atualmente: atualizar o *status* na rede social) e dormir para no outro dia repetir o mesmo feito. Tal ritmo é repetido na segunda-feira, terça, quarta, quinta, sexta e sábado, consumindo toda a sua vida, até a chegada da morte. E qual seria o sentido de uma vida condenada à monotonia da repetitividade das ações? Reconhecendo a esterilidade da racionalidade metódica e organizadora do mundo moderno frente a nossa mortalidade, Camus expõe toda crueza da existência, afirma que “o operário trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e este destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente”. (CAMUS, 2007, p. 139).

Nessa mesmice de ações consome totalmente suas forças vitais, o que o conduz à morte: uma vida condenada à repetitividade de ações, que não possuem nenhum sentido. Quando um dia um homem se pergunta por que se vive e se morre desta forma, o mundo já se apresenta em sua absurdidade. Isso posto, esse sentimento subjaz na estrutura interna do homem. Ele se manifesta em todos nós, ínsito em cada um dos nossos gestos e até mesmo na ignorância que nos envolve a respeito de nosso destino. No segundo mais irradiante da nossa alegria ou na lenta deteriorização do nosso tempo cotidiano, o absurdo evoca sempre, à maneira dum lusco-fusco interior, um inconfessado mal-estar, a meio caminho entre a lassidão e o medo, a surpresa e um invencível desprezo que sofre de não conseguir evadir-se de si mesmo. Ele se evidencia na bipolaridade homem-mundo: não se trata de um sentimento de incomunicabilidade ou de exclusão entre ambos, mas de simples presença de duas realidades inconciliáveis, ininteligíveis e eternamente alheias.

O sentimento de absurdo denuncia cruamente a estupidez humana em meio à condição miserável. Um exemplo claro desta estupidez sem sentido é a do político que sobe as rampas dos jornais e das emissoras de TV para ser fotografado e filmado e, principalmente em época de eleição, quando percebe que seu gesto será registrado, estende os braços para uma criança faminta que, sem entender nada de si e muito menos da armadilha onde caiu, se deixa abraçar e, inocentemente, compactua com tamanho ato de vilania. Então o chamado líder político, representante do povo, finge beijar a criança, mas tem cuidado para não sujar seu paletó e o rosto naquele corpo desnutrido e

esquelético, naqueles dentes podres, enfim naquela mísera migalha do espetáculo humano.

Na coletividade, o absurdo desnuda-se, assim a condição humana na insensatez praticada por quase todos nós, mesmo quando pensamos agir da forma mais natural possível. Como na obra de *A peste*, em que a imprensa, o sacerdote, os guarda-costas, a multidão frenética não percebem ou fingem não perceber². Assim como “político, não percebes profundamente a gravidade de seu gesto e vais assim pelos dias afora, acreditando piamente neste filantropismo asqueroso”. (CAMUS, 1999, p. 11). A verdade é que tal agir tornou-se comum, dando-nos a impressão de estarmos agindo de acordo com regras insuspeitas de humanidade.

Não se percebe plena sinceridade nas relações humanas: “em filosofia como em política, eu sou a favor de qualquer teoria que recuse a inocência ao homem, e a favor de toda a prática que o trate como culpado” (CAMUS, 1999, p.90), diante disso, estamos todos sós. As relações humanas foram corrompidas pela lógica perversa da racionalidade abstrata e impessoal que alienou os indivíduos de sua condição ontológica, engendrando uma moral também perversa que, de modo subliminar, sustenta a desfaçatez do comportamento humano, segundo o qual tudo é permitido, contando que eu seja preservado: “pode-se fazer a guerra neste mundo, macaquear o amor, torturar o semelhante, frequentar as colunas dos jornais ou, simplesmente, falar mal do vizinho enquanto se tricota” (CAMUS, 1999, p. p.78).

Ao despertar³ para absurdidade em que vive, o homem, segundo Camus reconhece que não temos como saber “se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas o homem tem que lidar com as incertezas e inseguranças de um mundo que não sei se possui algum sentido, mas sei que não conheço esse sentido e que por hora me é impossível conhecê-lo” (CAMUS, 2007, p.28). Em outras palavras, resta a nós apenas viver com aquilo que sabemos do mundo. E, diante desse fato, resta ao homem decidir se a vida vale ou não a pena ser vivida. Responder a esta questão indica como queremos conduzir a nossa vida ante a esse estranho mundo.

Por um lado, podemos optar pelo que Camus chama de “ignorância simulada”, que consiste em evitar pensar no absurdo através de um “sono” que não nos permite

² *A peste* de Camus é a verdadeira representação do mal, “a servidão, a injustiça e a mentira são pestes que estilham a comunicação e impedem o diálogo. É por isso que devemos recusá-las.” (CAMUS, 1965, p.642).

³ Tal passagem se assemelha com a noção humana de despertar os homens de seus sonhos dogmáticos. Ver: *Treatise of Human Nature* (2000) de Hume.

considerar o fato da morte, ou seja, é um fechar de olhos que nos permite viver o amanhã independente de considerarmos que iremos morrer. Essa escolha funcionaria como uma espécie de suicídio, que poderia ser no ato em si ou não, haja vista que a escolha por uma vida vazia e sem sentido é uma espécie de suicídio, que fará com que “no final de uma vida, a velhice volta em ondas de náusea. Tudo acaba por não ser escutado”. (CAMUS, 1995, p.49), ou seja, o desgosto do fim da vida daquele que optou pela ignorância simulada. Por outro lado, podemos descartar o suicídio e revoltar-se contra esse absurdo. Alcançado a segunda base do pensamento filosófico camusiano: a atitude revoltada.

3. REVOLTANDO - SE PARA VIVER

O sentimento de absurdidade conferirá à vida um novo e autêntico significado na medida em que despertará a revolta, que permitirá ao homem se situar em relação ao mundo. Esta se contrapõe ao desespero que conduz ao suicídio que nada mais é do que a eliminação da tensão homem-mundo. Entretanto, é necessário que se mantenha esta tensão por meio da revolta, pois

Constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram todos os grandes espíritos. Não é esta descoberta que interessa, e sim as consequências e as regras de ação que se tira dela. (CAMUS, 2000, p. 136)

A “lógica absurda” manda viver para afirmar que a vida é o grande absurdo. Mantendo o absurdo, rejeitando o suicídio, já nos instalamos na revolta, como a nossa resposta enquanto atitude em relação ao absurdo, revelando o verdadeiro sentido encontrado em meio ao não sentido, isto é, reconhecendo a insensatez da realidade que rejeita a morte e a solidão, sendo um homem que diz não. Num primeiro momento a revolta dirá não ao sofrimento, julgando-o inaceitável. Conforme Camus, nada nem nenhuma doutrina poderia justificar o sofrimento de inocentes⁴, não havendo nenhum

⁴ Na obra *A Peste*, Camus demonstrará através da figura de Paneloux a negação do sofrimento injustificável de uma inocente criança. Será na cabeceira do leito da criança moribunda que

sentido superior no mundo, mas, mesmo assim, “sei que alguma coisa nele faz sentido, o homem, porque é o único que exige tê-lo”. (CAMUS, 2007, p.74).

Ademais, a ação revoltada também é fundamentada no diálogo, sendo contrária a toda forma de violação e opressão ao outro, como em situações de injustiça arbitrariedades. Não obstante, “o revoltado quer que se reconheçam os limites da liberdade, lá onde se encontra em ser humano, o limite sendo o próprio poder da revolta deste ser” (CAMUS, 2003, p.32). Com vistas ao respeito desses limites, Camus afirma que a revolta é contrária ao excesso de liberdade, uma vez que contraria a alteridade valorizando um em detrimento do coletivo, ocasionando em mortes, opressão e desigualdade.

