

ISSN 1984 - 5561

TRILHAS FILOSÓFICAS



Revista Acadêmica de Filosofia
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte,
Campus Caicó
Caicó - RN

Ano 17. N° 1. 2024
Dossiê Filosofia e Literatura

**incentivo à pesquisa - produção acadêmica - desenvolvimento da cultura
diálogo - democratização do saber filosófico**

TRILHAS FILOSÓFICAS

ISSN 1984 – 5561

DOSSIÊ FILOSOFIA E LITERATURA

ANO 17, NÚMERO 1, 2024

Prof. Dr. José Francisco das Chagas Souza - Déda (UERN)
Editor Convidado

DOI: [10.25244/1984-5561.17.1.2024](https://doi.org/10.25244/1984-5561.17.1.2024)

Revista Acadêmica de Filosofia
Departamento de Filosofia
Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Campus Caicó
Caicó – RN

Trilhas Filosóficas



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitora em exercício

Profa. Dra. Cecília Raquel Maia Leite

Diretor do Campus Caicó

Profa. Dr. José Teixeira Neto

Chefe do Departamento do Curso de Filosofia

Prof. Dr. Galileu Galilei Medeiros de Souza

Coordenador do Mestrado Profissional em Filosofia – PROF- FILO/UERN

Prof. Dr. Marcos de Camargo von Zuben

Capa

Luli Esteves

Revisão

Prof. Dr. Francisco de Assis Costa da Silva

Contatos

trilhasfilosoficas@uern.br

Curso de Filosofia do Campus Caicó - UERN

Av. Rio Branco, 725. Centro. CEP: 59300-000

Telefax: (0xx84) 3421-6513

<https://portal.uern.br/caico/dfi/>

[https://sigaa.uern.br/sigaa/public/programa/portal.jsf?lc=pt_BR&i
d=1052](https://sigaa.uern.br/sigaa/public/programa/portal.jsf?lc=pt_BR&i
d=1052)

Como citar este número

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *In: Trilhas Filosóficas: Dossiê filosofia e literatura*, v. 17, n. 1, 2024, pp. XX-XX. Disponível em: url completa. Acesso em: dia mês ano.

Publicação do Departamento de Filosofia da UERN/Caicó e do
Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO) da UFPR, Núcleo UERN

Editor-Chefe

Marcos Érico de Araújo Silva (UERN)

Editor Assistente

Klédson Tiago Alves de Souza (UC/FCT)

Conselho Editorial

Alberto Leopoldo Batista Neto (UERN)
Galileu Galilei Medeiros de Souza (UERN)
José Teixeira Neto (UERN)
Klédson Tiago Alves de Souza (UC/FCT)
Marcos de Camargo von Zuben (UERN)
Marcos Érico de Araújo Silva (UERN)

Conselho Científico Nacional

Affonso Henrique Vieira da Costa (UFRRJ)
Aldo Dinucci (UFS)
Alvaro L. M. Valls (UNISINOS)
Antonio Lisboa (UFCEG)
Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (UNIOESTE)
Dax Moraes (UFRN)
Eduardo da Silveira Campos (UFRJ/IPUB)
Elisete Medianeira Tomazetti (UFSC)
Enio Paulo Giachini (UNIFAE)
Filipe Ceppas (UFRJ)
Flávio Carvalho (UFCEG)
Fransmar Costa Lima (UMESP)
Gilvan Fogel (UFRJ)
Helder Buenos Aires de Carvalho (UFPI)
Humberto Araújo Quaglio de Souza (UFJF)
Iraquitã de Oliveira Caminha (UFPB)
Jorge Miranda de Almeida (UESB)
José Gabriel Trindade Santos (UFPB)
Luciano Silva (UFCEG)

Marcio Gimenes de Paula (UnB)
Marcos Aurélio Fernandes (UnB)
Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB)
Mauricio de Albuquerque Rocha (PUC-RIO)
Miguel Antonio do Nascimento (UEPB)
Narbal de Marsillac (UEPB)
Nythamar de Oliveira (PUC-RS)
Paulo César Duque Estrada (PUC-Rio)
Ramon Bolívar Cavalcanti Germano (UEPB)
Robson Costa Cordeiro (UEPB)
Rossano Pecoraro (UNIRIO)
Sílvio Gallo (UNICAMP)
Thalles Azevedo de Araujo (UEPB)
Ulysses Pinheiro (UFRJ)
Walter Omar Kohan (UERJ)

Conselho Científico Internacional

Claudia D'Amico (UBA, CONICET - Buenos Aires, Argentina)
Hélène Politis (Université de Paris, Panthéon-Sorbonne – França)
João Maria André (UC, Coimbra – Portugal)
María José Binetti (CONICET, Buenos Aires – Argentina)
Rita Maria Radl-Philipp (Universidad de Santiago de Compostela – Espanha)
Yésica Rodríguez (UNGS-CONICET, Buenos Aires – Argentina)

INDEXADORES



*Todos os trabalhos são publicados gratuitamente e com acesso livre sob a licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.*

TRILHAS FILOSÓFICAS - ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.17.3.2024](https://doi.org/10.25244/1984-5561.17.3.2024)

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) - Campus de Caicó
Departamento de Filosofia e Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO)

trilhasfilosoficas@uern.br

SUMÁRIO

Editorial	9
<i>José Francisco das Chagas Souza - Déda (UERN)</i>	

FLUXO CONTÍNUO

Sobre o Idealismo Transcendental de Edmund Husserl: consciência absoluta e teleologia absoluta	13
<i>Isabela Carolina Carneiro de Oliveira</i>	

DOSSIÊ FILOSOFIA E LITERATURA

Entre a poesia trágico-antiga e trágico-moderna em Sófocles e Friedrich Schiller	27
<i>Michel Platinir</i>	

A cidade como artefato trágico em Hécuba de Eurípides: individuação e responsabilidade no projeto socrático de filosofia	45
<i>Francisco de Assis Vale Cavalcante Filho</i>	

"Écriture", linguagem e experiência estética: reflexões a partir de Theodor W. Adorno	65
<i>Raquel Patriota</i>	

A filosofia existencialista de Sartre e o discurso literário em torno da morte	79
<i>Jarbas Vargas Nascimento, Anderson Ferreira</i>	

Literatura e Filosofia: a destituição do sujeito moderno e a constituição do outro em René Girard e Paul Ricoeur pelo viés da narratividade ficcional	95
<i>Herasmo Braga</i>	

Relações entre ética e violência em "O peso do pássaro morto", de Aline Bei, à luz do conceito de força de Simone Weil	111
<i>Jorge Alves Pinto, Maria Simone Marinho Nogueira</i>	
Ciência, distopia e terror: uma análise da trajetória do jovem cientista em "Frankenstein ou o prometeu moderno" (1818) de Mary Shelley	129
<i>Ludymylla Lucena</i>	
Sobre la invencion de Morel, por Bioy Cassares: interdiscurso con el mito de la caverna de Plato	143
<i>Marcio de Lima Pacheco, Gerizilda Dantas Souza</i>	
Engenhos de dentro: o hospital psiquiátrico Pedro II diante da genealogia foucaultiana	155
<i>Helcio Herbert Neto</i>	
Encontros líricos machadianos com a filosofia da Razão vital	167
<i>Joabe Tavares Pereira</i>	
Semiótica, delitos e política: confronto entre realistas e nominalistas na obra "O nome da rosa" de Umberto Eco	182
<i>Cristiano Dias da Silva</i>	
Artaud, Blanchot e o <i>désœuvrement</i> da palavra	201
<i>Michelle Martins de Almeida, Alex Fabiano Correia Jardim</i>	

DOSSIÊ FILOSOFIA E LITERATURA

Com alegria, a Revista Acadêmica **Trilhas Filosóficas** do Curso de Filosofia – Campus Caicó-UERN, oferece aos seus leitores e leitoras, pela primeira vez, o **Dossiê Filosofia e Literatura** que traz um artigo em *Fluxo Contínuo* e doze artigos que propõem um diálogo em simetria que vai da filosofia à literatura e da literatura à filosofia, numa construção de reflexões que se entrelaçam entre si e nos brindam com profunda contemplação filosófica. “Esse mundo é muito misturado... existível”, (Rosa, 2015, p. 187; p. 370) nos lembra Guimarães Rosa. Assim como a filosofia e a literatura, são como os rios, não têm antiguidades, é sempre. “Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer chegar a ser mais grosso, mais fundo. (p. 355). Nesse movimento, ambas se fundem e confundem num balanço de procelas como as águas, sempre vivas.

O Dossiê é aberto por um artigo em *Fluxo Contínuo* da Docente *Isabela Carolina Carneiro de Oliveira* intitulado *Sobre o Idealismo Transcendental de Edmund Husserl: consciência absoluta e teleologia absoluta*. “O artigo apresenta algumas questões concernentes ao Idealismo Transcendental de Husserl. Dentre elas, destacamos: (i) a autossuficiência da consciência, único ser absoluto e (ii) os aspectos teleológicos embutidos na constituição. Nesse sentido, retomamos alguns esclarecimentos de Husserl sobre o ato sintético da percepção, elucidando o aspecto interminável e infinito da síntese de preenchimento”.

O artigo de *Michel Platinir*, que abre a sequência de textos nos apresenta - *Entre a poesia trágico-antiga e trágico-moderna em Sófocles e Friedrich Schiller*. O autor nos apresenta a tragédia de Sófocles, que tem como fundamento basilar o determinismo oracular, e a limitação do indivíduo frente ao mistério trágico. Por outro lado, a poesia trágica, em Schiller, a princípio, ocupa-se do conceito kantiano de gênio, que tem por finalidade hermenêutica a demonstração de uma produção poética autônoma em detrimento as produções artificiais produzidas na modernidade.

A seguir, *Francisco de Assis Vale Cavalcante Filho*, no texto *A cidade como artefato trágico em Hécuba de Eurípedes: individuação e responsabilidade no projeto socrático de filosofia*, sugere que no projeto filosófico para conferir unidade semântica a uma leitura comparada dos diálogos de

EDITORIAL

Platão e da tragediografia encenada em Atenas. A personagem Sócrates, apesar de não reivindicar um saber, ao opinar, marca posições políticas, as quais crê justificar discursivamente e se investem do heróico, conduta compatível com o estimado melhor caráter. Platão aceita como Eurípides que a cidade seja responsável pelos males que sobre ela se abatem.

O artigo de *Raquel Patriota*, “*Écriture*”, *linguagem e experiência estética: reflexões a partir de Theodor W. Adorno*, discute sobre o lugar atribuído ao conceito de “*écriture*” na obra de Theodor W. Adorno, abarcando também seus possíveis desdobramentos no campo da estética e filosofia da arte. Parte-se da ideia de que tal conceito é mobilizado pelo autor a fim de discutir o específico caráter linguístico da arte moderna, concebendo sua experiência como um processo de descentramento do sentido.

A seguir, o professor *Jarbas Vargas Nascimento* e *Anderson Ferreira* trazem o texto *A Filosofia existencialista de Sartre e o discurso literário em torno da morte*. O texto examina, com base na Filosofia Existencialista de Sartre, o fenômeno da morte, para relacioná-la ao dispositivo criativo do discurso literário de Lya Luft, no texto *Estamos todos na fila*, a perspectiva niilista na maneira pela qual a morte é abordada.

Depois, *Herasmo Braga*, apresenta a *Literatura e Filosofia: A destituição do sujeito moderno e a constituição do outro em René Girard e Paul Ricoeur* pelo viés da narratividade ficcional. Aqui, o autor busca articular questões em torno da problematização da constituição de uma ação ética na linhagem do pensamento de Paul Ricoeur por meio do reconhecimento do outro, através da tomada de consciência da vaidade romântica formulada por René Girard à luz do desejo mimético.

Já os autores, *Jorge Alves Pinto* e *Maria Simone Marinho Nogueira*, demonstram como a *Relação entre ética e violência em “O peso do pássaro morto”, de Aline Bei, à luz do conceito de força de Simone Weil*, analisam, pelo viés da violência de gênero, o ato de estupro no romance *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei, à luz do conceito de “força” de Simone Weil. A partir das considerações sobre a força e como ela transforma o sujeito em coisa, compreendemos a violência como uma de suas manifestações, levando em conta que alguns grupos sociais – aqui, a mulher –, são frequentemente mais vulneráveis ao exercício da força pelos homens.

Seguindo a reflexão de *Ludymylla Lucena*, *Ciência, distopia e terror: uma análise da trajetória do jovem cientista em “Frankenstein ou o prometeu moderno” (1818) de Mary Shelley*, é explorar a relação complexa entre ciência, tecnologia, indústria e sociedade através da trajetória de encanto e desencanto do jovem cientista Victor Frankenstein. Trata-se de traçar um paralelo

EDITORIAL

entre o otimismo utópico e tecno-científico da modernidade e o pessimismo distópico da literatura de ficção científica moderna.

Sobre la invencion de Morel, por Bio Cassares: interdiscurso com el mito de la caverna de Plato de autoria de Marcio de Lima Pacheco e Gerizilda Dantas, numa investigação da literatura sul-americana por meio de uma comparação com *O Mito da Caverna*, de Platão, e por meio de uma análise do discurso fundamentada na teoria de Dominique Maingueneau.

O texto seguinte, do autor *Helcio Herbert Neto*, intitulado de *Engenbos de dentro: o hospital psiquiátrico Pedro II diante da genealogia foucaultiana*, desperta interesses de pesquisas acadêmicas em diferentes áreas do conhecimento. Para a Filosofia, os registros em torno da unidade podem abrir novos horizontes de estudo. O propósito deste artigo é mapear as potencialidades e estipular um conjunto conceitual capaz de dar vazão a esses propósitos. A paisagem foucaultiana e, por conseguinte, a genealogia do autor francês surgem como uma alternativa nesse sentido.

Joabe Tavares Pereira, apresenta o texto *Encontros líricos machadianos com a filosofia da Razão Vital*. O autor busca compreender se há uma filosofia nos escritos machadianos e se é um filósofo nacional. De fato, há passagens e conceitos nos escritos de Machado de Assis que conversam, por assim dizer, com os escritos de segunda navegação do filósofo espanhol, Ortega y Gasset.

Cristiano Dias da Silva apresenta: *Uma semiótica, delitos e política. Confrontos entre realistas e nominalistas na obra O Nome da Rosa de Umberto Eco*. A pesquisa discute os embates filosóficos entre realistas e nominalistas na representação de personagens da obra *O nome da Rosa*. Nesta abordagem reconhece-se que o personagem Guilherme de Baskerville realiza uma série de investigações semióticas na incessante tentativa de evidenciar enigmas e delitos envolvendo uma série de embates filosóficos, políticos e teológicos. Enfatiza-se ainda o confronto fé e razão ou Igreja e império onde se constrói e desconstrói uma noção de sujeito.

Os autores, *Michelle Martins* e *Alex Fabiano Correia Jardim*, com o texto: *Artaud, Blanchot e o desdobramento da palavra* procura problematizar a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênesse. Para tanto, utilizando como fio condutor a filosofia Deleuze-Guattariana, pensamos uma relação entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de *Désœuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve, como a recusa ao conceito, e o seu apagamento e tentativa de vida neutralizadora do sujeito e do universal em prol da literatura. Artaud e seus atravessamentos, travessia que também atravessa, que faz dele uma terceira margem da linguagem.

EDITORIAL

Esperamos que, o **Dossiê Filosofia e Literatura**, tendo reunido todos esses autores e autoras, nos convide a mergulhar no universo literário e filosófico a pensar o ser do mundo e suas vivências. Concluindo assim, nos textos apresentados, uma filosofia que buscou na literatura compreender o mundo e nele os seres. Por outro lado, a literatura encontra na filosofia a possibilidade de reflexão da vida num movimento que preserva a cada uma a liberdade e a peculiaridade que lhes são inerentes. Ao mesmo tempo, o imbricamento e o inacabamento de ambas que as fazem atuarem no universo existencial humano. Como estradas que se abrem para se pensar e compreender o mundo e, em especial, o nosso país.

Boa leitura!

Caicó-RN, julho de 2025.

Prof. Dr. José Francisco das Chagas Souza - Déda de Souza (UERN)

Editor Convidado

**SOBRE O IDEALISMO TRANSCENDENTAL DE EDMUND HUSSERL:
CONSCIÊNCIA ABSOLUTA E TELEOLOGIA ABSOLUTA**

[ON EDMUND HUSSERL'S TRANSCENDENTAL IDEALISM: ABSOLUTE
CONSCIOUSNESS AND ABSOLUTE TELEOLOGY]

Isabela Carolina Carneiro de Oliveira
isabela.carolinacarneiro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1602-4037>

Doutoranda e Mestre em Filosofia Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação da UFMG. Possui graduação em Filosofia e Pedagogia pela mesma instituição. Como pesquisadora, investiga e possui publicações sobre a consciência-tempo [Zeitbewusstsein] de Edmund Husserl, com ênfase nas intencionalidades dirigidas aos objetos temporais e quase-temporais, incluindo em sua análise o fluxo constitutivo do tempo e a especificidade da consciência absoluta. É membro colaborador do Círculo de Estudos Husserlianos (CEH) - UFMA e do grupo de pesquisa Origens da Filosofia Contemporânea - PUC/SP.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.5839](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.5839)

Recebido em: 22 de fevereiro de 2024. Aprovado em: 23 de dezembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 13-26
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.5839](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.5839)
Fluxo Contínuo - Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: O artigo apresenta algumas questões concernentes ao Idealismo Transcendental de Husserl. Dentre elas, destacamos: (i) a autossuficiência da consciência, único ser absoluto e (ii) os aspectos teleológicos embutidos na constituição. Nesse sentido, retomamos alguns esclarecimentos de Husserl sobre o ato sintético da percepção, elucidando o aspecto interminável e infinito da síntese de preenchimento. Neste aspecto, é válido destacar o entrelaçamento entre os níveis inferiores e superiores de constituição. Portanto, a partir da análise genética posterior, notamos que os efeitos constitutivos das experiências de nível superior em níveis inferiores da constituição são examinados mais de perto. Assim, mediante o “ABC da constituição” pode-se mostrar que ocorre uma influência dos níveis superiores e que estes se estendem aos níveis mais profundos.

Palavras-chave: Husserl. Idealismo Transcendental. Consciência. Teleologia. Absoluto.

Abstract: The article presents some questions concerning Husserl's Transcendental Idealism. Among them, we highlight: (i) the self-sufficiency of consciousness, the only absolute being and (ii) the teleological aspects embedded in the constitution. In this sense, we resume some clarifications of Husserl on the synthetic act of perception, elucidating the endless and infinite aspect of the filling synthesis. In this regard, it is worth highlighting the intertwining between the lower and upper levels of the constitution. Therefore, from further genetic analysis, we note that the constitutive effects of higher-level experiences at lower levels of constitution are examined more closely. Thus, from the "ABC of the constitution" it can be shown that an influence of the upper levels occurs and that these extend to the deepest levels.

Keywords: Husserl. Transcendental Idealism. Consciousness. Teleology. Absolute.

INTRODUÇÃO

Consideramos necessário nesse artigo, por uma questão epistemológica, explicitar conceitualmente o que seria para Husserl o Idealismo Transcendental. De modo pontual, precisamos perguntar: para Husserl o que é o Idealismo Transcendental? No § 41 das *Meditações Cartesianas* (*Cartesianische Meditationen*), o autor afirma que, “fenomenologia é *eo ipso* Idealismo Transcendental” (Husserl, [1931/1929] 1950, 2013, p. 124), mas em um sentido essencialmente novo. Nesse novo idealismo, “a discussão de idealidades de sentido e essências é mantida contra a redução à pura facticidade” (Bello, 2015, p. 94, tradução minha).

Na Husserliana XXXVI, *Idealismo Transcendental* (*Transzendentaler Idealismus*), compilada a partir de textos husserlianos que datam de 1908-1921, encontramos algumas considerações importantes sobre um novo idealismo. No texto n.º. 8, que trata da fundamentação argumentativa sobre a necessidade de um Idealismo Transcendental, Husserl assegura que temos as condições de possibilidade para o conhecimento das coisas mediante a relação entre a possibilidade [*Möglichkeit*] e a efetividade [*Wirklichkeit*] da realidade.

Em princípio, um objeto, seja ele individual ou *eidético*, que não possua possibilidade ideal de ser vivenciado na experiência, é impossível, e, com isso, a possibilidade ideal de um sujeito que poderia experimentar o objeto também é impensável. No entanto, a possibilidade de um objeto *eidético* é equivalente à sua realidade efetiva (cf. Husserl, 2003, pp. 146-150). Isso significa, como nos mostra Ales Bello (2015, p. 98, tradução minha), que “todos os sujeitos podem ter conhecimento *eidético*, mesmo que, de fato, não o possuam. Em outras palavras, se existem coisas conhecíveis, entendidas em termos *eidéticos*, mesmo que não as conheçamos de fato, a possibilidade de conhecê-las ainda existe”.

Husserl aponta para o fato no qual o mundo nos é dado através da mediação em sua manifestação na consciência; a consciência, pelo contrário, é dada imediatamente (cf. Husserl, 2003, p. 25. Ver também o § 49 da obra *Ideias I*). Nesse contexto, o mundo se constitui na consciência; ele é o que é apenas em relação à consciência, portanto, se de algum modo fosse possível a anulação de toda a consciência, o mundo entraria em colapso (cf. Husserl, 2003, pp. 29, 34).

Neste ponto, encontramos algo interessante, pois, o “aniquilamento do mundo” não ameaça a existência da consciência absoluta (cf. § 49 da obra *Ideias I* e na Hua XXXVI, texto n.º. 6, § 14). De acordo com Husserl, sobre o “ser-em-si do mundo” [*An-sich-Sein der Welt*], uma coisa é absolutamente certa – o mundo não é independente da consciência. Em princípio, “o mundo é o que é apenas como um correlato da consciência experiencial relacionada a ele” (Husserl, 2003, p. 78, tradução minha). Ao contrário, a consciência pode muito bem ser efetiva sem que haja um mundo ao qual ela como experienciadora, se relacione.

“O mundo não precisa ser” [*Die Welt braucht eben nicht zu sein*] (Husserl, 2003, p. 124, tradução minha). Como mostra o último argumento, isso de forma alguma afeta a existência da consciência. E que tal prova deve ser possível, na verdade, já se mostra no contraste dos próprios termos, ou seja, entre a necessidade da existência da consciência e a contingência de qualquer existência real [*realen Existenz*] como, por exemplo, uma coisa ou um objeto¹. Se agora realmente seguirmos esse *insight* obtido, logo ocorrerá, como nos mostra Husserl, a separação clara e distinta entre a consciência pura, ou melhor, a consciência transcendental e a consciência psicológica ou empírica. Conforme veremos, é claro desde o início que aquela consciência cujo absoluto foi

¹ Boehm (2005, p. 225, tradução minha) afirma que, “o ser real, entendido como sendo para um ego, nunca deve ser colocado como necessário: ele não pode nem deve vir a ser dado à consciência ou ser colocado pela consciência como ser necessário. A partir disso, Husserl conclui: nenhum ser real é necessário para o ser da consciência”.

estabelecido em relação à relatividade da existência do mundo é certamente a consciência transcendental absoluta (cf. Husserl, 2003, p. 124).

1 O SENTIDO DO TERMO “ABSOLUTO” PARA HUSSERL: A ABSOLUTIVIDADE DA CONSCIÊNCIA

Nesse momento do artigo, após apresentarmos uma breve exposição sobre o absoluto da consciência na perspectiva do Idealismo Transcendental, devemos então perguntar: qual o sentido do termo “absoluto” para Husserl? Obviamente, esse é um termo complexo da fenomenologia husserliana, que deve ser compreendido a partir do único Ser que é autossuficiente em-si mesmo; a consciência absoluta. Portanto, “ser absoluto é ser que em princípio não requer outro ser para sua existência” (Boehm, 2005, p. 226, tradução minha).

Nesse contexto do absoluto, a redução transcendental revelaria uma esfera de ser radicalmente distinta. O ser real [*reales Sein*] aqui investigado é o ser relativo e meramente secundário ao ser para a consciência absoluta, que torna possível sua manifestação. Assim, é válido destacar que “a existência da consciência não é relativa à existência de uma realidade efetiva” [*Existenz von Bewusstsein ist also nicht relativ zur Existenz einer wirklichen Realität*] (Husserl, 2003, p. 79, tradução minha). Portanto, quando falamos aqui sobre a realidade, ela não é em sentido absoluto, mas em um sentido de ser que lhe é próprio e somente seu, que permanece fundamentalmente e essencialmente diferente do sentido de ser absoluto [*absolutes Sein*]².

A própria ideia de realidade absoluta é um absurdo, pois em princípio o ser real é algo que, de acordo com o sentido essencial de seu ser, exclui a possibilidade de sua doação absoluta³. Ele é o que é somente em “relação” com o Ser absoluto da consciência, na qual mediante a redução fenomenológica podemos alcançar a esfera imanente do “dado absoluto” (cf. Boehm, 1968, pp. 92-99).

Nesse sentido, “o ser das coisas e da realidade, o ser real, o ser transcendente não é absolutamente absoluto, mas sim, relativo e, de fato, ser relativo à consciência” (Boehm, 1968, p. 86, tradução minha). Esta “relação” que se impõe nos foi apresentada pela fenomenologia transcendental, devemos com isso entender que não se trata de uma ocorrência ocasional, ao contrário, é em-si uma necessidade essencial. Como nos mostra Boehm (1968, p. 99, tradução minha),

a relação básica existente entre consciência [*Bewusstsein*] e realidade [*Realität*] pode agora ser caracterizada em duas palavras: como – fundamental e transcendental. A relação fundamental entre o ser absoluto, que é a consciência, e o ser real

² A exigência da possibilidade, em princípio, de uma doação absoluta do real é, portanto, equivalente a assumir a possibilidade de converter seres existentes no modo de realidade em seres existentes no modo de experiências. Isso vai de encontro ao sentido de ser dos seres cujo modo de existência é o da realidade. De acordo com o significado essencial de seu ser, o ser real, em princípio, exclui a possibilidade de sua doação absoluta. Consequentemente, o ser real não é essencialmente um ser absoluto (cf. Boehm, 2005, pp. 231-232).

³ Boehm (2005, p. 229, tradução minha) complementa, afirmando que, “na medida em que a absolutividade do ser absoluto, isto é, a consciência absoluta, não permanece intocada pela relação em que a realidade se encontra com a consciência absoluta, devemos investigar a interpretação de Husserl sobre o significado do ser real sobre e contra o qual a ideia de uma realidade absoluta é absurda”. A discussão necessária para estabelecer a tese de que algo real “não é nada em sentido absoluto” pode ser encontrada no § 43 de *Ideias I*.

meramente relativo a ela, é uma relação fundamental na medida em que é um fundamento [*Fundament*] é uma base necessária ou uma ‘condição de possibilidade’ [*Bedingung der Möglichkeit*] inevitável e indispensável para o ser de um ser, mas não uma ‘razão suficiente’ [*zureichender Grund*] ou uma ‘protocoisa causal’ [*benwirkende Ursache*] do ser desse ser. A consideração de Husserl sobre ‘consciência e efetividade natural’ [*Bewußtsein und natürliche Wirklichkeit*] discutida aqui em sua relação básica é de fato uma ‘consideração fundamental’ [*Fundamentalbetrachtung*] nesse sentido do conceito de fundamento.

Com essa interpretação de Boehm, no entanto, fica claro que a definição de “ser absoluto” não apenas pressupõe sua distinção terminológica entre “consciência” e “realidade”, mas também implica a tese de que a consciência por si só é “ser absoluto”. Ou, melhor dizendo, ele coloca diretamente essa distinção em questão e, por essa razão, o autor afirma que Husserl é induzido a introduzir outra distinção entre a consciência, chamada de “ser absoluto”, e o “ser real”. Em qualquer caso, a definição nomeada “ser absoluto” de Husserl pode ser entendida, de acordo com Boehm (2005, p. 226, tradução minha),

[...] como sendo modelada sobre a prova pressuposta da absolutividade do ser da consciência: essa consciência não requer nenhum outro ser para sua existência, significa que ela não requer nenhum ser real (no sentido de Husserl) para sua existência. Formulada dessa forma, a definição implica a suposição adicional de que todo ser parte do ser da consciência.

É válido acrescentar que o Idealismo Transcendental Fenomenológico de Husserl refuta todo o misticismo e abole radicalmente a ideia de “coisa em si” [*Ding an sich*], no sentido de uma falsa metafísica [*einer falschen Metaphysik*] (cf. Husserl, 2003, p. 67)⁴. Contudo, a “base de referência” para a epistemologia e a metafísica é a fenomenologia transcendental, devido ao seu teor universal e radical. Isso se justifica, uma vez que a fenomenologia transcendental se volta às análises dos fundamentos constitutivos necessários tanto ao conhecimento quanto ao Ser (cf. Ströker, 1993, pp. 216-217).

Portanto, há um ser que deve ser dado absolutamente, isto é, deve ser dado de tal maneira que se torne imanente em sua totalidade, de tal modo que o objeto como uma efetividade individual possa ser completamente determinado a partir da consciência doadora de sentido (cf. Husserl, 2003, pp. 67-68). Assim, a “coisa”, o objeto imanente, não é nada além e fora dessa consciência, mas está autocontido nela. A consciência, no sentido genuíno da palavra, é a raiz [*Wurzel*], ou melhor, a fonte de tudo o mais que é, e que pode ser chamado de “ser” (cf. Husserl, 2003, pp. 69-70).

Contudo, todo objeto individual que supomos existir exige imediatamente: (i) a existência efetiva de uma consciência. A partir disso, temos que, (ii) toda vivência da consciência [*Bewusstseinsenerlebnis*] exige uma corrente de consciência [*Bewusstseinsstrom*] que possui a característica própria de um fluxo contínuo (cf. Husserl, 2003, p. 74).

⁴ O conhecimento nesta perspectiva husserliana se aproxima do que é sugerido por Nietzsche, no qual não alcançamos a coisa em si. E isto pode ser constatado se voltarmos a nossa atenção a definição husserliana na qual temos que “o conhecimento é, pois, apenas conhecimento humano, ligado às formas intelectuais humanas, incapaz de atingir a natureza das próprias coisas, as coisas em si” (Husserl, [1907] 1996, p. 44). Como ressalta Bernet (2005, 163, tradução minha), “a coisa em si não deve ser pensada como um objeto real pertencente ao mundo natural, então deve ser entendida em termos de uma descrição fenomenológica da doação intuitiva da coisa na consciência”.

Boehm (2005) nos esclarece que o tema da “consciência absoluta” permitiu que a filosofia husserliana pudesse ser caracterizada como um idealismo. Nesse contexto, conforme explicamos, certamente há uma diferença entre “ser absoluto” e ser relativo. Porquanto, este ser absoluto da consciência foi concebido, sendo independente de um segundo ser, pois a consciência absoluta é autossuficiente em si mesma.

A relatividade de todo ser real em comparação ao ser absoluto da consciência “em si mesma” serve também para confirmar mais profundamente a “absolutividade da consciência absoluta”. A noção aqui empregada pela exegese de Boehm é a de que a consciência não é apenas um ser absoluto em um sentido “substancial”, mas também é um absoluto transcendental. O significado deste conceito deve ser entendido na medida em que nenhum ser real pode existir ou pode ser dado sem o fundamento desse “em-si” do ser absoluto. Todavia, resta-nos acrescentar que,

em uma formulação extrema, isso significa que nada poderia ser se não houvesse a consciência absoluta. Isso não significa, no entanto, que tudo o que existe, exista por meio da consciência absoluta. Formulada ainda mais extremamente (uma formulação tão extrema que sua compreensão é totalmente dependente da compreensão de tudo o que foi dito acima), poderíamos dizer: não há nada sem a consciência absoluta, embora também não haja nada apenas com a consciência absoluta. Ou seja, a consciência é um absoluto transcendental na medida em que é o fundamento ‘absolutamente’ necessário para todos os outros seres (reais). Mas de forma alguma – todos os outros seres existem se houver simplesmente consciência absoluta. Falo da ‘capacidade de existir’, a este respeito com referência à heterogeneidade em princípio do ser real em oposição à condição simplesmente fundamental e essencial da consciência transcendentalmente absoluta. A consciência transcendental não é um ser absoluto que seja capaz de criar todos os outros seres (reais) a partir do seu ser que é (Boehm, 2005, p. 238, tradução minha).