Em seu extremo, a liberdade será injusta e conseqüentemente, oposta à ação revoltada. Em *Calígula*⁵, Camus sustenta o desdobramento desse excesso de liberdade frente à revolta; quando o imperador Calígula, confrontado pela repentina e absurda essência da morte⁶, revolta-se contra valores morais, convenções e com a própria vida. Decidido a partilhar sua revolta com todos que ainda não vivenciaram esse absurdo escolhe a absoluta negação do homem e do mundo. Aproveitando de seu poder sem limites, escolhe prazerosamente matar, espalhando seu sentimento de absurdo, como quando diz:

Minha vontade é de mudar. Eu darei a este século o presente da igualdade. E quando tudo estiver aplainado, o impossível enfim sobre a terra, a lua nas minhas mãos, então, talvez, eu mesmo estarei transformado e o mundo comigo; então, enfim, os homens não morrerão e eles serão felizes. (CAMUS, 1993, p. 54).

Paneloux murmura “com voz de sofrimento anônimo que não cessa: ‘Meus Deus, salvai esta criança’, todo o mundo o achou natural”. (CAMUS, 1999, p.238), em seguida a criança morre.

⁵ Calígula mata com prazer e deboche: “Me escute bem imbecil. Se o Tesouro tem importância, então a vida humana não tem. Isto é claro. Todos aqueles que pensam como tu devem admitir este raciocínio e ter sua vida por nada visto que pensam que o dinheiro é tudo. Enquanto isto, eu decidi ser lógico e visto que tenho o poder, verás quanto esta lógica irá vos custar. Eu exterminarei os contraditores e as contradições. Se for preciso, começarei por ti”. (CAMUS, 1993, p.54).

⁶ E, revoltado: “de que me serve poder tão admirável se não posso mudar a ordem das coisas, se não posso fazer que o sol se pouse no leste, que o sofrimento decresça e que os homens não morram mais?”(CAMUS, 1993, 56).

Para evitar tais acontecimentos, a liberdade exigirá o estabelecimento dos limites normativos da ação: a ausência de lei não é liberdade. Para Camus, a tarefa de dar um sentido à liberdade é essencial e possui diversos desdobramentos. Num primeiro momento ela aparecerá como amor a tudo aquilo que é terreno e terá extrema relevância para a concepção de moral antiteísta camusiana. Num segundo momento ela será oposição às injustiças e opressões delimitando os seus limites em sociedade.

Contrariamente, o revoltado esforça-se para ter uma ação digna e justa afirmando o humano acima de tudo, pois o homem revoltado é capaz de se situar no mundo, apesar do absurdo da morte e da solidão. A revolta assume um sentido moral ativo, pois ela revela ao homem que é capaz de viver conscientemente sua vida, mesmo estando destinado à morte⁷. É capaz de viver, não obstante a certeza de sua finitude, melhor dizendo, é graças ao sentimento de revolta em relação à finitude, que o homem elabora para si uma moral criadora de significados. Dessa forma, o revoltado está em busca de um tipo de moral ou de um sagrado, sem cair na desmedida de tentar justificar o sofrimento humano em nome dessa moral ou desse sagrado⁸, isto é, “encontrar uma desmedida na medida” (CAMUS, 2003, p. 173) ou seja, de uma ação que valorize a vida.

Nessa medida, o sim e o não se exigem mutuamente, porém a afirmação e a negação completas são ilusórias; é impossível ao homem aceitar toda realidade do jeito que é, mas também é impossível negá-la completamente. Como Camus apresentou com o protagonista de *O Estrangeiro*⁹ Meursault. Este denunciava sua estranheza em relação ao mundo ao se nega a aceitar padrões sociais impostos. Não demonstrou preocupações com as convenções sociais de casamento quando sua namorada pergunta se ele gostaria de se casar com ela: “Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria poderíamos nos casar.” (CAMUS, 1996, p.46). Igualmente, Meursault não demonstrava sentimentos ou afetos e, aparentemente, não sofreu com a morte da mãe, por exemplo quando lemos logo na primeira página:

⁷ Assim, “nada, nada tinha importância e eu sabia bem por quê. Também ele sabia por quê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subia até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava na sua passagem tudo o que me propunham nos anos, não mais reais, em que eu vivia”. (CAMUS, 1965, p.144)

⁸ Como em *A Peste* quando o capelão entrou na cela do protagonista e perguntou: “Por que recusas minha visitas? – Respondi que não tinha fé. Quis saber se tinha a certeza e eu respondi que não valia a pena fazer-me esta pergunta(...)Não tem então nenhuma esperança e consegue viver com o pensamento de que vai morrer inteiramente? – Sim – respondi. Disse que lamentava. Achava que tal atitude seria difícil de suportar.” (CAMUS, 1999, p.240)

⁹ Obra ensaística que demonstra literariamente o absurdo e a revolta camusiana.

“Hoje mamãe morreu, ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Mãe morta, enterro amanhã. Sinceros pêsames’. Isto não esclarece nada, talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 1996, p. 7). Tamanha indiferença ao mundo foi determinante para a sua condenação à morte. Sua negação aos princípios morais e religiosos¹⁰ recebeu esmagadoramente maior reprovação da sociedade que o assassinato. Essa é a crua natureza de nossa condição humana.

Como consequência do absurdo, o homem revoltado é lúcido, pois experimenta o relativo¹¹. Por sua vez, a revolta conduz a uma ação que provém da consciência que experimentou o absurdo da vida. O conceito do relativo está entranhado na experiência da revolta limitando a revolta ao relativo, estamos garantindo ao homem a sua humanidade. Como afirma Camus na obra *Núpcias* só no relativo pode-se constituir uma regra moral que se constrói:

quando recusamos ao mundo qualquer espécie de significado, retrocedemos à supressão de todo julgamento de valor. Mais viver ou, por exemplo, alimentar-se são duas coisas que implicam julgamento de valor. Escolhemos a sobrevivência a partir do instante em que nos deixamos morrer; portanto, reconhecemos à vida um valor pelo menos relativo (CAMUS, 1979, p.116).

A vida possui um valor *de per si* que é comum à sua própria instância, ou seja, é um valor em si. Sentir o valor da vida é ser entranhado por seu vigor que se renova, segundo Camus, pelo sol e mar. Só nele o homem pode construir uma regra moral. Só nele o homem construir para si uma ordem justa que tenha como princípio fundamental o valor inalienável da vida.

Num segundo movimento a revolta aceitaria essa realidade, sem qualquer bengala metafísica que transcenda o terreno, o que necessariamente dará sentido a nossa vida ao mesmo tempo em que retira o peso do mundo das nossas costas. Segundo Camus, “compreendi que no coração de minha revolta jazia um consentimento. Aprendia a me conceder a terra e a me queimar na chama de sua festa” (Camus, 1997, p.100). Assim,

¹⁰ Nas vésperas de sua morte, opta por não se render à religião. “Recusei-me, pela terceira vez, a receber o capelão. Não tenho nada a lhe dizer, não me apetece falar, tenho muito tempo para o ver. O que neste momento me interessa é fugir à engrenagem, saber se o inevitável pode ter uma saída.” (CAMUS, 1996, p. 87).

¹¹ Como numa estratégica preservação da vida.

a revolta será a suprema afirmação do homem. Ela, paradoxalmente, dá sentido ao que é absurdo, ou seja, o sem sentido do mundo, escolhendo a vida.

O homem revoltado não é, obrigatoriamente um ateu. Rejeitar uma ordem não implica na rejeição da existência de um ordenador. O revoltado é, sobretudo, um blasfemador. Blasfemador porque não aceita, porque recusa a inumanidade da ordem. Mais do que negar a existência de um criador, a revolta e, conseqüentemente, a moral institui o processo de Deus (é o movimento diametralmente oposto à inquisição religiosa, que em nome de Deus, matava o homem em sua alteridade e cometia as maiores barbaridades). Deus julgado é colocado ao nível dos homens, que podem “ser santos sem Deus” (CAMUS, 1999, p. 222)¹². A revolta desafia Deus e nega a sua superioridade. Não cabe a Camus preocupar-se se Deus é bom ou cruel, isso não faz diferença para ele. Sua preocupação será inteiramente com o humano.

A única verdade será a vida dos homens e para isso, recusa a aceitar qualquer coisa inumana, pois “A vida de um homem se realiza sem a ajuda de seu espírito, com seus recuos e seus avanços e, ao mesmo tempo, sua solidão e suas presenças” (CAMUS, 2007, p. 39). Dessa forma, se o revoltado não se vê obrigado a chegar à inexistência de Deus, chegará, inevitavelmente ao antiteísmo. A existência do mal é a condenação de Deus e nenhuma desculpa é possível a um criador onipotente que elabora um universo de dor. O fenômeno da “morte de Deus”, é para Camus, a conclusão de uma filosofia revoltada. A morte de Deus é a possibilidade de ressurreição do homem, que passa a assumir responsavelmente a sua história.

Por isso, seu humanismo de Camus opõe-se frontalmente à morte. Não podendo vencê-la em definitivo, não a quer ver legitimada. A ação revoltada não se preocupa com o futuro, mas com o “hoje”, pois “tratar-se-á unicamente de procurar um estilo de vida”. (CAMUS, 1965, p. 452). Destinada ao mundo que sentimos, como uma ação de amor para com o presente., que se indigna com as injustiças e não se preocupa com as promessas do amanhã. A atitude revoltada requer o concreto e a vida terrena que são a essência da existência e o fundamento de uma moral de atitude, pois ela é o resultado da tensão entre o desejo de ser feliz e a consciência da morte e do abandono. Esta tensão faz com que o homem, na provisoriidade de sua existência, faça opções em favor do bem viver, do amor e da paz.

¹² Diz, “colocando à história no trono de Deus, caminhamos para teocracia. Não há mais consciência senão nas ruas, eis o decreto. Deliberadamente, o mundo foi amputado do que faz sua permanência: a natureza, o mar, a colina, a meditação das tardes”. (CAMUS, 1965, p. 854).

Não obstante isso, a revolta é a afirmação da condição do homem no mundo e de seu empenho em usufruir deste mundo e ser feliz. O homem revoltado quer a paz. A sua revolta é contra tudo aquilo que minimiza a humanidade do homem. Revoltar-se contra a morte (as situações de morte) e a injustiça.

Nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível. Mas seu ímpeto cego reivindica a ordem no meio do caos e a unidade no próprio seio daquilo que foge e desaparece. A revolta clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine e que se fixe finalmente aquilo que até então se escrevia sem trégua sobre o mar. (CAMUS, 2003, p.21).

Como fundamento da moral, a ação revoltada tem seu bojo a consciência da condição humana que jamais deve ser absolutizada. Impregnada de humanismo essa ética genuinamente humana visa a alcançar o homem na concretude de sua existência. Todo o humanismo da revolta está na ação que ela propicia. Caso não se resolvesse no agir, a revolta estaria condenada, abortada. Em suma, estaria abortada e condenada ao fracasso a própria filosofia.

4. A MORAL ANTITEÍSTA CAMUSINA

Se por um o absurdo revelou a solidão do homem; a revolta por sua vez, afirma que o homem é também solidário. A revolta é criadora. Ela cria o principal valor para o homem como ser-no-mundo: a solidariedade. O sentimento de solidariedade, nascido da revolta, descobre efetivamente a presença do outro, com o qual passo a me simpatizar¹³. O

¹³ Valendo na noção de simpatia de Adam Smith na obra *Teoria dos Sentimentos Morais*, ela é um compartilhar de sentimento, um solidarizar-se, “por mais egoísta que se suponha o homem, evidentemente há alguns princípios de sua natureza que o fazem interessar-se pela sorte dos outros, e considerar a felicidade deles necessárias para si mesmo, embora nada extraia disso senão o prazer de assistir a ela (...). É fato obvio demais para precisar ser comprovado, que frequentemente ficamos tristes com a tristeza alheia, pois esse sentimento, como todas as outras paixões originais da natureza humana, de modo algum se limita aos virtuosos e humanitários, embora esses talvez a sintam com uma sensibilidade mais delicada. O maior rufião, o mais empedernido infrator das leis da sociedade não é totalmente desprovido desse sentimento”. (SMITH, 1759, p. 05.).

homem revoltado não é aquele que pretende conquistar algo que não possui, mas aquele que deseja que seja respeitado o bem conquistado. Não deseja dominar, mas se afirmar como igual.

A revolta é a tradução da cumplicidade que se encontra no centro da condição humana. Ela se manifesta como diálogo, isto é, a vida opondo-se ao monólogo da injustiça. O homem revoltado se mostra livre e franco, contestando o poder que permite a um superior violar o limite do proibido, o outro: 'Longe de reivindicar uma independência geral, o revoltado quer que se reconheçam os limites da liberdade, lá onde se encontra em ser humano, o limite sendo o próprio poder da revolta deste ser' (CAMUS, 2003, p.32).

Antes da sensibilidade revoltada, a experiência da absurdidade, afirmava que deveria viver, mas não dizia que não deveria matar o outro. Para Camus, o absurdo, por si só, me lança na indiferença em relação ao outro, ao passo que, a revolta afirma o outro, "a partir do momento em que se reconhece a impossibilidade da negação absoluta, e é reconhecê-la o fato de viver de algum modo, a primeira coisa que não se pode negar é a vida de outrem". (CAMUS, 2003, 417). O que diferencia a revolta do absurdo é que este último pode assassinar, mas apenas a revolta salva, na medida em que o homem revoltado é essencialmente simpático à condição do outro, pois a fidelidade universal ao homem é uma exigência da revolta, pois me simpatizo com o outro quando o compreendo efetivamente. Sendo, constitutivamente, uma descoberta da alteridade e da cumplicidade com o outro.

A revolta é o ato do homem informado, que tem consciência dos seus direitos. Mas nada nos autoriza a dizer que se trata apenas dos direitos do indivíduo. Pelo contrário, parece efetivamente, pela solidariedade já assinalada, que se trata de uma consciência cada vez mais ampla que a espécie humana toma de si mesma ao longo de sua aventura. (CAMUS, 2003, p. 33).

Cabe ao revoltado a tarefa de solidarizar-se. Ao reconhecermos o outro afirmamos a justiça e a felicidade, nos livrando do abandono. Esse é o sentido da vida; apesar da provisoriade de sua existência, optamos por viver bem e com os outros. Certo de nossa

“dignidade comum que não consigo degradar nem em mim nem nos outros. Esse individualismo não é gozo, é sempre luta e, às vezes, alegria ímpar, no auge da orgulhosa compaixão” (CAMUS, 2003, p. 450). A moral camusiana convoca, assim, o homem a viver a paz da confraternização.