A consciência enquanto “ser absoluto” que aparece como “resíduo fenomenológico” (Husserl, [1913] 2020, p. 117), após a redução fenomenológica, deve ser compreendida como uma “consciência pura em seu ser próprio e absoluto” (Husserl, [1913] 2020, p. 117). Por conseguinte, nada se perde ao suspendermos “todas as coisas”. Ao contrário, se ganha “todo o ser absoluto, o qual, corretamente entendido, abriga todas as transcendências mundanas, as ‘constitui’ em si” (Husserl, [1913] 2020, p. 117). Somente nesse sentido absoluto o ser real não se perde pela redução à consciência, já que ele mesmo “no sentido absoluto nada é” (Husserl, [1913] 2020, p. 117).

Portanto, como afirma Husserl (2003, p. 127, tradução minha), “se eu coloco entre parênteses a efetividade natural [*Naturwirklichkeit*], a consciência dessa efetividade natural não pode ser colocada entre parênteses. Esta consciência residual [*Bewusstseinsresiduum*] é (a) consciência pura [*reines Bewusstsein*]”. Mediante o que foi citado, temos na atitude [*Einstellung*] fenomenológica ou transcendental uma peculiaridade, pois, aqui é eliminada toda e qualquer transcendência tanto física quanto psíquica.

Assim, também se “destaca” toda consciência humana que, enquanto consciência pura, é a consciência na qual tudo o que é real [*reell*] aparece. Nesse contexto, se voltarmos a nossa atenção para o § 81 da obra *Ideias I*, o “absoluto”, enquanto um termo último, “é algo que se constitui a si mesmo, em certo sentido profundo e inteiramente próprio, e que tem as suas fontes originais num absoluto último e verdadeiro” (Husserl, [1913] 2020, p. 185).

2 ASPECTOS TELEOLÓGICOS DA PERCEPÇÃO

Antes de aprofundarmos nessa temática, ressaltamos que o termo teleologia denota, por assim dizer, que o processo de constituição aponta para as relações de conformidade e adequação das objetividades numa síntese de concordância cada vez mais perfeita, mediante os preenchimentos intuitivos das intenções vazias. Mais precisamente, um estado de coisas se torna teleológico quando seu esclarecimento fenomenológico perpassa necessariamente pelo “ABC da Constituição” (cf. Lohmar, 2008, p. 85), por essa razão, esse elemento teleológico não é ele próprio um elemento factual ou finalístico⁵.

Não existe aqui uma relação de causalidade factual numa consciência absoluta teleologicamente orientada. Concordamos com a perspectiva de Bernet (2005, p. 159, tradução minha), segundo a qual “a fenomenologia de Edmund Husserl é essencialmente dominada por conceitos teleológicos”⁶. Segundo o autor, isso implica a ideia de que a vida humana (transcendental) possui um objetivo.

Husserl afirma a necessidade de uma “teleologia universal” em toda a vida da consciência [*Bewusstseinsleben*] no § 60 da Husserliana XVII, *Lógica Formal e Lógica Transcendental (Formale und transzendente Logik)*. No referido parágrafo, temos um posicionamento muito claro do autor, que já aparece desde a *Sexta Investigação Lógica (Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis)*, a saber, nesta obra, Husserl já pontuava que ocorre o recobrimento mediante uma síntese de unificação entre os atos intencionais objetivantes (significativos e intuitivos).

Conforme sabemos, uma das preocupações centrais da fenomenologia de Husserl é descrever a gradual diferença entre as intenções preenchidas (ou seja, evidentes) e vazias. Intenções preenchidas são baseadas no preenchimento intuitivo e intenções vazias significam o mesmo objeto sem preenchimento intuitivo. Nesse sentido, a estrutura teleológica pode ser visada em diferentes níveis de constituição.

O preenchimento intuitivo culmina num ideal de realização pleno ao requerer a evidência da presença da coisa visada ou o estado da coisa visada. O *télos* aqui, não é um fim, ele é “o ideal de adequação implicado” (Bernet, 2005, p. 162, tradução minha) que almeja a perfeição, ou melhor dizendo, em termos puramente fenomenológicos, “o ideal de doação adequada” (Bernet, 2005, p. 162, tradução minha), no qual temos uma unidade de atos intencionais fundidos.

É válido destacar que, para Husserl ([1929] 1974, p. 168, tradução minha), a intencionalidade, em geral, pode ser caracterizada como a “vivência de estar consciente de alguma coisa” e, que, juntamente a ela, temos o conceito de evidência, ambas são inseparáveis. A evidência

⁵ A teleologia [*Teleologie*] husserliana “designa um caráter geral da intencionalidade” (Ghigi, 2010, p. 280, tradução minha). Portanto, ela almeja através da evidência um ideal de adequação entre os atos objetivantes (significativos e intuitivos) numa incessante e interminável busca por perfeição e verdade (cf. Husserl, [1929] 1974, pp. 168-169). Nesse sentido, existe “implicitamente uma espécie de finalidade geral, que sempre ‘termina’ de novo em estruturas e estados de coisas” (Ghigi, 2010, p. 281, tradução minha).

⁶ De acordo com Jacques Derrida ([1990] 2004, p. 248, tradução minha), Husserl “parecia pensar que o modo de evidência da ideia teleológica era absolutamente excepcional, que na verdade essa ideia era a única a não se fundar em nada além de si mesma, pela boa razão de permanecer velada, ocultada, sob o movimento aparente da filosofia. Nada pode lançá-la em dúvida, ou simplesmente reduzi-la, ‘neutralizá-la’, o verdadeiro filósofo a experimentou, verificou e autenticou seu significado pelo próprio exercício da filosofia. Misteriosamente, a fenomenologia foi também a ‘prova’ da teleologia”. No que se refere ao “mistério” apontado por Derrida, iremos desenvolver ao longo desse artigo, o modo como Husserl se apropriou da teleologia em sua obra. Ademais, segundo a nossa leitura, não haveria nada de “misterioso” nisso.

é um universal, relacionada a toda a vida da consciência, uma forma de intencionalidade que por meio dela tem um modo [*Waise*] de estrutura teleológica universal [*universale teleologische Struktur*] (cf. Husserl, [1929] 1974, pp. 168-169).

A consciência de qualquer que seja a coisa pertence *a priori* a uma variedade infinita de modos possíveis de consciência, que na forma unitária de composição [*con-positio*] pode ser sinteticamente ligada para formar uma consciência de identidade do “mesmo” objeto. Como aponta Husserl ([1929] 1974, p. 169, tradução minha), “em toda consciência de objeto [*Gegenstandsbewusstsein*] evidente está incluída uma referência intencional a uma síntese de reconhecimento”.

Essencialmente, toda multiplicidade perceptiva também inclui os modos de uma “autoconsciência multifacetada” (Husserl, [1929] 1974, p. 168, tradução minha) e correspondentemente adequada, teleologicamente orientada em vias da confirmação evidente do mesmo objeto temporal imanente, no qual todo processo perceptual requer a corrente temporal da consciência. Essa síntese contínua, que visa a uma relação de recobrimento, é uma “síntese de coalescência” [*Verschmelzung*], uma “síntese de concordância” [*Deckungssynthese*] que relaciona a multiplicidade de aparências com a unidade de determinado objeto que aparece em todas elas (cf. Bernet, 2005, p. 165).

Há, por assim dizer, um processo contínuo de novas expectativas [*Erwartungen*], e sua realização em grande parte perfeita nos garante que “isso” ainda é a mesma coisa. Dito de outra maneira, há uma grande área de concordância [*Deckung*] entre todas as minhas expectativas direcionadas ao objeto visado e o dado sensível. Assim, temos uma espécie de evidência própria, que pode ser chamada de “certeza da antecipação”, porque se baseia em outras experiências anteriores (cf. Lohmar, 2017, p. 152).

De outro modo, quando é algo distinto que se apresenta, ocorre evidentemente a anulação das intenções de expectativas de um visar o mesmo. E, em princípio, essa possibilidade nunca pode ser excluída, por mais efetiva que seja a experiência anterior de confirmação, temos sempre que considerar que uma nova aparência pode entrar em conflito com a próxima antecipação vazia (protensional), isto é, “desapontá-la”. Portanto, a possibilidade de uma determinação nova ou diferente nunca pode, em princípio, ser excluída (cf. Husserl, [1929] 1974, p. 168).

É válido lembrar, que toda aparição [*Erscheinung*] atual do objeto aponta para outras aparências possíveis dele, por essa razão, cada aparição é “motivada”, de modo não aleatório, pelas aparições anteriores de acordo com uma síntese puramente sensorial e de realização passiva, que “relaciona”, por assim dizer, a multiplicidade de aparências com a unidade daquele objeto que aparece em todas elas.

Conforme nos mostra Bernet (2005, p. 165, tradução minha), nesse contexto, não devemos descartar que estruturalmente as aparências se ligam umas às outras por “relações de compatibilidade e contiguidade”. Mas, é fundamental apontar que o princípio que organiza o horizonte de aparências possíveis é a “antecipação teleológica”, à medida que tentamos caracterizar a continuidade das aparências como um processo de preenchimento.

Assim, a síntese contínua das aparências não simplesmente unifica uma multiplicidade de aparências em relação ao objeto que aparece. [...] Em outras palavras, a síntese das aparências é sempre ao mesmo tempo uma síntese de preenchimento. A dinâmica desse processo de preenchimento, o real interesse cognitivo dentro desse processo, é essencialmente determinado pela antecipação teleológica da cognição absoluta, ou seja, da doação adequada do objeto aparente.

Esse objetivo cognitivo não apenas regula a formação e estruturação do horizonte de possíveis doações da coisa, mas também constitui o critério seletivo, por assim dizer, para a efetivação de uma dessas possibilidades. O interesse, então, afetando o curso concreto da percepção de uma coisa, é direcionado para aquelas aparências que tornam possível uma aproximação desse ideal de doação completa do objeto. Assim, para Husserl, a percepção de uma coisa é essencialmente um processo cognitivo no qual o objeto percebido é continuamente confirmado e mais completamente determinado, ou seja, pré-predicativamente ‘explicado’ (Bernet, 2005, pp. 165-166, tradução minha).

Algo merece a nossa atenção, o objetivo final da cognição não é a cognição perfeita do objeto, mas sim a progressão interminável, por assim dizer, da própria cognição. A partir disso, Bernet (2005) afirma que a percepção é um processo teleológico de cognição interminável. Por conseguinte, de acordo com o autor, Husserl faz uso de um “ideal teleologicamente funcional” de verdade absoluta, que só pode ser entendido,

com base em sua consciência radical da finitude do conhecimento humano. O fato básico do qual Husserl procede é a possibilidade de erro e a tensão entre o desejo de cognição absoluta e a necessária frustração desse desejo. Husserl não pretende resolver essa tensão por meio do ideal teleologicamente antecipado de cognição. Pelo contrário, uma forma completamente responsável de práxis cognitiva consiste em aceitar plenamente essa tensão e a tarefa filosófica infinita resultante (Bernet, 2005, p. 159, tradução minha).

Por fim, Bernet nos aponta que, as múltiplas seriações perceptivas progressivas e contínuas revelam que a percepção é simultaneamente um processo de constituição e preenchimento. Ou seja, para Husserl, o processo de tomar conhecimento do objeto não é uma descoberta progressiva de uma realidade objetiva que existe independentemente da consciência. Em vez disso, o objeto é constituído desde a sua primeira aparição [*Erscheinung*] no processo progressivo de cognição em sua determinação fenomenológica. Portanto, o objeto que está sendo progressivamente constituído, é o correlato intencional dessa consciência unitária que engloba a multiplicidade de aparências em uma síntese contínua de preenchimento.

Assim, se a multiplicidade de aparências é teleologicamente orientada numa síntese de adequação que almeja a completude e a perfeição, mesmo que se trate de um processo experiencial infinito, isso significa que o objeto que está sendo constituído é uma aproximação contínua do ideal teleologicamente antecipado de uma coisa totalmente determinada em si (cf. Bernet, 2005, p. 166).

Devemos observar, em primeiro lugar, que o processo experiencial é sempre infinito, e almeja mediante a evidência, a doação da coisa completa. Em segundo lugar, se temos a unidade objetiva progressivamente constituída no processo experiencial sempre infinito (incompleto) e, como tal, adequadamente dado na medida do possível, então sua função teleológica dentro do processo perceptual não se torna ininteligível. Como nos esclarece Husserl (2003, p. 77, tradução minha),

não é necessário que a infinidade [*Unendlichkeit*] de experiências [*Erfahrungen*] que pertenceria à plena identificação de uma coisa deva efetivamente realizar-se em uma consciência efetiva [*wirklichen Bewusstsein*]. Isso seria absurdo. Afinal, é um

infinito irrealizável [*nicht realisierbar ist*] em sua multidimensionalidade [*Mebrdimensionalität*], mesmo em uma corrente infinita de consciência [*unendlichen Bewusstseinsstrom*] e em sua unidimensionalidade [*Eindimensionalität*] temporal.

A partir disso, devemos: (i) distinguir nitidamente o objeto transcendente e a unidade objetiva progressivamente constituída em um processo; (ii) interpretar o objeto transcendente, como uma coisa não realizável na experiência; (iii) entender que a função teleológica no processo experiencial é a de um princípio regulador da doação adequada no contexto dos atos perceptivos; e, (iv) conceber que a doação adequada de uma coisa perceptiva necessariamente aponta para um processo experiencial infinito.

De modo conclusivo, algo deve ser registrado, “a aspiração teleológica para a cognição absoluta do ser objetivo torna-se uma busca do avanço infinito do processo de cognição” (Bernet, 2005, p. 170, tradução minha). A realização sistemática da fenomenologia, portanto, parte do pressuposto no qual “a tarefa da fenomenologia é infinita” (Bernet, 2005, p. 170, tradução minha). O que foi dito sobre o processo perceptivo de uma coisa ou um objeto até aqui, também vale para a ciência fenomenológica como tal. Como aponta Bernet (2005, p. 170, tradução minha), “se o caráter infinito da tarefa teórica não dissuade, mas incentiva o investigador fenomenológico, isso implica uma motivação prática para a busca do conhecimento por si só”.

3 O “ABC DA CONSTITUIÇÃO” TELEOLOGICAMENTE ORIENTADO

Antes de adentrarmos na esfera da constituição é necessário fazer uma breve distinção entre a fenomenologia estática e genética. Isso deve ser entendido da seguinte maneira: a fenomenologia estática lhe é atribuída, principalmente, uma tarefa – a descrição da correlação *noético-noemática* entre a consciência e os seus objetos, assim como os modos de aparição desses objetos. Ademais, nomeamos como fenomenologia estática a análise fenomenológica que investiga a correlação entre a consciência constituinte e a objetividade constituída (cf. Holenstein, 1972, p. 26).

A partir do exposto, notamos uma “ordem teleológica de fundação” [*teleologische Fundierungsordnung*] na qual o nível superior (atos predicativos, percepção categorial) repousa no nível inferior (a constituição do tempo e espaço, as sínteses associativas, as percepções simples/sensíveis, os atos pré-predicativos) (cf. Holenstein, 1972, p. 27). Dito isto, compreendemos que a relação fundacional existe correlativamente nos atos *noéticos* da consciência e nos conteúdos dos atos *noemáticos*. Isso significa: o que é essencialmente dependente necessita de algo a mais para sua existência. Essa inter-relação entre fundantes e fundados nos moldes das *Investigações Lógicas* (*Logische Untersuchungen*), é uma relação ideal e não um mero nexos causal, em que o nível inferior produziria causalmente o próximo nível superior de constituição.