Diante de uma situação em que o homem pensa que tenha que escolher entre Deus e os seus semelhantes, Camus preferiu os homens apesar de tudo. A revolta antiteísta tem como única regra: “aprender a viver e a morrer e, para ser homem, recusa-se a ser Deus” (CAMUS, 2003, p.350). Não se trata de ser homem num reino divino, longe do sofrimento e das penúrias¹⁴. Ser homem nesta terra, neste mundo é aceitar a pequenez de ser homem e de nada poder resolver diante de uma vida infinitamente maior do que ele mesmo. Todavia, mesmo sem poder tudo resolver, tudo enfrentar, é possível ao homem ter forças para, em momentos raros e especiais, sentir que mesmo em meio à morte, à injúria, à infelicidade, à miséria, enfim, diante da vida como ela é, o sol continuará brilhando, a vida, pulsando.

É preciso que eu fique nu e, depois, mergulhe no mar e que, ainda perfumado de essências da terra, possa lavá-las nas águas desse mesmo mar, estreitando em meu corpo o abraço pelo qual suspiram, lábio a lábio, há tão longo tempo, a terra e o mar. Uma vez dentro d’água, é o sobressalto, a subida de uma viscosidade fria e opaca, depois o mergulho no zumbido dos ouvidos, o nariz a pingar e a boca amarga — o nado, os braços polidos de água, saídos do mar para se dourarem ao sol e de novos abaixados, numa torsão de todos os músculos, a corrida da água sobre meu corpo, a posse tumultuosa da onda pelas minhas pernas — e a

¹⁴ Para ilustrar, em *A Peste*, quando Rieux estava estafado fisicamente e psicologicamente com todo sofrimento, buscou auxílio junto à natureza: “sentou-se num banco perto de árvores poeirentas, enxugou o suor do rosto. Desejava gritar ainda para desatar o nó violento que lhe apertava o coração. O calor descia vagaroso entre os ramos das árvores. O céu azul da manhã vestia rápido uma fronha alvadia que tonava o ar mais sufocante. Rieux se deixou ficar no banco. Olhava os ramos, o céu, recobrando lentamente a respiração, vencendo pouco a pouco a fadiga (...) o mar soprava docemente ao pé dos grandes blocos do cais; surgiu, espesso como um veludo, flexível e manso como um animal. Chegaram, subiram nos rochedos. As águas subiam e desciam lentas. Essa respiração calma expunha e logo escondia reflexos refletia aspectos oleosos na superfície. Diante deles estirava-se a noite, sem limites. Rieux sentia sobre os dedos a cara da pedra gasta e experimentava uma felicidade estranha”. (CAMUS, 1999, p. 320). Nesse momento, Rieux entendeu o sentido da vida.

ausência de horizonte. Na praia, é a queda na areia, abandonada ao mundo, uma vez mais de volta a meu peso de carne e osso, embrutecido de sol, lançando de longe em longe um olhar para meus braços, onde as poças de pele seca deixam a descoberto, à medida que a água escorre, a penugem loura e a poeira de sal (CAMUS, 1979, p. 12).

Em Camus, vislumbramos a possibilidade de uma sensibilidade feliz. Tudo o que não seja sol, mar, amor, céu azul e terra, não existem verdadeiramente: “fora do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo nos parece fútil” (Camus, 1997, p.101). O mundo é por si, nada me leva além dele: é tudo o que temos. A sensibilidade não nos permite buscar mais do que o mundo. Há no homem um desejo de ser feliz e esta se oferece no espetáculo do mundo e na interação com a natureza. Desta forma, o outro se transforma em “objeto de amor”, porque se confunde com o próprio mundo.

A “sensibilidade da felicidade” nos revela que o único apelo permitido é o da natureza e o seu esplendor; nenhum absoluto nos chama para fora do mundo. Diante do transitório é necessário se afirmar nele. A moral antiteísta revela, então, a sensibilidade corpórea do ser que é intimamente ligado a outro por meio do sentimento do amor. Para isto vale nascer, viver e morrer. Morrer, mas não matar! Nada justifica a opressão, a injúria, a penúria ou o massacre. A reflexão ética proposta por Camus, embasada na revolta, chega à compreensão de que “a revolta não pode prescindir de um estranho amor” (Camus, 2003, p.348). Amor que, sem negar a terra “doente”, com todas as suas mazelas, aceita também a sua luz e a sua alegria.

Amo, perdidamente, esta vida e dela quero falar com liberdade: ela me dá orgulho da condição de homem. Entretanto, disseram-me: não há de se orgulhar. Sim, há de que me orgulhar: este sol, este mar, meu coração batendo de juventude, meu corpo com gosto de sal e o imenso horizonte onde a ternura e a glória se encontram no amarelo e azul. É na conquista de tudo isto que preciso aplicar minha força e minhas potencialidades. (Camus, 2001, p.58).

Amor e revolta nos dispõem a irmos, até onde nossas mãos alcançam e, a lutarmos com todas as forças por um pouco de felicidade. A moral camusiana propõe constantemente a fraternidade de um mundo sem vítimas nem carrascos, com os prazeres dos beijos ardentes, de banhar-se no mar, deitar-se ao sol, caminhar na areia e cobrir-se de sal. A vida feliz não será alcançada pela

racionalização¹⁵ ou refúgio em algum deus, mas no contato direto com a natureza. Esta é a vida e morte feliz.

5. CONCLUSÕES

Por fim, retornando à questão inicial sobre como nos conduzirmos no mundo e valorarmos nossa vida, independente das épocas e contextos históricos, sem que precisemos recorrer a subterfúgios metafísicos ou ao excesso de racionalização. A única resposta plausível parece ser por intermédio de uma ética antiteísta que prime pela valorização da vida e, conseqüentemente, a valorização do outro. Negando qualquer doutrina teísta que, historicamente, comandaram o processo de degradação do homem que, em nome de Deus, justificaram o sofrimento humano e sua opressão.

Fundamentando-se na revolta que, paradoxalmente, pratica ao mesmo tempo a afirmação (o sim) e a negação (o não). Isso quer dizer que o homem revoltado vê que não faz sentido negar a condição que o oprime, se não for para afirmar o direito do oprimido, pois a felicidade e fraternidade estão no campo terreno, na concretude da vida, aquilo que tange a cada um de nós. Mesmo sabendo que não conseguiremos nunca acabar com o sofrimento podemos viver bem com a possibilidade de uma morte feliz, valorizando a vida com felicidade terrena e a paz da solidariedade. Assim, tornamos possível nos conduzirmos na vida em qualquer tempo. Em uma existência vivida intensamente a partir do amor, beijos ardentes, amizade, mar e sol.

REFERÊNCIAS

- AMIOT, Anne-Marie & MATTÉI, Jean-François (orgs.). **Albert Camus et la philosophie**. Paris: PUF, 1997.
- BARRETO, Vicente. **Albert Camus vida e obra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. s.d.
- BRISVILLE, Jean Claude. **Albert Camus: vida, pensamento e obra**. Tradução Portuguesa por R. Guedes da Silva. Lisboa: Presencial, 1962.

¹⁵ E, nós, “nos sufocamos entre pessoas que crêem ter absolutamente razão, seja em suas máquinas, seja em suas ideias. Para todos àqueles que não podem viver senão no diálogo e na amizade dos homens, este silêncio é o fim do mundo”. (CAMUS, 1965, p.332.).

BORRALHO, Maria Luisa. **Camus**. Porto: Rés, 1984.