A fenomenologia genética [*genetische Phänomenologie*] também nomeada como fenomenologia explicativa ou elucidativa [*erklärende Phänomenologie*] explica, a “constituição” do objeto *noético-noemático*, descrito estaticamente⁷. Assim, podemos observar juntamente com Holenstein (1972)

⁷ Em certa medida, podemos dizer que a fenomenologia genética se propõe explicar: (i) o desenvolvimento genético da passividade; (ii) o envolvimento do ego e as relações entre atividade e passividade; (iii) a sensibilidade secundária e o substrato das habitualidades; (iv) a individualidade e a multiplicidade das mônadas interligadas geneticamente; (v) a

que, ocorre uma “sobreposição”, pois, a análise estática possibilita antes de tudo a genética, e o esclarecimento da gênese das estruturas estáticas em questão.

Resta-nos acrescentar que, em particular, a teoria da constituição aqui mencionada não contém de forma alguma a tese de um fundamento unilateral “de baixo para cima”. Pode-se mostrar que a reação “de cima para baixo” e a influência dos níveis superiores da constituição se estendem aos níveis mais profundos (cf. Lohmar, 2008, p. 34). Conforme sabemos, a fenomenologia estática tem preferência pela “fundação unidirecional ascendente” (Lohmar, 2017, p. 155, tradução minha). Para colocá-la nos termos da fenomenologia genética posterior, a saber, tratava-se do “ABC da constituição”⁸: tempo, espaço, objetos intencionais, experiências pré-predicativas e experiências predicativas.

Na fenomenologia estática, grosso modo, ainda parece possível que se possa ter um objeto perceptivo e todo o seu significado em uma única intuição. A fenomenologia genética, por outro lado, mostra que esse sentido só pode ser apreendido em uma extensa “historicidade da experiência” [*Historizität der Erfahrung*] (cf. Lohmar, 2017, pp. 153, 155). Aqui, a medida que a experiência prossegue, o significado de coisas aparentemente simples continua a aumentar. Portanto, a análise genética examina os efeitos constitutivos das experiências de nível superior em níveis inferiores de constituição. Isso mostra, por exemplo, a orientação da atenção e as sínteses no processo de percepção. Como esclarece Lohmar, trata-se do afastamento da “base unilateral ascendente da fenomenologia estática” (Lohmar, 2017, p. 151, tradução minha). A influência descendente, por outro lado, é frequentemente examinada na fenomenologia genética (cf. Lohmar, 2017, p. 155). De acordo com Lohmar (2017, p. 155, tradução minha),

a análise muitas vezes vai na direção de que todas as realizações de nível inferior, como a constituição do tempo e espaço, estímulos pré-objetivos [*vorgegenständlichen Reize*], objetos intencionais, etc., já são ‘teleológicas’ para as minhas experiências, minhas realizações de nível superior e minha vida prática no mundo. A possibilidade deste alinhamento é baseada na experiência anterior. A consciência como um todo é estruturada teleologicamente (Hua XVII, 169). A orientação teleológica da vida consciente, portanto, combina os fatores genéticos característicos da soma de experiências anteriores e historicidade [*Historizität*].

4 TELEOLOGIA ABSOLUTA E CONSCIÊNCIA ABSOLUTA

Husserl se dedicou exaustivamente à explicação do que seria a consciência absoluta. Nesse cenário, Husserl estava preocupado com certo regresso ao infinito, pois, o absoluto da consciência, não poderia depender de uma consciência que põe uma outra consciência e assim sucessivamente. Isso significa que uma consciência adicional à consciência absoluta para qual é dada implicaria a perda desse caráter de absoluto do processo originário⁹.

compreensão monadológica do mundo; e, (vi) a relação entre a minha passividade e a passividade alheia (cf. Husserl, 1966b, pp. 340, 342-345).

⁸ De acordo com Lohmar (2008, p. 85), a metáfora pictórica da parte inferior e superior da constituição deve ser especificada de tal forma que haja pelo menos cinco camadas de constituição, das quais a inferior constitui uma base fundamental para a superior. Isso é algo como o “ABC da constituição”, como Husserl o chamou uma vez.

⁹ Sobre este tema, ver o texto 54 da parte B das *Lições (Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins)*.

Com o objetivo de acrescentarmos uma última contribuição teórica e pontual ao que foi dito até aqui sobre a teleologia, ressaltamos que no texto 19, intitulado *Teleologia Absoluta (Absolute Teleologie)*, que compõe a Husserliana XLII, *Problemas limítrofes da Fenomenologia. Análises do Inconsciente e dos Instintos. Metafísica. Ética tardia (Grenzprobleme der Phänomenologie. Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte. Metaphysik. Späte Ethik)*, Husserl apresenta a necessidade de um entrelaçamento originário entre a teleologia absoluta, a fenomenologia transcendental e a subjetividade absoluta. Esse enlace aponta para o fluxo infinito de constituição da “vida transcendental absoluta” (Husserl, 2013, p. 248, tradução minha) e nos retira da “positividade natural ingênua” (Husserl, 2013, p. 249, tradução minha).

Numa perspectiva ampliada e progressiva de constituição, a teleologia absoluta, compreende a si mesma, enquanto um “correlato da unidade inseparável de todos os seres finitos como um momento meramente dependente no infinito” (Husserl, 2013, p. 249, tradução minha). Portanto,

[...] essa teleologia se entende em sua relação [*Beziehung*] com a subjetividade absoluta [*absoluten Subjektivität*] como o caminho infinito [*unendliche Weg*] para se desenvolver [*entwickeln*] em seu verdadeiro ser [*wahren Sein*], ou como a realização infinita da constituição de um mundo como natureza [*Welt als Natur*] e pertencente essencialmente à subjetividade em seu sentido absoluto e último (Husserl, 2013, pp. 249-250, tradução minha).

Por fim, em concordância com a citação acima, acrescentamos que Husserl faz uma confissão importante quando afirma que o fluxo constitutivo do tempo é a subjetividade absoluta, mas “para tudo isto faltam-nos os nomes” (Husserl, [1928] 1966a, p. 371). É válido destacar que Husserl não utiliza pressupostos ou elementos causais para explicar a estrutura do “fluxo absoluto” da consciência constituinte do tempo. Essa realização teleológica é, por assim dizer, inerente à vida intencional da consciência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consciência absoluta ao captar o próprio fluir intenciona a si mesma, desse modo, por mais que inicialmente pareça um absurdo, e isto o próprio Husserl reconhece ao afirmar que o fluxo da consciência constitui “a sua própria unidade, é, porém, assim” (Husserl, [1928] 2017, p. 131). Com base nisso, fica claro que o absoluto ou a absolutividade da consciência retratada nesse artigo atinge o grau de plenificação na sua suficiência autoconstitutiva.

Husserl não separou a fenomenologia estática e genética uma da outra. Todavia, conforme elucidamos, ocorre uma “sobreposição” entre a fenomenologia genética e estática. A análise estática possibilita, antes de tudo, a genética e o esclarecimento da gênese das estruturas estáticas em questão. Com a intenção de pontuar alguns dos acréscimos que a explicação genética nos apresenta, foi possível então notar, que no ato perceptivo não podemos desconsiderar que o objeto possui como horizonte o mundo, a saber, a historicidade da experiência.

Além disso, temos que a síntese contínua que relaciona a multiplicidade de aparências perceptivas se dá passivamente. Conforme mencionamos, a nova aparição já é antecipadamente motivada pela aparição anterior e possui como objetivo melhorar a doação intuitiva do objeto e,

assim, aperfeiçoar o nosso conhecimento sobre ele. Essa motivação não se dá de modo arbitrário, ao contrário, as aparências possíveis estão estruturalmente interligadas com a aparição atual do objeto por uma questão de similaridade e contiguidade.

Por fim, observa-se que a análise genética posterior também aponta para a relação necessária entre os atos fundantes e fundados, ao longo do processo perceptivo, pois é a partir dela que as múltiplas aparências perceptivas se relacionam. Portanto, o principal objetivo é sempre o de melhorar o ideal de doação daquilo que nos aparece. Ressaltamos ainda que, na perspectiva genética, ocorre a influência dos níveis superiores de constituição nos níveis inferiores e que aqueles se estendem aos níveis mais profundos de constituição.

REFERÊNCIAS

BELLO, Angela Ales. **The Sense of Things Toward a Phenomenological Realism**. Trad. Antonio Calcagno. *Analecta Husserliana*, vol. 118. USA: Springer, 2015.

BERNET, Rudolf. "Perception as a Teleological Process of Cognition". *In: Edmund Husserl Critical Assessments of Leading Philosophers - The Nexus of Phenomena: Intentionality, Perception and Temporality*. Vol. III, parte V. Ed. Rudolf Bernet, Donn Welton e Gina Zavota. New York, Canada: Routledge, 2005. pp. 159-171.

BOEHM, Rudolf. "Husserl's concept of the 'absolute'". *In: Edmund Husserl - Critical Assessments of Leading Philosophers*. Vol. 5, parte XIII. Ed. Rudolf Bernet, Donn Welton, Gina Zavota. USA, Canada: Routledge, 2005. pp. 219-245.

BOEHM, Rudolf. **Vom Gesichtspunkt der Phänomenologie**. *Phaenomenologica*, vol. 26. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968.

DERRIDA, Jacques. **Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl**. França: Presses Universitaires de France, ([1990] 2004).

GHIGI, Nicoletta. "Teleologie". *In: GANDER, Hans-Helmuth. Husserl-Lexikon* (Ed.). Darmstadt: WBG, 2010. pp. 280-282.

HOLENSTEIN, Elmar. **Phänomenologie der Assoziation. Zu Struktur und Funktion eines Grundprinzips der Passiven Genesis Bei E. Husserl**. *Phaenomenologica*, vol. 44. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1972.

HUSSERL, Edmund. **A ideia de Fenomenologia**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, ([1907] 1996).

HUSSERL, Edmund. **Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs und Forschungsmanuskripten, 1918-1926.** Ed. Margot Fleischer. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1966b.

HUSSERL, Edmund. **Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft.** Ed. Paul Janssen. Netherlands: Martinus Nijhoff, ([1929] 1974).

HUSSERL, Edmund. **Grenzprobleme der Phänomenologie. Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte. Metaphysik. Späte Ethik. Texte aus dem Nachlass 1908-1937.** Ed. Rochus Sowa, Thomas Vongehr. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer, 2013.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma Fenomenologia pura e para uma Filosofia fenomenológica.** Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias e Letras, ([1913] 2020).

HUSSERL, Edmund. **Investigações Lógicas: Sexta Investigação: Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento.** vol. 2, parte 2. Trad. Zeljko Loparić e Andréa M. A. C. Loparić. São Paulo: Abril Cultural, ([1901] 1921, 1975).

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma Fenomenologia da Consciência interna do Tempo.** Trad. Pedro M. S. Alves. Rev. Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, ([1928] 2017).

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas e Conferências de Paris.** Trad. Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense, ([1931/1929] 1950, 2013).

HUSSERL, Edmund. **Transzendentaler Idealismus. Texte aus dem Nachlass (1908-1921).** Ed. Robin D. Rollinger e Rochus Sowa. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2003.

HUSSERL, Edmund. **Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917).** Ed. Rudolf Boehm. Netherlands: Martinus Nijhoff, ([1928] 1966a).

LOHMAR, Dieter. **Phänomenologie der schwachen Phantasie. Untersuchungen der Psychologie, Cognitive Science, Neurologie und Phänomenologie zur Funktion der Phantasie in der Wahrnehmung.** Phaenomenologica, vol. 185. Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2008.

LOHMAR, Dieter. “Genetische Phänomenologie”. *In: Husserl-Handbuch.* Ed. Sebastian Luft, Maren Wehrle. Deutschland: J. B. Metzler Verlag, 2017. pp. 149-157.

STRÖCKER, Elisabeth. **Husserl’s Transcendental Phenomenology.** Trad. Lee Hardy. USA: Stanford University Press, 1993.

**ENTRE A POESIA TRÁGICO-ANTIGA E TRÁGICO-MODERNA EM
SÓFOCLES E FRIEDRICH SCHILLER**

[BETWEEN ANCIENT-TRAGIC AND MODERN-TRAGIC POETRY IN SOPHOCLES
AND FRIEDRICH SCHILLER]

Michel Platnir

michelplatnir2017@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5364-8513>

Bolsista CNPq, doutorando em Filosofia pela UNB, mestre em Filosofia pela UFC, graduado e Pós-graduado em Filosofia pela Faculdade Católica de Fortaleza (FAC), licenciado em Filosofia pela Faculdade Kurius (FAK), Pós-graduado em Ciências da Religião pela Faculdade Teologia integrada (FATIN). Graduado em teologia pela universidade Intã de Sobral.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6466](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6466)

Recebido em: 5 de agosto de 2024. Aprovado em: 29 de dezembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 27-44

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6466](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6466)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Esse artigo tem como objetivo primordial correlacionar à tragédia antiga com a tragédia moderna em Sófocles e Friedrich Schiller. Para tanto, elencaremos, primeiramente, a tragédia de Sófocles, que tem como fundamento basilar o determinismo oracular, e a limitação do indivíduo frente ao mistério trágico. Por outro lado, a poesia trágica, em Schiller, a princípio, ocupa-se do conceito kantiano de gênio, que tem por finalidade hermenêutica a demonstração de uma produção poética autônoma em detrimento as produções artificiais da produzidas na modernidade. E por fim, as tragédias schilleriana, ganham contornos realista nos teatros, com “A noiva de Messina” e “Intrigas e Amor”. Ou seja, as tragédias modernas ganham um tom de realismo poético-trágico. Esse ideal buscado pelo dramaturgo alemão é o meio de correlacionar o ambiente cultural com o personagem artístico. Isto significa que, as regras teatrais são suprimidas pelas circunstâncias que envolvem a trama trágica.

Palavras-chave: Ingenuidade. Modernidade. Poesia. Sentimento. Tragédia.

Abstract: This article has as its primary framework, to correlate the ancient tragedy with the modern tragedy in Sophocles and Friedrich Schiller. To do so, we will list, first of all, the tragedy of Sophocles, which has as its basis the oracular determinism, and the limitation of the individual in the face of the tragic mystery. On the other hand, tragic poetry, in Schiller, at the beginning, deals with the Kantian concept of genius, which has the hermeneutic purpose of demonstrating an autonomous poetic production at the expense of the artificial productions produced in modernity. And finally, the Schiller tragedies, gain realistic contours in theaters, with “The Bride of Messina” and “Intrigues of love”. In other words, modern tragedies are gaining a tone of poetic-tragic realism. This ideal sought by the German playwright is the means of correlating the cultural environment with the artistic character. This means that the theatrical rules are suppressed by the circumstances involving the tragic plot.

Keywords: Ingenuity. Modernity. Poetry. Feeling. Tragedy.

INTRODUÇÃO

A tragédia nasceu sob o campo da ação. Esta frase, sem dúvida, melhor expressa o conteúdo das obras trágico-dramáticas. Num processo interativo entre a ação, o sujeito trágico e a influência do divino, o poeta criará imitação das ações consideradas por Aristóteles como artisticamente belas. Na cultura grega, o trágico surgiu a partir de três condições. “A primeira, é que ele provém dos mitos, a segunda, é de que existe no trágico uma relação do homem com o mundo e com o divino, e a terceira é de que o sujeito trágico deve ter consciência de sua própria ação” (Barba, 1998, p. 985). É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição (Cf. Lesky, 1971, p. 17).

Em outras palavras, o trágico é uma possibilidade que conduz o indivíduo a uma busca incessante. Essa busca muitas das vezes será virtuosa ou doentia. Segundo Aristóteles (2014, p. 24): “a tragédia é a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a *catarse*¹ própria dessas emoções”. Assim sendo, podemos elencar que na tragédia antiga o indivíduo é levado a imitar o que caracteriza a vida em seu caminho de crescimento existencial, isto é, a ação. Ou seja, a ação se torna assim a finalidade da tragédia, é o que propriamente deve ser imitado. Segundo Krook (apud Eangleton, 2013, p. 31),

Que se situa em algum lugar da ala direita da teoria do trágico argumenta que a tragédia retrata uma ação de significado universal, envolvendo um herói de grande estatura, mas que possui defeitos e passa a sofrer por causa dessa deficiência, de modo que a peça termina mal e, ao fazê-lo, mostra algo do poder dos deuses ou do destino, enquanto revela que o sofrimento humano é arte de um padrão significativo.