CAMUS, Albert. CAMUS, Albert. **A Inteligência e o Cadafalso e outros ensaios**. São Paulo: Record, 2000.

_____. **A Morte Feliz**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **A Peste**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **A Queda**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Calígula**. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1993.

_____. **Essais**. Paris. Gallimard, 1965.

_____. **Les possédés**: *piece en trois parties adaptee du roman de Dostoievski*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. **Núpcias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **O Avesso e o Direito**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **O Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **O Exílio e o Reino**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O Homem Revoltado**. 6. ed. Tradução Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2003.

_____. **O Mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wach. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do Homem**: mundo, absurdo e revolta. São Paulo: Paz e Terra, 1971.

HUME, David. *Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. Of the Standard of Taste. In: *Essays, Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund. 1987, p. 227-249.

ISAAC, Jeffrey. **Arendt, Camus, and Modern Rebellion**. London: Yale University, 1992.

KOESTLER, A. **Zéro et infini**. Paris. Calmann-Levy, 1945.

MATHIAS, Marcelo Zaffiri. **A felicidade e Albert Camus**: aproximação à sua obra. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MAURIAC, Claude. **L'Homme Révolté d'Á. Camus**, La table Ronde. 48, Dez, 1951.

MELANÇON, M. **Albert Camus: analyse de sa pensée**. EUF, 1976.

MODLER, Karl W. **Soleil et mesure dans l'oeuvre d'Albert Camus**. Paris: L'Harmattan, 2000.

- MUMMA, Horward. **Albert Camus e o Teólogo**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.
- PONTY, M. **Humanismo e Terror**. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1968.
- REICHELBERG, R. **Albert Camus – Une approche du sacré**. Nizet, Paris, 1983.
- SILVA, F-L. **Ética e Literatura em Sartre**. São Paulo. UNESP, 2003.
- SMITH, A. **The theory of Moral Sentiments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1759.
- SPONVILLE, A-C. **Albert Camus de l'absurde à l'amour**. Roubaix, 2001.
- TODD, Olivier. **Albert Camus: uma vida**. São Paulo: Record, 1998.
- WEYNBERG, M. **Albert Camus ou la mémoire des Origines**. Le point philosophique. De Boeck Université, 1996.

CAPÍTULO 12

GRÃO DE AREIA NO DESERTO: CONFLUÊNCIAS CAMUSIANAS EM AREIA DE WOLFGANG HERRNDORF

Monique Cunha de Araújo *

Keberson Bresolin **

Já sei que o pensamento pelo menos entrou nesses desertos. Aí encontrou seu pão. Aí compreendeu que até então se alimentava de fantasmas. E serviu de pretexto a alguns dos temas mais insistentes da reflexão humana (CAMUS, 2011, p. 20)

1. APRESENTAÇÃO

O *Livro dos Mortos* (Império Novo, Antigo Egito, 1580 a.C a 1160 a.C) e das *Escrituras Hebraicas* (Séc. II a.C aproximadamente) agregaram a paisagem desértica diferentes concepções e metáforas ao local. Heródoto (485? – 420 a.C), por exemplo, atribuiu o caráter misterioso a este espaço com o seu *História*, pois lendas e feitiços foram conferidos a essa região ao longo do livro. Da mesma forma, a natureza esfíngica do deserto é resultado, possivelmente, da dificuldade da coleta de informações confiáveis¹ referentes à paisagem, à história e aos seus povos.

* Doutoranda na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo da Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cursa atualmente o doutorado sanduíche na Universidade de Tübingen, Alemanha com bolsa do DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Este texto contém parte de discussão desenvolvida no âmbito do mestrado em Literaturas em língua alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em 2015.

** Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pelotas.

¹ Exemplo importante é a lenda do exército de Cambises II contada por Heródoto em *História*. 50 mil homens foram enviados para a conquista de um reinado desértico em busca do oráculo de Amon (deus supremo egípcio), mas sumiram. Engolidos pelo deserto, a história é conhecida como lenda do exército perdido. A falta de informações pautáveis obriga pesquisadores a duvidar da veracidade da história. Pesquisadores justificam a procura, pois Heródoto chegou na localidade há apenas 75 anos depois do acontecido. Aliás, muitos relatos de historiadores e arqueólogos que sumiram no mesmo local também são datados, o que nos tempos atuais, alimenta o folclore. De fato, o deserto ocidental é uma área completamente inóspita de 680 mil quilômetros quadrados de extensão, além disso, boa parte da região está recheada de minas terrestres deixadas pela

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

Heródoto foi um dos primeiros historiadores a pesquisar o deserto africano e árabe. O livro *História* (HERÓDOTO, 1985) tem como limite espacial, assim como na bíblia, as regiões do Oriente Médio e Norte africano, em grande parte desértica. A pesquisa de Heródoto consistia muito mais no caráter social, do que no geográfico. Além disso, muitas dessas histórias até hoje não puderam ser comprovadas, pois tratam de regiões de pleno deserto, cujo acesso é limitado. Nesta falta de informações (ou permanência do mistério) inicia o romance *Areia* (2013), do escritor de língua alemã Wolfgang Herrndorf.

Wolfgang Herrndorf foi escritor de renomado prestígio na Alemanha e na Europa. No mercado brasileiro dois livros do autor foram inseridos, a partir da tradução de Claudia Abeling pela editora Tordesilhas: *Tchick*, publicado em 2011 e o livro que analisamos neste texto *Areia*, de 2013. O autor estudou Pintura em Nürnberg e trabalhou algum tempo como ilustrador. Como escritor publicou seis romances, sendo o último publicado após sua morte. Em 2010, depois da descoberta de um tumor cerebral maligno, começou a escrever o blog *Arbeit und Struktur*, no qual relatava parte de seu tratamento e suas produções.

O enredo de *Areia* está associado, assumidamente, ao caráter enigmático do deserto, da mesma maneira que a impermanência da paisagem desértica se agrega ao caráter volátil do narrador da história. O livro é dividido em capítulos, nomeados como “livros”, em uma clara remissão à organização do texto bíblico. O primeiro livro, intitulado *O Mar*, apresenta uma chave para a leitura do livro:

Todo ano – e sem nos preocuparmos com vidas ou dinheiro – enviamos um navio até a África, a fim de encontrar resposta para as perguntas: Quem são vocês? O que dizem suas leis? Que língua vocês falam? Mas eles nunca mandam um navio até nós (HERÓDOTO *apud* HERRNDORF, 2013a, p.9).

Essa inserção do trecho de Herodoto no primeiro livro sugere que, assim como o desenrolar dos acontecimentos no livro, os eventos vindos da África representam um mistério, corroborando ao imaginário do oriente constituído, sobretudo, pelo olhar ocidental. O deserto carrega o status de inimigo, perigoso ou impenetrável (cf. SAID,

Campanha do Deserto na Segunda Guerra e pela guerra dos Seis Dias. A proximidade da fronteira com a Líbia eleva ainda mais os riscos de conflito. (Cf. HERZFELD; WALSER, Ernst, Gerold. *The Persian Empire: Studies in geography and ethnography of the ancient Near East*. Philadelphia: Coronet. 1968, p. 344).

1996, p. 32-35). Os acasos e reviravoltas presentes em *Areia* (2013) reforçam essa perspectiva, cujas representações carregam, sobretudo, a ideia do Absurdo camusiano.