Em outras palavras, as ações do indivíduo sempre virão acompanhadas de uma ignorância que o limita. Isto é, mesmo a ação sendo o fator pulsante na tragédia, não significa que o trágico oracular seja decifrado plenamente, o que será descoberto no final de tudo são ações que o fazem sofrer por uma falta.

O TRÁGICO QUANTITATIVO NAS TRAGÉDIAS SOFOCLIANAS

Nas tragédias de Sófocles², *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono* o indivíduo Édipo, rompe com o encadeamento das ações, se fixando no ato em si, contemplando passivamente o destino.

¹ Para Aristóteles (384 A.C - 322 A.C) o conceito de *catarse* em sua obra *Arte Poética*, representa a purificação da alma. A *catarse* ocorreria através de uma grande descarga de sentimentos e emoções, provocada pela visualização de obras teatrais: tragédia ou dramas intensos.

² É fato que as tragédias que narravam a ruína de reis e tiranos eram extremamente comuns, mas o caso do Édipo sofocliano é bastante diferente. Em peças como *Agamêmnon* ou os *Persas*, de Ésquilo, a ruína já está anunciada desde o início da trama, à espreita desde as primeiras palavras. Em *Édipo Rei*, não: quando se inicia a peça, a cidade de Tebas está sendo assolada por uma peste e, diante de uma circunstância catastrófica, Édipo está no auge. No prólogo, todos

Ou seja, em *Édipo Rei*, Sófocles inverte o sentido da tragédia, elencando assim os limites humanos diante do destino trágico do oráculo.

Creonte: falarei aquilo que ouvi do deus: o rei Apolo ordena claramente que a mácula do solo, nutrida nessa terra, expulsemos, sem nutri-la até o incurável.

Édipo: Com que purificação? Qual o tipo de desgraça?

Creonte: Desterro ou de, com morte, morte antiga expiar, pois esse sangue tempestua a cidade.

Édipo: Ele revela o destino de qual homem?

Creonte: Antigamente era Laio, ó rei, o guia dessa nossa terra, antes de tu liderares a cidade.

Édipo: Sei de ouvir falar, mas nunca o vi (Sófocles, 2019a; versos 95-105, p. 32-33).

“*Esse nunca o viu falar*”, recitado por Édipo, segundo alguns estudiosos do trágico antigo, soa como um tipo de ironia, sendo Édipo, o ator principal do oráculo anunciado no passado ao seu pai Laio. O oráculo é quem conduz o destino de Édipo, e quando Édipo descobre por intermédio de Creonte os fatos oraculares do oráculo de Delfos, ele, amaldiçoa quem assassinou Laio. Segundo Lilian Sais (apud Sófocles, 2019a, p. 14):

Édipo amaldiçoa com a força da legitimidade, a solenidade de um sacerdote e o impulso selvagem de um animal. É claro que, conforme a ação avança e vai se delineando o fato de que a maldição recairá sobre a pessoa que a enunciou, o próprio Édipo, a intensidade da maldição-decreto se faz aumentar.

Doravante, em Sófocles, a tragédia se configura numa tensão entre a condição de ignorância do indivíduo diante do seu destino, e a incapacidade de conhecer e dominar o destino determinado. A busca de Édipo, no transcorrer da tragédia, o leva ao encontro de Tirésias, renomado adivinho que tem um conhecimento superior aos outros indivíduos. Esse encontro entre Édipo e Tirésias desencadeia uma tensão entre realidade e quimera. O trágico em Édipo se caracteriza por sua limitação diante do destino divino, como na sua incapacidade de responder à pergunta: quem sou

vão a ele, suplicantes, como o único que pode salvá-los. [...] Édipo, sem saber, é o causador daquela peste devastadora, uma vez que cometeu atos terríveis, não por um defeito moral, mas por um desconhecimento, por ignorância. Por desconhecimento de sua verdadeira origem, Édipo, matou seu próprio pai, casou com a sua própria mãe, e tiveram filhos que são, ao mesmo tempo, também seus irmãos, esses são os crimes terríveis de Édipo. No início da tragédia, Édipo é o amparo e a proteção de todos; no final, ele é o motivo da desgraça dos tebanos, e não resta nada nem ninguém a seu favor (Sófocles, 2019a, p. 11). Labdácidas descendentes de Lâbdaco, avô de Édipo e pai de Laio. A descendência fica amaldiçoada pelos deuses porque Laio, em sua juventude, nutria uma paixão não natural por Crísipo, um rapaz filho de Pélops. Este, furioso, jogou sobre Laio a maldição de morrer sem descendentes. Laio casou-se com Jocasta e tornou-se rei de Tebas, mas um oráculo lhe avisou que, em paga do seu amor mórbido por Crísipo, ele seria assassinado por seu filho, caso tivesse um herdeiro varão. Quando Jocasta dá à luz um menino, Laio ordena que seja morto, dando início aos acontecimentos narrados em *Édipo Rei*. Deste modo ao nome de Labdácidas, associa-se à ideia de desgraça familiar e maldição (Sófocles, 2019a, p. 43).

eu? Para tal, o trágico em Sófocles, irá explorar as ações de Édipo na busca pela verdade no seio de uma existência presa a aparência³.

Em *Édipo Rei*, o indivíduo Édipo é o engano e o enganado no teatro trágico. Isto é, Édipo é o próprio engano porque vive na aparência trágica, e descobre que é enganado depois do encontro com Tíresias. O sábio Tíresias, dirá toda a verdade, suprimindo de Édipo o trágico quimérico: “digo que és tu o assassino do homem, aquele que buscas” (Sófocles, 2019a, p. 46; versos 360-365). Édipo é nada mais nada menos do que o assassino que procura. As ações de Édipo a partir do momento que descobre a verdade oracular promulgada por Tíresias será de suprimir a verdade trágica pela posição que ocupa, isto é, Rei de Tebas:

Édipo: Não dirá calamidade uma segunda vez sem punição!

Tíresias: Então digo também outra coisa, para que te irrites mais?

Édipo: o quanto desejares, pois terá sido em vão.

Tíresias: Digo que estás sem perceber que com os mais queridos tens laços mais vis e não vês o nível de desgraça em que estás.

Édipo: Realmente pensas que dirás essas coisas sempre impunes?

Tíresias: Sem dívida, se há alguma força na verdade.

Édipo: Há sim, exceto para ti. Para ti não há, já que és cego nos ouvidos, na mente e nos olhos.

Tíresias: E tu és um infeliz que me insulta com isso, com o que ninguém deixará de te insultar em breve. (Sófocles, 2019a, p. 46; versos 360-370).

Em outros termos, Tíresias, por meio da revelação oracular, potencializa a verdade trágico-divina, em detrimento das ações ignorantes de Édipo. Para isso, Édipo, tentará de todos os meios inverter as palavras pronunciadas por Tíresias, colocando-as em dúvida. Doravante, o confronto entre Édipo e Creonte, irmão de Jocasta, sua mãe/esposa, sinaliza mais uma vez a tentativa de superação do trágico divino por ações desesperadoras de Édipo. Como tal, Édipo, conclui que Creonte e Tíresias, tramaram contra o seu reino:

Ei, tu, como vens aqui? Tens tamanha ousadia na cara a ponto de vir à minha casa, tu és visivelmente meu assassino e ladrão manifesto do meu reino? Vamos, diz, pelos deuses: decidistes fazer isso por ver em mim alguma covardia e tolice? Ou eu não descobriria esse ato que rasteja com dolo e não me defenderia ao saber? (Sófocles, 2019a, p. 53-54; versos 532-542).

Em outras palavras, Édipo quer superar o trágico divino por ações ignorantes: “o Édipo de Sófocles não é um mero brinquedo nas mãos do destino; é, antes, um homem de ação, e de ação rápida, ágil. Ele está sempre pronto para agir e, tanto no seu discurso como no discurso que outras personagens fazem sobre ele, nota-se grande quantidade de verbos que exprimem ação” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 18). No verso 707, Jocasta entre em cena, e fundamenta um tipo de niilismo diante do receptor da mensagem oracular, isto é, o homem: “Tu então te absolves disso que dizes, escuta-me e aprende: nada do que é mortal tem parte na arte mântica”. Já dos versos 710-725, Jocasta argumenta que:

³ Na nota à tradução da obra *Édipo Rei*, Lilian Amadei Sais (apud Sófocles, 2019a, p. 15), exemplifica a dialética trágica na vida do personagem Édipo, dizendo: “que está vivendo a aparência trágica e que, ao longo da peça, será lançado do plano da aparência para o plano da verdade; Édipo finalmente conhecerá a si mesmo, mas isso não será nada aprazível”

Segundo esse oráculo, era destino que ele morresse pelas mãos de um filho, que nasceria de mim e dele. E, segundo o boato, estrangeiros, ladrões mataram-no em uma tripla estrada, e do nascimento desse filho não se passaram três dias até que ele lhe amarrasse as articulações dos pés e o laçou, pelas mãos dos outros de montanha inacessível. Desse modo, Apolo não cumpriu: nem o filho se tornou assassino do pai, nem Laio, que temia sofrer o terror por obra do filho. Tais coisas as vozes mânticas tinham determinados; com elas, não te preocupes em nada; o que um deus tem necessidade de buscar, ele mesmo mostrará facilmente.

Todavia, a ação de Jocasta, o levará mais uma vez ao simulacro da verdade. Diante desse fato, podemos concluir que as ações ignorantes e limitadas de Édipo frente ao destino, são potencializadas por forças externas, como o discurso negacionista de Jocasta, onde ela nega a capacidade do homem ser um mediador entre o logos divino e o homem mortal. Segundo Lesky (1971, p. 137), “Por acaso os oráculos não predisseram que Laio morreria pelas mãos do próprio filho, no entanto, não fora ele morto por assaltantes, numa encruzilhada!” Essa verdade fantasiosa que tenta tranquilizar Édipo, ganha contornos paradoxais, quando ele se lembra da fúria que o consumiu na estrada levando-o a matar um homem velho por tê-lo agredido.

O coração de Édipo está para decifrar a esfinge, porém, a sua limitação o empurra para dentro do seio da revelação oracular. As ações de Édipo, que até então seria uma forma de tentar camuflar o destino divino, agora são forças que o conduzem a sair da aparência para a realidade. Contudo, o discurso poético de Jocasta dará a Édipo, uma sobrevida na aparência trágica. Ou seja, não se pode confiar no oráculo, Édipo, eis a prova cabal para sua absolvição. A ação de Jocasta desperta em Édipo uma reminiscência do passado. Ou seja, a ação de Jocasta apresentava um aspecto da verdade (Laio foi morto por assaltantes numa estrada deserta), camuflando a verdade trágica.

A lembrança que sobreveio a Édipo a partir do discurso de Jocasta foi justamente a sua passagem por uma estrada deserta, que culminou na briga com um homem de idade. Édipo se ver diante da esfinge, a qual tentara decifrar seu enigma. Para tal fim, Édipo faz inúmeras perguntas a Jocasta, atrás de descobrir a verdade. Isto significa que, encontrar-se com a verdade é encontrar-se com a sua ruína, isto é, com um fim trágico. Em diálogo com Jocasta, Édipo descobre a existência de um sobrevivente da comitiva de Laio, que residia nos arredores da cidade de Tebas. Com isso, o rei Édipo pediu para que esse sobrevivente venha até ele com o intuito de perguntar sobre o acontecido na estrada deserta que culminou com o assassinato de Laio.

Isto faz Jocasta se atormenta com a insistência de Édipo em querer saber a verdade. Destarte, “até aqui, Édipo está próximo de conhecer a metade da verdade completa; a saber, que ele é o assassino de Laio, o que comprova o que Tirésias dissera. Nem ele, nem Jocasta, nem o coro cogitam a outra metade da verdade, até esse ponto: que ele é filho de Laio” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 21). O destino não cansa de insuflar na porta da consciência de Édipo. Ele relembra de um banquete em que um dos convidados afirma que ele, Édipo, não é filho de Pólibo, rei de Corinto. Édipo, mais uma vez à procura da verdade, vai até o oráculo de Delfos perguntar sobre seu nascimento. A resposta obtida por Édipo advinda do oráculo foi enigmática, você se unirá com sua mãe, terá filhos com ela, e matar seu próprio pai. A morte de Pólibo, pai de Édipo, trazida por um mensageiro, parece ser a prova cabal que o oráculo do destino não tem credibilidade. Pólibo morreu não por uma emboscada na estrada deserta, mas de causas naturais.

O destino continua a assolar a consciência de Édipo, fazendo-o agora preocupar-se com a segunda parte do dito oracular, a união com sua mãe. O medo de Édipo o faz fugir da cidade de Corinto, para o encontro com sua tragicidade real. O destino utiliza-se do medo de Édipo como

combustível para a verdade. O destino trágico de Édipo mais uma vez é burlado pelo mensageiro, quando diz que ele foi entregue por um pastor nas mãos de Pólipo, rei de Corinto. Porém, o destino implacavelmente começa a desvelar a segunda metade enigmática da verdade, o pastor que entregou Édipo nas mãos de Pólipo, era servo de Laio. Quem é o pastor? Essa foi a pergunta que Édipo fez a Jocasta, sua esposa. O pastor era servo de Laio, o mesmo que sobreviveu ao ataque de fúria de Édipo na estrada deserta. O destino trágico o assola quando Tirésias lhe revela a verdade, porém, Jocasta é a antítese da verdade, nela podemos ver a aparência trágica.

A saída da aparência para a realidade trágica oracular se desvela na chegada do servo de Laio. A princípio ele tenta desfocar Édipo da busca pela verdade, porém, sem êxito. Édipo estava prestes a decifrar os enigmas trágicos do oráculo mediante o discurso do servo de Laio: “a criança era o filho de Laio, que ele recebera das mãos de Jocasta, pois ela temia o oráculo que dizia que aquele filho mataria o próprio pai, Laio. Édipo então, finalmente, está diante da verdade: nasceu de quem não devia, casou-se com quem não devia, matou quem não devia” (Sais apud Sófocles, 2019a, p. 23). A pergunta primeira: *quem é o assassino de Laio?* Suprimiu a outra pergunta trágica, a mais importante: *quem é Édipo?* O destino leva Édipo à verdade, a saber, que ele era filho e assassino de Laio, seu pai. Ou seja, Édipo sai da aparência trágica para a realidade trágica, isto é, ele é aquilo que o destino promulgou, mesmo diante de todas as ações propostas por ele, ou por terceiros.

O suicídio de Jocasta representa a abolição de todas as tentativas de aparência externa ao trágico verdadeiro. Édipo fura os próprios olhos devido ao impacto da verdade sobre sua vida de aparência. A verdade desvelada a Édipo concentra em seu íntimo dois predicados: o primeiro são que todas as ações humanas exprimem limitações frente ao destino, o segundo, e mais impactante, é que a verdade sempre irá sobrepor sobre a aparência. Posteriormente, em *Édipo em Colono*, o já idoso Édipo, relembra da tragicidade do destino que alcançou a si mesmo e sua descendência. Por meio de um diálogo com Corifeu:

Corifeu: ouço coisas inomináveis, que dormiste com sua própria mãe.

Édipo: Maldição! Estas palavras ferem-me de morte, estrangeiro. Há estas jovens...

Corifeu: que há com ela?

Édipo: são minhas filhas, as infelizes.

Corifeu: por Zeus!

Édipo: fruto do ventre da minha mãe.

Corifeu: estas moças são filhas tuas...?

Édipo: sou pai de minhas irmãs.

Corifeu: Oh.

Édipo: Oh! O mal me ataca de mil maneiras.

Corifeu: Infeliz, por quê? Cometeste crime?

Édipo: Que crime? A quem te referes?

Corifeu: Ao pai.

Édipo: Inacreditável, abres uma ferida sobre outra.

Corifeu: Tu o mataste?

Édipo: Matei. Mas foi... (Sófocles, 2019b, p. 65-66; versos 530-545).

Assim sendo, na figura de Édipo, torna-se claro que o destino está determinado pelos deuses. Contudo, o sujeito de condição ignorante se choca com o destino determinado, tentando escapar da sua força trágica, sem sucesso algum. Diante dessa premissa, Nietzsche, conclui que o destino absoluto da tragédia antiga de Sófocles e a culpa oriunda da ação do sujeito são fatos contraditórios para modernidade:

O Édipo Rei, como nenhuma outra tragédia da antiguidade, uma comparação entre a antiga forma da tragédia e a moderna. Pois, enquanto ele é considerado, segundo o modo de ver de Aristóteles, como exemplo de tragédia, segundo a estética moderna é pura e simplesmente uma má tragédia, porque nela a antinomia entre destino absoluto e culpa fica insolúvel. (2014, p. 3).

As palavras de Corifeu a Édipo exemplificam a má tragédia na perspectiva dos modernos: “Não será castigado quem executa o que o destino determinou. Todo engano provoca outros enganos. Levanta-te já desse assento, fora daqui, para longe dessa terra. Não contamine com teu infortúnio minha cidade”. (Sófocles, 2019b, p. 44; versus 230-235). Diante desse fato, os indivíduos são vilipendiados pelo trágico divino, esquecendo-se da singularidade trágica diante do *devoir* trágico-existencial.

O POETA QUALITATIVO-SENTIMENTAL NA PERSPECTIVA DE SCHILLER

A *poética* Aristotélica determina-se como paradigma estético-trágico para a modernidade⁴. Dessa forma, o trágico antigo continuaria sendo o modelo atemporal para o trágico moderno. Segundo Kierkegaard:

Com o fato de os estéticos sempre regressarem ainda às determinações e aos requisitos estipulados por Aristóteles para o trágico, como sendo aqueles que esgotam o conceito; tem de ser tomado como aviso, tanto mais ainda por ser capaz de deixar qualquer indivíduo preso a certa nostalgia, a de que por muito que o mundo se tenha modificado a representação do trágico mantém-se ainda essencialmente inalterada, tal como chorar continua ainda a ser igualmente natural para o homem (2012, p. 176).

Em busca de uma identidade própria, os intelectuais buscavam determinar a função social das artes e da literatura, visando, sobretudo o fortalecimento da dramaturgia alemã. Ou seja, o teatro alemão apelou à dramaturgia shakespeariana, a Lessing, e aos autores do pré-romantismo alemão. No *Laocoonte*⁵, Lessing elenca que, diferentemente da pintura, “que expõe simultaneamente

⁴ Cf. Jareski (2008, p. 2-3): “no modelo aristotélico - Kierkegaard inicia sua análise valendo-se da obra filosófica mais importante que possuímos acerca da tragédia ática: a Poética de Aristóteles. Esta obra, que nos chegou fragmentária, é tão importante que, mesmo os pensadores modernos, preocupados com a estética e seus problemas, a ela retornam. Segundo o pensador dinamarquês, a contínua referência a Aristóteles e sua obra é indício de que, a despeito das inevitáveis diferenças de ordem formal, há algo que enlaça a tragédia antiga e a moderna, que é o elemento trágico”.

⁵ *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*, de 1766 (1998), obra fundadora da estética moderna, moldou desde a sua publicação debates em torno da crítica e da teoria da percepção, influenciando áreas como a teoria da literatura e a história de arte. Estudo sobre o famoso grupo escultórico, provavelmente do século II a.C. - que retrata o suplício do sacerdote troiano e dos seus filhos, episódio narrado por Vergílio na Eneida, Laocoonte foi um dos primeiros ensaios a abordar a natureza da poesia, como arte do tempo, e da pintura, como arte do espaço, traçando os seus limites, diferenças e domínios específicos, ao mesmo tempo que operou uma verdadeira libertação do *ut pictura poesis* *horaciano*. Laocoonte, numa prosa eloquente e de finíssima ironia, continua a suscitar vivas reflexões sobre o sentido da experiência artística.

objetos no espaço, a poesia se caracteriza por sons articulados em sucessão” (Lessing, 1998, p. 8). A partir dessa premissa, os pré-românticos alemães, encontraram aspectos emocionais com os quais puderam contrapor-se ao racionalismo da poética classicista⁶.

A partir de Kant, o gênio representa a expressão da liberdade, um movimento copernicano para a criação poética. Segundo Kant (2009, p. 46): “o gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. E como o talento, como faculdade inata produtiva do artista, pertence à natureza, poder-se-ia dizer que o gênio é a disposição natural do espírito mediante a qual a natureza dá a regra à arte”. Para tal, Schiller⁷ (1759-1805) um dos arautos do *Stürmer und Dränger*⁸ (*Tempestade e Ímpeto*), ocupa-se do conceito de gênio kantiano, para de certo modo apontar a afinidade do gênio com a produção poética:

O gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetizar significa criar (*Schaffen*). Tal afirmativa se torna certamente mais clara quando se lembra que, em alemão, poesia (*Dichtung*), não se refere apenas à obra acabada, ao poema, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa. (Schiller, 1991, p. 12).

Ou seja, o gênio representará à força sentimental em detrimento da poesia antiga que era ingênua. Isto significa que o gênio criaria um espaço poético não padronizado como na poética aristotélica. Em *A Educação Estética do Homem*, na *Carta II*, Schiller (1989, p. 23) argumenta em favor da liberdade genial:

O curso dos acontecimentos deu ao gênio da época uma direção que ameaça afastá-lo mais e mais da arte do ideal⁹. Esta tem de abandonar a realidade e elevar-se, com decorosa ousadia, para além da privação; pois a arte é filha da liberdade¹⁰ e que ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria.

Segundo Kant (apud Duarte 2011, p. 106): “o gênio opõe-se totalmente ao espírito da imitação”, ou seja, mesmo diante dos modelos propostos pelo classicismo, à criação artística é livre para expressar-se. Dessa forma, o gênio representa a originalidade do devir artístico, não tendo uma padronização absoluta, mas sim uma inspiração subjetiva. Segundo Duarte (2011, p. 106): “os românticos consideravam que a antiguidade inteira é um gênio”. Em outros termos, a arte antiga inspirava o espírito genial do artista moderno, que para Schiller é denominado de sentimental. Em Schiller (1991, p. 12): “a criação poética é a que melhor ilustra os diferentes modos de procedimento do gênio e, por isso, nela a natureza humana encontra uma forma de expressão mais acabada”.

⁶ Cf. John Summerson (2009, p. 3): “a arquitetura clássica tem suas raízes na antiguidade, no universo da Grécia e de Roma, na arquitetura de templos gregos e na arquitetura religiosa, militar e civil dos romanos”.

⁷ Poeta e dramaturgo alemão obteve um grande sucesso nos meios juvenis, o tornando conhecido, ao lado de Goethe como um dos maiores representantes do movimento cultural conhecido como *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*).

⁸ Frederick Beiser (2005, p. 245), no entanto, destaca que Schiller e sua obra não poderiam ser tomados como um modelo deste movimento, sobretudo por dois motivos: diferentemente da maior parte dos *Stürmer und Dränger*, ele mantinha a concepção de que a arte deveria estar comprometida com a educação do indivíduo para a vida em sociedade, e por não compartilhar com os demais a fé no “gênio”, contra a sistematização de regras para o ofício do poeta.

⁹ O termo ideal tem dois sentidos para Schiller: “é uma ideia inalcançável, uma tarefa imposta pela razão; mas é também um modelo (um ideal) para o artista moderno” (Schiller, 1989, p. 138).

¹⁰ Em Kant, ideia e ideal tem conotações diferente. Ideia significa propriamente um conceito da razão, e ideal a representação de um ser singular como adequação a essa ideia (1989, p. 138).

Essa inspiração sentimental em criar poeticamente, exprime a genialidade do gênio, e a busca da natureza poética que havia sido perdida na cultura moderna.

Para tal, tanto o *gênio ingênuo*¹¹, como o *poeta sentimental*¹², são guardiões da natureza. Isto é, a natureza continua tendo um papel preponderante para o espírito poético da cultura artificial da modernidade. É como se a imitação poética progredisse no tempo, tendo o classismo como um potencial poético. Assim sendo, Schiller (1991, p. 13) “demarca os limites entre a poesia e a pintura”, aproximando-a da música, “assim, o traço distintivo da poesia reside, curiosamente, no fato de que ora se inclina a uma forma de criação plástica, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora” (1991, p. 14). O gênio simboliza o despertar do homem moderno, e a música, representaria o sentimento poético em *devir*.

Segundo Schiller, o que falta na modernidade é um sentimento de amor pela natureza. Dito de outra forma, a relação com a natureza era artificial, não havendo espaço para o poeta sentimental, “amamos na natureza ingênua não os objetos, mas a ideia exposta por eles; trata-se daquilo que a modernidade perdeu convertido em ideal” (apud Sussekind, 2011 p. 19). Isto significa que, o ideal da modernidade suprimiu o sentimento poético em relação aos *objetos ingênuos da natureza*¹³. O poeta trágico-sentimental busca amar naturalmente, assim como a natureza faz em expressar seus objetos em plena liberdade. Segundo Schiller (apud Sussekind, 2011, p. 19) “fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir a natureza pelo caminho da razão e da liberdade”.

Em outras palavras, o poeta sentimental, por meio da razão e da liberdade genial, conduzirá o sujeito moderno a encontrar-se com sua ingenuidade poética a exemplo da natureza imutável. Schiller (apud Barbosa, 2015, p. 32), “a liberdade, dirá Schiller, é o fundamento imediato da beleza, mas a técnica é a sua condição mediata”: “o fundamento da liberdade adjudicada ao objeto encontra-se, pois, nele mesmo, embora liberdade se encontre apenas na razão”. Essa liberdade emancipada exprime uma gama de produções artísticas heteronômicas, chanceladas artificialmente por uma cultura tecnicista¹⁴. Para tal, Schiller quer promover uma liberdade ingênua, sentimental, em que do “puro éter da sua natureza demoníaca, que jorra a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos que, muito abaixo dali, agitam-se em redemoinhos turvos” (Schiller, 1989, p. 48).

O despertar¹⁵ do amor poético é como uma fênix em meio às cinzas artificiais da cultura moderna. Esse despertar é como uma semente que tem primeiro que morrer, para então renascer,

¹¹ A criação artística é movida por um dom natural (2011, p. 19).

¹² Cf. Pedro Sussekind (2011, p. 19), “Define-se pela busca daquilo que foi perdido quando a relação imediata com a natureza é abalada sob as influências de formas arbitrárias, de princípios racionais e de uma cultura artificialmente”.

¹³ Cf. Pedro Sussekind (2011, p. 19) “os objetos ingênuos são natureza, eles são o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo, e a natureza é definida aqui por sua autonomia; a subsistência das coisas por si mesma, a existência segundo leis próprias e imutáveis, o tranquilo atuar por si mesmo”.

¹⁴ Cf. Barbosa (2015, p. 45): “Schiller caracterizou o fenômeno da criação artística como uma luta entre três naturezas: a natureza do objeto a ser figurada, a natureza do material a ser utilizado nessa figuração e a natureza do próprio artista”. Doravante, Barbosa (2015, p. 47) “Schiller definiu a beleza como a liberdade no fenômeno ou na aparência. Assim, a natureza do objeto a ser figurado pelo artista é a sua natureza esteticamente concebida. É ela que deve prevalecer sobre a natureza do material utilizado e sobre a própria natureza do artista”. Em outras palavras, quando o objeto é representado pelo artista, a sua essência estética é concebida puramente¹⁴. Assim sendo, a representação artística do objeto deve prevalecer sobre a natureza do material, e sobre a natureza do próprio artista, isto é, “esta última deve promover a harmonia entre aquelas, de acordo com certos padrões” (2015, p. 47).

¹⁵ Martin Heidegger na obra a *Explicação sobre a poesia de Holderlin*, argumenta que esse despertar do poeta é pela busca da essência da poesia, isto é, “algo que pode ser reunido em um conceito geral e que vale para toda poesia do mesmo modo. Mas este geral, que vale igualmente para todo particular, é sempre o indiferente, aquela essência que nunca pode ser torna essencial” (Heidegger, 2013, p. 44). Para o autor alemão, a essência da poesia se configura numa experiência artística que se apresenta, sobretudo, como experiência pensante.

“a perda da felicidade na natureza é encarada como uma condição para a liberdade, o que leva a uma caracterização positiva dos elementos que constituem a cultura moderna em oposição com a antiga” (Sussekind, 2011, p. 20). A perda da felicidade natural e a obra *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant foram para Schiller, condição *sine qua non* para a liberdade humana. Ou seja, a reflexão desenvolvida em sua obra *Poesia ingênua e sentimental* discutirá os modelos poéticos e artísticos do mundo antigo, defendendo a cultura moderna, apesar dos erros em nome da razão e da liberdade. “É homem sentimental esclarecido, orientando por princípios racionais, que observa a natureza e admira os *objetos ingênuos*¹⁶ como um adulto aprecia admirado o gesto de uma criança” (Sussekind, 2011, p. 21).

Os objetos ingênuos são a forma meditativa para a poesia moderna, e por meio da ideia, retornará à unidade poético-ingênua. Segundo Schiller (1991, p. 72)

Jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que o entendimento reflexionante do poeta fez do objeto, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo.

O poeta sentimental reflete sobre os objetos ingênuos, convidando o poeta artificial a percorrer o caminho da reflexão poético-sentimental. Nas palavras de Schiller, “o poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto” (1989, p. 27). Isto é, o poeta moderno ocupa-se da ideia, e pela liberdade, buscar a sua perfeição. É como se houvesse um salto do estado limitado a um estado de liberdade, em que, a tarefa do poeta ingênuo, “é expressar a plenitude da natureza humana, no mundo moderno artificial em que a cultura predomina o que se deve buscar é o ideal de uma harmonia que o ingênuo representa” (Sussekind, 2011, p. 21). Em outras palavras, a poesia antiga é um favor da natureza ingênua, enquanto a poesia moderna, pela liberdade integral da razão reflexiva, se volta para a realidade artística, a fim de buscar o que havia sido perdido na relação com a natureza.

Para Schiller, é pela liberdade que o poeta ingênuo alcança a ideia que o inquieta subjetivamente:

Igualmente livre da atribulação vã, que quer imprimir sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicional, deve deixar ao entendimento a esfera que lhe é familiar, a da realidade; deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário. Deve moldá-lo em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de suas ações; deve moldá-los em todas as formas sensíveis e espirituais, e lançá-los silenciosamente ao tempo infinito. (1989, p. 48).

¹⁶ São expressões da nossa infância perdida, que para sempre permanece aquilo que nos é mais precioso; por isso enche-nos de certa melancolia (Sussekind, 2011, p. 19). Em outras palavras, os objetos ingênuos, seguem suas próprias definições naturais, isto é, eles são objetos autônomos.

Grosso modo, o poeta sentimental, pela liberdade, se apegua a tarefa infinita¹⁷ de elevar reflexivamente o ideal, não de imita-lo objetivamente. Isto significa que, não há uma imitação plena da natureza e do mundo na modernidade; o que há é o sentimento de infinita liberdade diante da natureza. Segundo Pedro Sussekind (2011, p. 21):

Para pensar a poesia moderna, não cabe mais ao poeta imitar a natureza com perfeição, descrever o mundo tal como ele o vê, mas expressar o seu sentimento diante da natureza. Necessariamente, o poeta moderno, manifesta suas impressões, a especificidade de sua maneira de sentir o mundo, única e diversa de qualquer outra.

Na reflexão infinita está a diferença entre o poeta ingênuo e sentimental, “é só a partir da reflexibilidade, isto é, da possibilidade de refletir indefinidamente sobre refletir, que se pode avançar em direção à realização do gênero humano pleno” (1991, p. 28). Para tanto, a dialética entre o progredir infinito da reflexão sobre o Ideal, e a limitação do homem em alcançá-lo plenamente, é para Schiller, a condição insofismável do poeta sentimental. “E precisamente nisso consiste a atividade poética sentimental: é a condição *sine qua non* do ideal poético, mas é também um eterno impedimento para ele” (1991, p. 29). Para tal, definimos que a plenitude do gênero humano está na busca infinita do ideal poético.