1. SOLIDÃO E DEVIR: SUPERAÇÃO, APRENDIZADO E CASTIGO

Na literatura, a relação homem e deserto tem sido representada de diferentes formas. Durante os séculos, conheceu-se tão pouco sobre os desertos e seus povos que até hoje eles alimentam a imaginação de escritores e romancistas. No estudo do crítico alemão Lindmann (2000) sobre desertos na literatura, o deserto apresenta-se como *Leitmotiv* para três metáforas nos estudos literários: a solidão, a confrontação do eu com o estrangeiro e como cenário para preceitos religiosos e mitológicos (p.12). Em *Areia* (2013), essas três representações desdobram-se em diferentes formas alegóricas: o deserto é palco de acontecimentos misteriosos, onde o homem representa a antiga ideia do grão de areia.

Segundo resenha do jornalista Peter Michalzik, publicada em 2012 no jornal *Berliner Zeitung* (Jornal Berlinense), “o deserto é uma constante no livro, sua areia deu o título ao romance, assim como a metáfora da indiferente imensidão e da hostilidade incondicional” (MICHALZIK, 2012). Na cidade fictícia de Targat, no ano de 1972, dois policiais estrangeiros transferidos recentemente da França, Polidorio e Canisades, procuram o assassino de quatro pessoas em uma comunidade *hippie* da cidade vizinha Tindirma. O suposto acusado, um morador local, Amadou-Amadou, sob tortura, confessa o crime. Na busca de provas contundentes, Polidorio vai a Tindirma colher depoimentos de membros da comunidade e, no caminho, depara-se com uma forte tempestade de areia.

Polidorio, logo após a tempestade, reflete sobre o crime e a insignificância do fato frente tamanha grandiosidade da natureza.

Pensou que, sob as condições dessa paisagem, não apenas a vida humana era insignificante, como, filosoficamente falando, também eram insignificantes quatro vidas humanas ou a vida de toda a humanidade. Ele não sabia ao certo como havia chegado a esse pensamento. *Em seu escritório, isso teria lhe parecido não filosófico, mas pueril* (HERRNDORF, 2013, p.63, grifo nosso).

No trecho, o deserto de areia remete à solidão dos pensamentos, ou seja, a um lugar de reflexão, indica que, a propósito, o deserto pode ser um território de busca de respostas,

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

ou ainda, de filosofia. Nesse viés, a solidão do deserto oferece a busca de reflexão do homem frente a sua insignificância comparado à grandiosidade da natureza. Logo após a tempestade e a visita à Tindirma, o policial Polidorio desaparece na trama. Entretanto, o leitor depara-se nas páginas seguintes com um homem sem memória e encontra nele indícios de ser Polidorio que, em determinado momento é confundido com um homem chamado Cetrois. A trama central, dessa maneira, circunda nos limiares da identidade desse homem sem memória.

Um homem com perda de memória no deserto representa, dessa forma, o auge da solidão. Depois de fugir de quatro homens que o confundiram com Cetrois, o homem sem memória escapa pelo deserto de areia, encontra, porém, um cadáver (tratava-se de Canisades, como o efeito da amnésia, Polidorio não conseguiu saber quem era o morto e acreditou ser o próprio Cetrois, que foi, enfim, encontrado) e, ao lado do corpo, um animal típico da região, um *ouz*. O animal tinha uma tira de papel afixada na barriga com os dizeres: “*A man may be born, but in order to be born he must first die, and in order to die He must first awake*” (HERRNDORF, 2013, p.286), que, ao que parece, não há significado algum para desvendar a identidade do homem, assim como uma miragem de um oásis. Sem nenhuma pista de onde estaria a mina perdida, no qual a incógnita de sua identidade poderia ser descoberta e sem ter para onde ir, Carl (O homem sem memória passa a ser chamado de Carl, pois onde foi encontrado desacordado havia um jaleco com uma etiqueta „Carl Gross”. Helen, sua suposta salvadora, resolve chamá-lo assim) passa a noite do deserto e reflete:

(...) viu o piscar de sóis distantes, que não passavam de grãos de poeira no universo, e saber que ele também estava deitado de costas sobre uma poeirinha dessas, separado apenas por alguns grãos e pedriscos, por um mínimo aglomerado de matéria, do nada eterno, etéreo, do outro lado.... ele tomou consciência das aterrorizantes relações de grandeza, e elas se misturavam ao seu pavor. Pavor de que alguém pudesse tê-lo seguido (ou seguiria, aos primeiros raios de sol), pavor de ter de fugir sem antes reencontrar as cápsulas, pavor de uma tempestade de areia varrer tudo para longe... e acima dele a opressão de milhares de galáxias, para os quais tudo era infinitamente indiferente (HERRNDORF, 2013a, p.289).

A solidão, a escuridão e, principalmente, o contraste entre a grandeza da paisagem e a insignificância do sujeito no universo é ressaltada nessa passagem. Nesse trecho, a

grandiosidade da natureza e a insignificância do homem não remetem a nenhuma crença específica, mas, ao contrário, aludem a um niilismo despretensioso. Sobre esse niilismo, Herrndorf afirma ser o ponto central de sua obra, alertando, assim, que a escolha pela ligação niilismo-deserto não foi ao acaso, pois “a areia vem primeiro” (HERRNDORF, 2013b, p.166).

Areia contrasta a positividade encontrada em outros livros do autor, como no premiado *Tschick* (2010), trazendo um cenário desolador, que alude em muitas formas ao niilismo passivo nietzschiano, no qual a negação do desperdício da força vital na esperança vã de uma recompensa ou de um sentido para a vida (TEOTONIO, 2014) é posto em cheque e, com isso, surge uma oposição clara à moral cristã, um mundo sem esperanças. O mundo em *Areia* não é negativo, entretanto, ou de alguma forma pessimista, mas indiferente.

2. SELANDO DESTINOS: RELIGIÃO, MAGIA E MITO

Em *Areia* sobressaem-se duas grandes linhas acerca do destino. Uma delas converge claramente para uma ideia judaico-cristã e a outra se afeiçoa a um viés grego. Do embate dessas duas vertentes, surge a indiferença e uma série de acasos sem sentido que aludem à filosofia do Absurdo. O pensador responsável por essa linha, Albert Camus (1913-1960) - argelino radicado em Paris – tem como cerne de sua filosofia justamente o resultado do embate dessas duas vertentes.

O deserto é utilizado como ponto metafórico para as duas vertentes, a linha judaico-cristã e a grega. Como uma das ideias relativas à primeira, sobressalta na organização dos capítulos: a divisão do romance em “Livros²” alude à estrutura do livro sagrado cristão. Com base apenas na figura do deserto e no desenrolar dos acontecimentos no romance, pode-se traçar pontos de convergências entre essas duas linhas. Para isso, deve-se, primeiramente, levar em consideração os motivos pelos quais os personagens vão ao deserto do Saara: De um lado, os *hippies* habitantes do oásis em Tindirma buscavam no deserto “o sonho de vida natural, autodeterminada, uma ideia de auto-organização social e coisas assim” (HERRNDORF, 2013a, p.19) e por outro “livros reluzentes sobre desertos lindíssimos, esculturas de madeira primitivas em cristaleiras e discurso sobre as raízes (p.19)” atraíram de início o policial francês de descendência

² Livro um: O Mar/ Livro dois: o deserto/Livro três: as montanhas/Livro quatro: o oásis/Livro cinco: a noite.

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

árabe, Polidório. As excessivas dores de cabeça, o cheiro e ar o levaram a pedir transferência alguns meses depois, mas foi negado pelo Estado francês.