A POESIA TRÁGICA EM FRIEDRICH SCHILLER

Recapitulando a tragédia antiga em Aristóteles, o poeta trágico¹⁸ procura despertar no público duas emoções: o terror e a piedade (2008, 1453b e ss.), que por sua vez irão produzir a *catarse*. Ou seja, o poeta deverá sensibilizar com o horror dos acontecimentos teatrais, fazendo da tragédia um suscitar de emoções no espectador, “um sentimento de compaixão pelo herói, devido ao destino que lhe foi reservado; e de grande horror e terror diante das mortes, ferimentos e dores que se narram em cena” (Campos, 2012, p. 24). Para tanto, a tragédia antiga visa promover a imitação de ações por meio dos personagens que, por sua vez colocam em evidência tipos diversos de caráter, como o caráter nobre do herói suscitando terror e piedade no público que, assim, passa por uma purificação destas duas paixões.

Diferentemente da tragédia antiga, a poesia trágico-moderna, na perspectiva de Lessing, Schiller e Goethe, mudará radicalmente o cerne da tragicidade na cultura moderna. Em uma correspondência com Goethe, Schiller comenta a decadência da poesia trágica, elencando assim duas perguntas fundamentais para o surgimento do que será conhecido como romantismo alemão: “o que caracteriza nossa poesia em relação aos antigos? Por que não escrevemos mais poesias como eles?” (Schiller, 1989, p. 36). Segundo o dramaturgo alemão, a resposta se dá “com o advento da

¹⁷ Cf. Benedito Nunes (1999, p. 36) “os românticos usam a expressão *sebnucht* [saudades, ânsia] para traduzir a permanente busca desse objetivo nostálgico, que nada do que é finito poderia preencher. E, por isso, ao contrário da poesia antiga, ingênua porque limitada, finita, a poesia sentimental dos modernos é uma arte da infinitude”.

¹⁸ Diferente da comédia, que imita homens inferiores com o objetivo de fazer uma sátira ao comportamento de homens dessa categoria, a tragédia tem como protagonistas homens nobres e ilustres, cujas ações refletem a grandeza e a elevação moral desses personagens (Campos, 2012, p. 35).

cultura e a multiplicação de formas de vida social, o homem cinde-se de si mesmo e, no afã de desenvolver ao máximo suas potencialidades, separa a atividade intelectual da estética” (Schiller, 1989, p. 19).

Isto significa que, a ingenuidade foi suprimida pela abstração, promovendo dessa forma, uma poesia trágica imitativa da tragédia antiga. A partir desse pressuposto, Lessing, rejeitará as regras das três unidades¹⁹ como exigência da superioridade do herói trágico sobre os demais. Para autores como no caso de Lessing, a descoberta de Shakespeare²⁰ elenca uma ruptura com o modelo de criação artística clássica. Estava aberto o caminho para que os personagens burgueses, que o teatro clássico só admitia na comédia, ganhassem dignidade trágica” (Schiller, 2005, p. 148). A ruptura com o caráter nobre e heroico do herói trágico-antigo, impulsiona Lessing a promover um realismo trágico moderno, em que os personagens obtinham um caráter misto, isto é, “não ser nem completamente boa, nem completamente má. Isso permitiria uma identificação do espectador com o herói, levando-o a sentir compaixão pela infelicidade deste, e o temor de que tal infelicidade pudesse atingir a ele próprio” (2005 p. 148).

Lessing se situa como porta voz da dramaturgia trágica na modernidade. Doravante, a tragédia moderna ganhará contornos realistas nas obras trágico-teatrais. As obras de Schiller, *A noiva de Messina* e *Intrigas e Amor*, são exemplos categóricos da virada copernicana das tragédias. Schiller, assim como Lessing, rompe com as regras das três unidades aristotélicas, isto é, ele não circunscreve à ação trágica a distância do seu instante existencial. Para isso, ele lança *coro*²¹ em *A noiva de Messina*²² como uma forma de reconstituir o mundo grego em questão, não de forma ilusória, mas na reconstituição da realidade antiga na modernidade.

¹⁹ *Unidade de tempo*: Aristóteles propôs que a ação de uma peça deveria desenvolver-se em um curto espaço de tempo, cobrindo não mais que vinte e quatro horas. Performances baseada em tempo real capturava a atenção da plateia e criava uma sensação de imediatismo. Os personagens podem se referir a eventos fora do espaço de tempo da peça apenas para estabelecer o tom e o contexto da encenação. Entretanto, seria ideal que ação real da peça se situasse dentro do tempo da peça em si. *Unidade de Lugar*: Aristóteles argumentava que as peças deveriam se realizar em apenas um único cenário. Ele acreditava que mover-se de um local para outro poderia causar confusão para a audiência e distração da trama. A trama, conforme pensava, era o aspecto mais importante da peça. Os personagens, cenário e outros elementos eram considerados secundários em relação ao intenso fluxo de ação que conduzia, inevitavelmente, à conclusão. *Unidade de ação*: A unidade de ação refere-se à argumentação de Aristóteles de que a peça deveria conter uma trama central ou tema e um claro início, meio e fim. Para ele, uma peça ruim era feita com uma sequência de episódios; e assim faltaria a “causa e efeito” que uma trama real deveria ter. Todas as cenas dentro da peça deveriam anunciar a trama; divagações deveriam ser evitadas. Nada aleatório ou sem lógica poderia quebrar o fluxo de ação. Aristóteles era particularmente exigente em usar a intervenção divina para desprender os personagens de suas circunstâncias. Isso era feito através da aparição de um deus, ao final da peça, para esclarecer os problemas criados pelas ações dos personagens ou resolver a situação.

²⁰ Cf. Pedro Sussekind (2008, p. 7-8): “a recepção de Shakespeare pelos escritores alemães identifica-se uma mudança de concepções a respeito do talento envolvido na criação artística, e com isso se evidencia uma oposição entre duas maneiras diferentes de pensar o gênio. Por um lado, o classicismo francês e no renascimento italiano, teorias normativas acerca da arte associavam o talento a uma técnica apurada, a uma perícia de execução, a realização de uma obra sem erros, equilibrada e arduamente alcançada. Nesse caso, mesmo que o talento tenha sido considerado sempre um dom natural, necessário para a criação artística, era visto como uma capacidade mecânica, um rigor criativo que leva a perfeição pela obediência das normas – de modo que o gênio corresponderia ao termo engenho, derivado do mesmo étimo. Em contrapartida, o movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade da transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte”.

²¹ “Segundo Schiller, o coro é ainda mais importante para a tragédia moderna do que era para os antigos, porque transforma o mundo moderno comum, em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia”. Cf. Samon Noyama (2008, p. 55)

²² Cf. Samon Noyama (2008, p. 55) “em *A noiva de Messina*, o tenebroso destino de Édipo se repete na discórdia entre os filhos herdeiros de D. Isabel. Viúva, ela lamenta o ódio encarnado entre os filhos e a disputa pelo poder. Após a morte do marido, ela imagina que revelar o segredo há tempos guardado poderia, enfim, selar a paz entre os irmãos,

A noiva de Messina reconstitui a tragédia grega em plena modernidade, e esta ação tem duplo sentido: primeiro, um reconhecimento aos gregos por usarem o coro como elemento purificador da poesia dramática – mesmo que isto se dê de forma inconsciente – pois ele não restringe o coro apenas ao círculo da ação e permite, com isso, a reflexão, a exortação do conflito trágico entre vida e pensamento. Segundo, no que diz respeito à forma: a supressão do coro faz com que a potência e o vigor da tragédia apareçam como uma violência, pois sua força aparece como exagero ou excesso (Noyama, 2008, p. 56).

Para Schiller, quando o *coro* adentra no campo da tragédia pela reflexão, a vida e o pensamento do sujeito trágico, entrelaçam-se mutuamente, gerando dessa forma exortação ao conflito. Todavia, se o *coro* é suprimido, a força da ação trágica aparece em um excesso de violência contumaz. “Para fazer justiça ao coro é preciso, portanto, se transportar de um palco real para um palco possível, mas isso é necessário onde quer que se queira chegar a algo mais alto. A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui” (2018 p. 185). Em outras palavras, as circunstâncias existenciais para alcançar aquilo que a arte não possui, não poderá limitar a criação poética. O poeta trágico-moderno aspira um ideal que se relacione com as circunstâncias do ambiente o qual se encontra. Isto é, as regras teatrais podem ser abolidas pelas circunstâncias que envolvem a *trama trágica*²³, como no caso d’*A Noiva de Messina*.

Diferentemente da tragédia antiga, o teatro trágico, deve fundamentar-se num jogo poético, em que “a arte justa é somente aquela que proporciona a fruição suprema. A fruição suprema, porém, é a liberdade da mente no jogo vivo de todas as forças” (Schiller, 2018, p. 186). Assim sendo, os antigos seriam modelos a serem observados, para então, construir uma liberdade estética autônoma e com características culturalmente modernas. Segundo Duarte (2011, p. 103) “a antiguidade não é o máximo absoluto, mas o máximo relativamente condicionado a seu tempo”. Em *A Noiva de Messina*, Schiller (2018, p. 186) exprime que “todo ser humano espera, com efeito, as artes da imaginação, certa libertação dos limites do real, ele quer se deleitar no possível e dar espaço à sua fantasia”. Por meio das possibilidades fantasiosas do teatro, o sujeito moderno, tentará criar uma moral imperativa para o mundo, contudo, o que resta é a antinomia, o vazio da fantasia diante da realidade angustiante da sociedade. “Se diverte somente com sonhos, e que, quando voltar de novo do palco para o mundo real, este cercará de novo toda a sua estreiteza opressiva, ele será sua presa como antes, pois o mundo permaneceu o que era, e nele próprio nada se modificou” (Schiller, 2018, p. 187).

evitar o pior e acalmar Messina, já que a cidade não conseguia mais conviver com o conflito familiar. No momento mais próximo de uma felicidade jamais vivida, D. Isabel pretende anunciar tal segredo: os filhos têm uma irmã, Beatriz, que agora pode retornar ao lar de onde nunca deveria ter saído. Eis que começa então a seqüência de descobertas que leva esta história de encontro à tragédia de Sófocles. Os dois irmãos resolvem aproveitar a feliz ocasião para apresentar suas respectivas pretendentes, até então desconhecidas de todos. Nomes não são revelados, e ninguém percebe que a princesa e as duas pretendentes são precisamente a mesma pessoa, a infeliz Beatriz, que descobre ser princesa no mesmo dia em que vê seus dois pretendentes – que descobre mais tarde, seus irmãos – disputarem o seu amor até a morte. Tal infortúnio leva ao fim trágico de um fratricídio, evento do qual todos participam apenas com sofrimento e sem a menor chance de interferir no desfecho trágico”.

²³ Cf. Eagleton (2013, p. 283), “a tragédia pode submeter toda essa conversa insípida sobre o homem e suas infinitas habilidades a um sombrio lembrete da morte e da fragilidade, da extrema estranheza que a humanidade tem em relação a si mesma, de seu curso fugidio, e de sua individualidade volátil, de seu desamparo transcendental”.

A liberdade transforma o mundo numa obra de arte, tornando nosso espírito poeticamente livre²⁴, senhor da matéria mediante as ideias. Em conformidade com Schiller, Kierkegaard declara que o “indivíduo quer apenas ver e ouvir pateticamente, mas note-se bem, ver-se e ouvir-se a si mesmo. Contudo, não é realmente a si mesmo que quer ouvir-se. Tal coisa não lhe diz respeito” (2009, p. 59). Em outras palavras, deve-se ouvir o gênio que se encontra dentro de si, para então criar cenas trágico-teatrais reais em possibilidade. Porém, o indivíduo que se ouve a si mesmo encontra-se escravo ao demoníaco²⁵, suprimindo o gênio ingênuo que possui. Por isso, Isaías Berlin, argumenta que a arte é uma forma de jogo ou brincadeira, para o autor alemão, tornando-o dificultosas a reaproximação e a conciliação, entre “as necessidades da natureza, que não podem ser evitadas e que causam estresse, e, de outro, esses mandamentos rigorosos que estreitam e contraem a vida. A única maneira de fazer isso é nos colocarmos na posição de pessoas que imaginam livremente e inventam livremente” (Berlin, 2022, p. 128).

Pelo fato de a imaginação do indivíduo ter liberdade para inventar livremente, obedecendo a regras promulgadas pelo próprio indivíduo, constituindo uma liberdade não escrava do sentimento objetivo, “não há pressão sobre nós porque nós mesmos inventamos as regras e os papéis” (Berlin, 2022 p. 128). Em outros termos, os artistas são livres para elaborar regras e inventarem os objetos que iriam ser criados. “O material pode ser dado pela natureza, mas todo o resto é feito por ele” (Berlin, 2022 p. 129). A arte de inventar é um dom natural, que, junto com a liberdade de sentimento, gera a arte.

Que os ideais, os fins, os objetivos não devem ser descobertos pela intuição, por meios científicos, lendo textos sagrados, ouvindo especialistas ou pessoas de autoridade; que as ideias não devem ser descobertas, em absoluto, e sim inventadas; não devem ser encontrados, e sim gerados, gerados como a arte é gerada (Berlin, 2022 p. 129).

Ao negar a imaginação artística, o poeta moderno suprime o espírito da natureza, reproduzindo um tipo de arte trágica artificial, isto é, sem liberdade ideal. “Só reproduzirá para nós a matéria do mundo, mas por isso mesmo esta não será obra nossa não será nosso produto” (Schiller, 2018 p. 188). A *Noiva de Messina* é um a tragédia, em que a liberdade artística, sublinha o trágico artificial por meio da arte, que é a esteira da liberdade infinita. Segundo Schiller (2018 p. 189), “a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal²⁶”.

²⁴ Cf. Ricardo Barbosa na obra *Limites do Belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller* (2015, p. 47) “Por isso, Schiller definiu a beleza como liberdade no fenômeno ou na aparência. Assim, a natureza do objeto a ser figurado pelo artista é a sua natureza esteticamente concebida”.

²⁵O demoníaco é como que um estado anterior ao divino, sem que necessariamente o preceda. No demoníaco, o indivíduo está em posição de superioridade e/ou isolamento em relação aos outros (Grammont, 2003, p. 51).

²⁶ Cf. Benedito Nunes (2022, p. 36) “a poesia antiga é ingênua enquanto nos transmite algo dessa conformidade, que vem de um relacionamento harmonioso com a natureza. A harmonia, que havia se quebrado, perdurava, em nossa época, sob a forma de insatisfação nostálgica. E era essa nostalgia como sentimento individual a chispa da poesia romântica. Ora, a nostalgia, como sentimento é insaciável, e a insaciabilidade só poderiam ser supridos com algo infinito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática abordada nesse breve artigo, não visa esgotar a discussão dialética entre o trágico antigo e o trágico moderno, mas tem por finalidade primordial o espanto dialético conceitual do trágico. As tragédias sofocianas, rompem com o determinismo das ações, se fixando no ato trágico do sujeito, que contempla passivamente o destino oracular. Ou seja, Sófocles inverte o sentido da tragédia, abordando os limites humanos diante do destino trágico do oráculo. Na perspectiva moderna, Schiller, a princípio, foca-se no conceito de gênio kantiano, para então, criar um espaço, onde, a criação poética tem liberdade natural para criar, como para buscar aquilo que havia sido perdido na relação imediata com a natureza. Doravante, Schiller, por meio do *coro*, evoca nas suas tragédias a reflexão no pensamento do sujeito trágico, que se entrelaça no imediato existencial, promovendo assim um conflito existencial. Para tal, o autor alemão, alude à liberdade como meio de transformação do mundo numa obra de arte, fazendo do nosso espírito poeticamente livre.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. “Poética”. *In: A poética clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2014.
- BARBA, Clarice Henrich. A dialética da ação trágica na Antígona em Hegel: uma abordagem aristotélica. **Veritas**, Porto Alegre, v. 43 n° 4, dezembro, 1998, p. 985 998.
- BARBOSA, Ricardo. **Limites do belo**: estudo sobre a estética de Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Relicário, 2015. 196p.
- BEISER, Frederick. **Schiller as a Philosopher: a Re-Examination**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BERLIN, Isaias. **As raízes do Romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.
- CAMPOS, Joyce Neves de. **Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2011.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

GRAMMONT, Guiomar. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Guiomar de Grammont. Petrópolis: Catedral das Letras, 2003

HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Holderlin**. Tradução de Cláudia Pellegrine Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (Org.). **Educação estética de Schiller a Marcuse**. 1 ed. Rio de Janeiro: NAU: EDU: 2011.