Na acepção dos hippies, o deserto possui uma carga bastante positiva. A fixação da comunidade em Tindirma, “em meados dos 1960” (p.19), tinha a pretensão de que seus moradores aproveitassem da solidão e do vazio para a autorreflexão e, assim, conhecessem a si próprios, como sugere, a propósito, a famosa canção do grupo *folk* americano America, *Horse with no name*, de 1971, cujo refrão “In the desert you can remember your name /'Cause there ain't no one for to give you no pain” corrobora essa visão. Esse plano alude, aliás, à “noção romântica de autodescoberta em uma viagem rumo ao desconhecido” (ARNOLD, 2013, p.26).

Fowler, uma espécie de mentor espiritual da comunidade de Tindirma, em uma conversa com Helen, faz referência justamente o caráter modificador do deserto:

O deserto muda você. O nômade. Depois de ficar muito tempo por aqui, o olhar da pessoa muda. Quem mora no deserto é mais calmo, ele é centro. Ele não vai até as coisas, as coisas vão até ele. Isso é o frio que você está sentindo. Não é frio. É calor. Energia que envolve tudo. O início da liberdade (HERRNDORF, 2013a, p.78)

Na opinião do guru, o deserto representa paz, onde a permanência pode afetar os mais profundos sentimentos, da mesma forma que pode mudar a concepção de necessidade. Fugir para o deserto significa a busca por algo maior, por uma reflexão e análise da vida e, naturalmente, alude a uma simplicidade, que ao mesmo tempo contrasta com a vida capitalista do mundo das coisas. Assim era a visão de Michelle, amiga de Helen da juventude que morava na comunidade de Tindirma.

Involuntariamente, ela [Michelle] também olhou para si. Michelle – nunca antes ela tomara consciência disso – *tinha ousado saltar rumo ao desconhecido*. A pequena Michelle, que no fundo sempre tinha sido apenas suportada por Helen, a *Michelle Vanderbilt que nunca fora levada a sério, tinha dado adeus à segurança burguesa e concretizado seus ideais* (HERRNDORF, 2013a, p. 120).

Naturalmente, essa visão positiva e renovadora no deserto alude também a um caráter bíblico, no qual por meio da superação deste – ou seja, das adversidades, principalmente, climática - o homem se torna mais forte em diferentes aspectos, tanto espiritualmente,

quanto psicologicamente. Essa acepção somente pode ser válida se os predispostos ao deserto se entregarem – ou a deus ou a si mesmos. No mundo de *Areia*, ao contrário, ninguém sai ileso, o sucesso buscado - ou o pseudo progresso - transforma-se em um profundo niilismo, no qual o “deserto do mal é o mundo demoníaco da realidade, no qual a estupidez domina a crueldade e a pura contingência” (MAAR, 2012, p.340).

A AREIA E A SOLIDÃO: O ACASO E CAMUS

Como citado, além das referências bíblicas e religiosas, os personagens na obra apresentam-se confusos e desorientados, que ocasionam a queda do herói, a auto perda e desmantelamento da identidade. O sol e obstinação podem ser interpretados como fatores associados à “areia relativista” mencionada por Herrndorf em seu blog, publicado em livro em 2013 (b). Nessa areia despencam os protagonistas, tanto no sentido próprio do cair, como no metafórico de adentrar aos desígnios da identidade. Ao final do romance, uma única pergunta pode ser levantada: sobre o sentido (MAAR, 2012, p. 7). No mundo de *Areia* não há esperanças, a sucessão de acasos e erros, positivos e negativos, constituem a vida humana. A obra representa o destino como algo banal e sem importância, no qual as coincidências sobrepõem-se às crenças e investidas de uma programação divina.

A solidão associada ao deserto configura importante relação em todo o livro. A figura do eremita no deserto agrega-se, inevitavelmente, a diversos personagens bíblicos – como, por exemplo, ao Santo Antônio do Deserto. Na bíblia, ser um caminhar solitário no deserto pode representar um castigo divino para aquele que acredita na palavra do homem, como indica o trecho do livro de Jeremias:

Maldito é o homem que confia nos homens, que faz da humanidade mortal a sua força, mas cujo coração se afasta do Senhor. Ele será como um arbusto no deserto; não verá quando vier algum bem. Habitará nos lugares áridos do deserto, numa terra salgada, onde não vive ninguém (Jeremias, 17:5-6).

Perdido no deserto e desconhecido até de si mesmo, Carl, o protagonista de *Areia* não tem alternativa, precisa acreditar nas pessoas ao seu redor. A solidão do deserto para ele é como um castigo, superior, inclusive, à incivilidade (HERRNDORF, 2013a, p.288).

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

O reconhecimento de um mundo racional, em que a solidão e a satisfação de um terreno instável da vida, como as acepções de Carl configuram-se em uma evidência do Absurdo.

Segundo Camus, o absurdo é um sentimento de constatação do princípio racional do mundo e o reconhecimento da contradição entre o “desejo da razão humana e do mundo insensato” (CALDAS, 2010, p.225). E, na medida do possível, essa contradição deve ser vivenciada, porém sem esperança. Essa linha filosófica camusiana foi bastante difundida no teatro³ por Martin Esslin, Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

Para Camus, o ser humano tem dificuldade de reconhecer (e aceitar) o Absurdo, pois o sentimento precede à revolta e o confronto, que o superam. Nesse sentido, o filósofo anula o sentido de eternidade tão aclamada pelas religiões, visto que a felicidade do homem se encontra na paixão. Em *O Mito de Sísifo* (1942), Camus enumera três pilares para uma completa aceitação do absurdo: a revolta, a liberdade (condição humana) e a paixão (CAMUS, 2011a).

A perseguição, a procura por uma mina e a tortura representam a provação de Carl/Cetrois/Polidório que, à procura de sua verdadeira identidade (Polidório), sucumbe. Depois da busca por si mesmo, na esperança de encontrar o *Happy End*, ele consegue escapar, mas, em um desses acasos, ele encontra a morte: Hakim das Montanhas, torturado da mesma forma por Helen e seus comparsas, confunde-o e, com um Winchester debaixo do braço, enfia uma bala entre os olhos de Carl (HERRNDORF, 2013a, p.427). O apego à existência à esperança e à predestinação oportuniza a crítica a um modelo baseado na moral judaico-cristã, da busca de um mundo romantizado, condenável pela sensação do absurdo.

Em sua dissertação de mestrado sobre os neoplatônicos, Camus retrata o que, para Lindemann (2000), seria a representação do deserto camusiano. Na sua *Metafísica cristã e neoplatonismo* (1936), o filósofo contrasta a oposição entre o Helenismo e o Cristianismo, exalta, sobretudo, a permanência/experiência no deserto sob esses dois aspectos. No cristianismo, o deserto representa a perseverança e a superação, enquanto no helenismo, o deserto é um elemento figurativo para a experiência do homem no mundo. Nesses dois campos, *Areia* encontra paragem, como mencionado. Lindemann

³ O Teatro do Absurdo é uma expressão advinda da filosofia do Absurdo de Camus, trata-se de uma espécie de articulação artística à filosofia camusiana abordada, sobretudo, em *O mito de Sísifo* (1942). Outros dramaturgos dessa vertente são Arthr Adamov, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Jean Genet. A obra de Martin Esslin *O teatro do absurdo* (1968) é considerado um marco para essa corrente.

esclarece que essas duas percepções de mundo se evidenciam na dissertação camusiana de 1936:

Enquanto o cristianismo domina categorias de pecado e redenção - e o desapego é considerado um ideal desejável, o homem possui uma visão teocêntrica do mundo, em que ele e deus são separados um do outro -, a visão helênica possui o homem autossuficiente, que tem capacidade de explicar o universo e o destino. Este homem autossuficiente pertence a um mundo em que o Mal não resulta de um pecado original indelével, mas é uma questão de conhecimento do Bem. Esse universo fundamenta-se no antropocêntrico, é cíclico e eterno (LINDEMANN, 2000, p.231).

Nesse ponto de vista, em *Noces* (“Núpcias”1939) – uma coletânea que mistura ensaios jornalísticos e autobiográficos - Camus simboliza as duas visões de mundo por meio da figura do deserto. Em um dos ensaios, *O vento em Djémila*, Camus descreve sua experiência no deserto e conclui que “da mesma maneira que o vento e o deserto agredem seu físico, eles agredem sempre mais forte também ao psicológico” (CAMUS *apud* LINDEMANN, 2000, p. 232). Ele admite que (os) “violentos banhos de sol e de vento esgotavam todas as minhas (suas) forças de vida” (p.232). O deserto é, portanto, em *O vento em Djémila*, a representação ideológica da experiência, passagem e aprendizagem – ao que remete à ideia de superação e, ao mesmo tempo, de uma autossuficiência.

No ensaio *O Deserto*, ainda em *Noces*, a representatividade da perseverança e superação sai de cena e dá lugar à beleza e magnitude em contraste à insignificância humana (figurativamente: o homem enquanto grão de areia no deserto). Camus narra sua viagem à região da Toscana e contrasta a aridez do deserto à “aridez” humana, pois afirma que, “o mundo é belo e fora dele não há salvação” (CAMUS *apud* LINDEMANN, 2000, p. 232). Nesse sentido, Camus encontra a visão de mundo helênica, diferente da proposição em *O vento em Djémila* e na *Metafísica cristã e os neoplatônicos*, nos quais o deserto é representado de maneira positiva, como lugar de aprendizado, superação e perseverança.

Na publicação de 1942, *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, Camus define em seus *Cadernos* - publicação póstuma de seus escritos e cartas - como sendo o “marco zero” de sua escrita⁴, filosófica e literária, respectivamente. Os dois textos soam como

⁴*Carnets* de Camus foi dividida em três livros logo após a morte do autor e publicados em 1962, 1964 e 1989, respectivamente. No Brasil, eles foram relançados recentemente em 2014 pela

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

continuidade, o primeiro como base filosófica para o segundo, literária. Em *O Mito de Sísifo*, o filósofo formula ideias sobre a gratuidade da existência, a experiência no mundo e o “confronto entre a opacidade das coisas e nosso apetite por clareza” (COSTA PINTO, 2012, p. 2): a teoria do Absurdo. Para Camus, o deserto representa a experiência do homem no mundo absurdo e o apego à existência. O mesmo apego representado pela figura de Sísifo, que apesar de castigado a um trabalho repetitivo e inútil na mitologia grega, continuou a exercer a tarefa até o último dia de sua vida. O aproveitamento do mito na narrativa de Camus exerce papel fundamental na ligação representativa do deserto e do homem em *Areia*: a busca inútil de Carl por sua identidade, o apego à existência e ao sentido das coisas aludem à teoria camusiana. Há uma referência direta ao mito (e a filosofia intrínseca) em *Areia*, no momento em que Carl visita um suposto psicólogo - Dr. Cockcroft:

Ele [o “médico”] apertou um dedo contra o tampo da escrivaninha, esperou até que o inseto tivesse superado o obstáculo e depois lhe deu um peteleco que o atirou no tapete. O inseto bateu asas através das fibras resistentes do sisal e logo em seguida estava novamente postado na direção da mesa, para escalá-la mais uma vez.

- Sísifo. Ou Sófocles. Como era mesmo o nome?

- Sísifo. Disse Carl (HERRNDORF, 2013a, p.112).

Em o *Estrangeiro*, Camus transmuta sua obra filosófica ao nível literário. Mersault é um assistente de um escritório em Argel, que vai ao enterro de sua mãe e assiste tudo indiferente, quando se interessa por uma antiga colega de trabalho. Em uma junção de acasos e coincidências, ele se envolve em uma espécie de vingança amorosa, a qual lhe é completamente alheia, porém as coincidências o levaram a cometer um crime. Julgado e condenado, Mersault é um personagem desprovido de qualquer consciência. A gratuidade dos fatos sem nexos causal e a falta de apego à existência retratam a constatação do Absurdo. A expressão “tanto faz” repete-se em mais de 10 passagens no conto e revigora essa concepção. A acepção de Camus em *O Estrangeiro* evidencia o homem que, baseado na razão, tenta explicar o mundo, até mesmo o destino.

editora Hedra sob os nomes: “Desmedida na medida” (Cadernos1), “A esperança no mundo” (Cadernos 2) e A guerra começou, onde está a guerra? (Cadernos 3). No trecho citado, a informação encontra-se no prefácio da edição de bolso de “O Mito de Sísifo” da editora Best bolso de 2012.

Personagens como o juiz e o advogado não entende por que Mersault age com tamanha indiferença a tudo. Apesar serem engolidos pela indiferença do mundo (e de um deus, ou crença em uma positividade), Mersault de Camus e Carl de Herrndorf constroem-se em uma oposição: a constatação do Absurdo gera no primeiro a indiferença e no segundo, a esperança ainda o move, assim como a revolta com a ausência de uma positividade. Os dois sucumbem.

REFERÊNCIAS

- APEL, Friedmar. Wo Schmuggler, Hippies Künstler und Agenten auftanken. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-der-woche/die-f-a-z-romane-der-woche-wo-schmuggler-hippies-kuenstler-und-agenten-auftanken-11525406.html>> Acesso em: 10.11.18
- ARNOLD, Sonja. Der “Aufbewahrungsort des Falschen” - Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndorfs Roman Sand am Beispiel des Homonyms Mine. *Pandemonium*, São Paulo, v. 16, n. 21, Jun/2013.
- CALDAS, Roseli F. Lins. *Recuperação escolar: discurso oficial e cotidiano educacional – Um estudo a partir da psicologia escolar*. 2010, 225 f. Tese (doutorado em Psicologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Saraiva. Edição de Bolso. 2011. p. 20.
- COSTA PINTO, Manuel da. Prefácio In: Camus, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best Bolso. 2012, p. 2.
- GUARDIA, Anabelle Q. El Humanismo de Camus. *Revista de Filosofia da Universidade da Costa Rica*, Costa Rica, Núm. 17. 2012
- HARTOG, François. *The Mirror of Herodotus*. Berkeley: University of California, 1988.
- HERODOTO. *História* Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1985.
- HERRNDORF, Wolfgang. *Arbeit und Struktur*. Hamburg: Rowohlt. 2013
- HERRNDORF, Wolfgang. *Areia*. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013

-| Grão de areia no deserto: confluências camusianas em *Areia* de Wolfgang Herrndorf |-

LINDMANN, Uwe. *Terra incognita*. Erlebnis. Symbol: Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg: C. Winter. 2000. p.14

MICHALZIK, Peter. Das Lächeln des Nihilismus. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/herndorf-roman--sand--das-laecheln-desnihilismus,10809150,11485214.html>>. Acesso em 19.10.18

SAID, Edward. *Orientalismo*: o oriente como invenção do ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 1996 p.32-35.

SELEEM, R. *O Livro dos Mortos do Antigo Egito* São Paulo: Madras, 2003

TEOTÔNIO.P.J. Niilismo.

<<http://www.tvimagem.com.br/paulofreireteotonio/novos/niilismo.htm>>

Acesso em 04.07.2018



Editora
UFPel

DISSERTATIO
FILOSOFIA