JARESKI, Krishnamurti. Kierkegaard, O trágico antigo e o moderno: uma releitura da Antígona, de Sófocles. “Existência e Arte”, **Revista Eletrônica do Grupo PET** - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano IV - Número IV – janeiro a dezembro de 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do julgar**. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.

NOYAMA, Samon. **O mundo é um enigma: O uso do coro na tragédia e a visão trágica do mundo**. Aisthe, nº 3, 2008.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1971.

LESSING, G.E. **Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminaris, 1998.

KIERKEGAARD, Søren. **A Repetição**. Tradução do dinamarquês, Introdução e notas de José Miranda Justos Lisboa e Elisabete M. de Sousa. Relógio D'água, 2009.

KIERKEGAARD, Søren. **Ou-Ou: Um fragmento de Vida, primeira parte**. Tradução do dinamarquês, Introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'água, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NUNES Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte; Editora UFMG, 1999.

SCHILLER, Friedrich. **Educação Estética do homem: numa série de cartas**. Tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução Marcio Suzuki. Ed. Iluminarus, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Intriga e Amor: uma tragédia burguesa em cinco atos**. Tradução de Mario Luiz Frungilio. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **A noiva de Messina, ou Os irmãos inimigos**: tragédia como coros. Tradução Antônio Gonçalves Dias, notas de Manuel Bandeira. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

SÓFOCLES **Édipo Rei**. Tradução, introdução e notas Lilian Amadei Sais. São Paulo: Edipro, 2019a.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução de Donaldo Schuller. Porto Alegre: L&PM, 2019b.

SUSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

SUMMERSON, Sir John. **A linguagem clássica da arquitetura**. Tradução Sylvia Ficher; revisão da tradução Monica Stahel. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (coleção mundo das artes).

A CIDADE COMO ARTEFATO TRÁGICO EM *HÉCUBA* DE EURÍPIDES: INDIVIDUAÇÃO E RESPONSABILIDADE NO PROJETO SOCRÁTICO DE FILOSOFIA

[THE CITY AS A TRAGIC ARTIFACT IN EURIPIDES' HECUBA: INDIVIDUATION AND RESPONSIBILITY IN THE SOCRATIC PROJECT OF PHILOSOPHY]

Francisco de Assis Vale Cavalcante Filho
fravcf@hotmail.com

Leciona atualmente disciplinas de História de Filosofia Antiga no departamento de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Filosofia, defendeu a tese sobre "Os Problemas da Opinião Falsa e da Predicação no diálogo Sofista de Platão" pelo Programa Integrado de Doutorado em Filosofia - PIDFIL (UFRN/UFPB/UFPE/2013). Mestre em Filosofia (UFPB/2008), sua dissertação intitulada "O problema do não-ser no Sofista de Platão" e sua tese de doutorado foram ambas aprovadas com distinção. Bacharel em Ciências Sociais (UFPB/2006), realizou pesquisa junto ao CNPQ (PIBIC) nas áreas de Sociologia e Antropologia (2003/2005).

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6183](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6183)

Recebido em: 22 de maio de 2024. Aprovado em: 23 de agosto de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 45-64
ISSN 1984-5561 - DOI: DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6183](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6183)
Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Parto da noção de projeto filosófico para conferir unidade semântica a uma leitura comparada dos diálogos de Platão e da tragediografia encenada em Atenas. A personagem Sócrates, apesar de não reivindicar um saber, ao opinar, marca posições políticas, as quais crê justificar discursivamente. Ao ler *Hécuba* de Eurípides, percebi um esquema similar ao empregado por Platão no *Fédon*: apologia da protagonista, clímax e resolução. Sócrates, como Polixena, se dirige voluntariamente para o sacrifício que uma maioria, da qual não participa, lhe impõe. Ambos, por sua atitude, se investem do heroico, conduta compatível com o estimado melhor caráter. Platão aceita como Eurípides que a cidade seja responsável pelos males que sobre ela se abatem. Discorda, porém, que os deuses sejam causa disto e se afasta também da crença na impossibilidade de autonomia, para ele política, do humano face à vida e deuses. Contra a concepção de uma destinação trágica, o ateniense propõe uma filosofia política, em que cidade e cidadão são vistos um em função do outro, como fatores de cognoscibilidade e móveis da ação, segundo valores. Uma vez que estes não se instauram em nós por natureza, é decisivo que o cidadão seja educado a buscar a excelência que gera a política, sem a qual é impossível pensar o limite, a medida e a responsabilidade da ação que cabe ao coletivo e a cada um.

Palavras-chave: Platão. Eurípides. Causa. Destino. Responsabilidade.

Abstract: I propose the notion of a philosophical project to confer semantic unity to a comparative reading of Plato's dialogues and the tragediography staged in classical Athens. The character Socrates, although he does not claim to have knowledge, when giving his opinion, establishes political positions, which he believes are rationally justified. When reading *Hecuba*, a Euripides tragedy, I noticed a scheme similar to that which Plato mobilizes in the dialogue *Phaedo*: apology, climax and resolution. Socrates, like Polyxena, voluntarily presents himself for the sacrifice that a majority imposes on him. Both, through their attitude, invested themselves in heroic behavior, compatible with the esteemed best character. Plato accepts like Euripides that the city is responsible for its destiny. He disagrees, however, that the gods are the cause of harm and also distances himself from the belief in the impossibility of autonomy political of the human. Against a concept of tragic destiny, the Athenian proposes a political philosophy, in which city and citizen are seen in terms of each other, second intelligible values that nature not give us, unless men educate themselves about the excellence of politics, that determines the bounds and meanings for the actions and of the agent's responsibility.

Keywords: Plato. Euripides. Cause. Destiny. Responsibility.

Adamantina é a necessidade

στεροὰ γὰρ ἀνάγκη

Hécuba, v. 1295

INTRODUÇÃO

A primeira referência ao trágico encontrada na leitura do *Ménon* de Platão deixou-me intrigado. O que Sócrates quer dizer quando chama a tese de Empédocles sobre a visão, “trágica” (τραγική: 76e)? Uma primeira vez prestei atenção ao que viria a ser um labirinto de referências, difundidas através dos variados contextos que o filósofo compõe em seus diálogos.

A segunda menção de que recordo, soou crítica à princípio. Embora Sócrates pudesse explicar de outro modo o que padece, alude no *Fédon* àquilo que diria a respeito “algum trágico” (ἀνὴρ τραγικός). Este explicaria a sua morte como o eminente cumprimento de uma “fatalidade” (ἡ εἰμαρμένη: 115a). A cena produzida no diálogo se reveste da ambiência comum às tragédias: iremos assistir a um espetáculo em que alguma forma violenta de injustiça prevalece. O filósofo banhou e vestiu o corpo, para não ocupar as mulheres deste cuidado. Investiu sua alma na vida dos valores que partilha e segue para o sacrifício. “Ossos e tendões” não prestam contas do por que faz aquilo que faz. Aceita como “causa” (αἰτία) apenas um inteligente e deliberado ato de alguém que, quando age, crê ter em vistas “o melhor”. Rejeita a causalidade externa ao moral como alheia ao humano. Responsáveis por sua destinação, assim, são os atenienses que decidiram condená-lo e ele, por sua vez, ao decidir que é mais justo sofrer a penalidade que evadir-se a ela (98c-99b).

Os mitos narrados por Sócrates ao final dos diálogos *Górgias*, *Fédon* e *República* põe o problema da individuação no âmbito de um ciclo de vidas suficiente e capaz de mostrar como a justiça prevalece, enfim no quadro geral que aí se delinea, apesar das injustiças sofridas pelos sujeitos no decurso de suas vidas.

Antes de seguir a questão, detenho-me, no que me parece ser central para o conjunto de reflexões de que me ocuparei: Sócrates está a colocar a cada vez a questão da responsabilidade.

É sobre isso que Platão traça a crítica a Homero e a todo poeta que o segue na *República*. No que concerne ao trágico, cita *Níobe*, obra perdida de Ésquilo: “um deus implantou a responsabilidade nos mortais” (θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς: 380a). O filósofo entrelaça, a partir do exame da tragédia, responsabilidade e natureza humana. Porque esta permanece incompreendida, é necessário examinar a presença ou a ausência de uma formação humanística em nossa cultura: παιδείας (514a)¹. A educação poética não é adequada, quando Eurípides, p. ex., responsabiliza os deuses pelo infortúnio que sucede aos mortais. Por motivos políticos e piedosos, Platão dele discorda. Defende que, antes de tudo, “a responsabilidade é de quem escolhe, deus não é responsável” (αἰτία ἐλομένου: θεὸς ἀναίτιος) por malefício algum, senão pelo bom e belo. O deus do filósofo não é o mesmo que o da crença popular. O mito de Er sinalizaria uma noção difusa de causalidade: diferentes escolhas tornam possíveis diferentes vidas (617e-618b). Sócrates

¹ Seja a educação a questão de maior alcance ao pensar-se o humano para Platão, assim como o demonstram Jaeger (2003) e Havelock (1996 e 1996a).

embora reconheça a ação de forças além do humano, coloca a questão da responsabilidade em termos racionais, uma vez que são os valores presentes na interioridade de alguém, quer tenha ciência disso ou não, “o que” decide, explica e justifica a sua ação.

Ao final do *Banquete* (223d), os convivas adormecidos, Sócrates dirá que assim como o humano é formalmente o mesmo em toda parte, o poeta deverá saber compor tanto comédias quanto tragédias.

Essa quarta citação é o suficiente para indicar a questão trágica que, há muito dramatizada nos diálogos de Platão, permanece: decidem ou não os humanos o que lhes compete? Se sim, conforme um saber ou sem isto?

Reconhecidos os paralelos entre as tragédias *Hécuba* e *Troianas* de Eurípides e a máscara de herói trágico assumida por Sócrates no *Fédon*, terei estabelecido uma coerência quanto à forma.

Sendo obras em que se pensa “justiça” e “lei”, terei indicado o assunto comum às peças e ao programa de investigação que na *República* segue paralelo ao projeto político de formação humana pela filosofia. Trata-se da proposta de superação de um olhar trágico para a vida por uma cosmovisão inteligível ajustado às inteligências.

A ausência disto conduz ao cenário do *Primeiro Alcibiades*. Este encontro de Sócrates permitira ao jovem de nomeada, uma prefiguração do que lhe espera mais tarde, ao atuar como general e demagogo e a imitar a excelência nenhuma de Agamêmnon, “condutor de povos”. Socrática é a avaliação do que desencadeia a cena trágica nas obras acima relacionadas como no diálogo.

Para Sócrates prevalece na tragédia, no senso comum e íntimo dos cidadãos, uma justificação da ação pelo afeto que segue com a loucura e a ignorância. Por isso torna-se necessário que quem fala e quem julga preste atenção a “verdade” e “justiça” (*Apologia*, 17a-18a). Apesar de não reivindicar um saber, ao opinar, marca posições políticas, as quais crê justificar por meio de argumentos.²

Se não houver quem atenda a tais medidas, não há “indivíduo moral”, apenas “uma multidão” ou “um agregado” psíquico de idiosincrasias que não age como humano ou cidadão enquanto não assume partilhar um destino e pensa o dilema da responsabilidade: há como se produzir artisticamente um cidadão responsável a partir da força que anima os corpos ou o bem estar de “cada um” depende da maneira como a autoridade agencia o poder?

A MORTE DOS FILHOS E A INDIGNIDADE DA VIDA DE HÉCUBA COMO PARTILHA NO DESTINO DE TRÓIA

Ao ler *Hécuba* recordei a referência ao trágico que encontrei em Platão. Originária de Ílion, após a queda da cidadela a personagem homônima sofre as consequências de decisões tomadas por ela, contra ela. A sua capacidade de decidir, inclusive, já se encontra tomada desde o início da peça. No máximo ela poderá revidar.

² Vlastos (1985) mostra como suas opiniões dialogam com os valores vigentes, embora ele os conceba a seu modo, segundo duas teses: (a) a excelência é saber, apresentada como hipótese, (b) uma solidariedade de sentido e eficácia entre as excelências. Nessa toada ele parece entender que saber implica não somente um fazer como uma arte de explicar e ensinar a outro o *métier*.

Tanto é assim que, quando ante ela se abre um instante de reflexão, a decisão se bifurca em suspense, o caminho se converte em encruzilhada. Não sabe ela que rumo tomar. Qual das alternativas é pior ou melhor, “que caminho seguir, este ou aquele” (160-164)? Ela recebe a mensagem dolorosa pelo coro. Então, se pergunta a que “parente” (γέννα) ou “cidade” (πόλις) suplicar. Ela não vê saída. Aporia total.

O exército decidiu “pela alma da jovem” (περὶ σᾶς ψυχᾶς: 176). Querem sacrificá-la a sombra de Aquiles. Os soldados creem que o herói exige ser honrado (ἄξιος τιμῆς: 309), para contrabalancear o ultraje que sofrera. Trata-se de satisfazer a um morto, cujo desejo é mais forte que o de quantos queiram a jovem viva. Para a cultura um fantasma se sobrepõe a um vivo. Este não é um valor por si enquanto não ingressa na estima de outrem.

Há aqui um entrelaçamento de crenças e um modo de operar para superar a divergência entre as vontades. Um mal se abate sobre os remanescentes da guerra de Tróia e será preciso um rito expiatório. Burkert (1979, p. 50) nos diz que a causa da cena cruenta é a ansiedade que afeta a comunidade, direcionada a alguém na forma da violência. O impacto gera assombro.

O enviado para comunicar a decisão é Odisseus que logo vem transmitir a mãe o intento. Quer conduzir a jovem ao martírio. Severo, diz a Hécuba que não se meça com ele, reconheça o limite de suas forças e que seria sábio “pensar” (φρονεῖν) tendo em vista “a presença de seus males” (παρουσίαν κακῶν τῶν σῶν: 225-229).

Duas razões de Estado em conflito que, em seus últimos desdobramentos, ocasiona ainda a luta de uma assembleia de guerreiros, campeões de diferentes povos, contra aquela que sozinha pleiteia um direito ao poder familiar. Destes, Odisseus é soberano, investido do poder instituído pelos helenos. Hécuba encontra-se destituída da realeza e escravizada, nada pode contra quem arrasou Ílion.

Por um lado, poderíamos considerar trágica a decisão dos militares, se nenhuma sabedoria os guia. Tampouco a astúcia do guerreiro e sua oratória estão a favor da troiana.

No caso de Hécuba, antes de tudo, o trágico nos chega como a notícia repentina de um destino adverso ter recaído sobre quem lhe é mais caro.

Sua reação se manifesta na fala rica em jurisprudência: “Não devem os poderosos comandar o que não lhes cabe, nem o afortunado achar sempre bem operar” (282-283). Segundo ela há uma cisão entre poder e poderosos (κρατοῦντας), um hiato que impede que a ação destes últimos seja “sempre” da ordem do necessário. Hécuba objeta que não é legítimo o guerreiro levar sua filha. Sugiro outra tradução: “Não devem reger o que não [lhes] pertence” (χρῆ κρατεῖν ἂ μὴ χρεῶν: 282). Para ela é possível, no entanto, “alguém” exercer poder sobre algo, mesmo que isso não seja necessário. Para exceder-se basta que se invista o poderoso do consenso de seus pares.

Logo, a antiga tirana aconselha agir sabendo que é instável a condição de favorecido pela Fortuna. “Nem sempre é afortunado o que bem julgam fazer” (οὐδ’ εὐτυχοῦντας εὖ δοκεῖν πράξειν ἀεὶ: 283). Nem é esperto esperar que um favor simplesmente permaneça. Como ela sofreu, lhe pode suceder a qualquer momento alguma reviravolta.

É a partir do tema da Fortuna que Sêneca faz iniciar Hécuba seu discurso na obra latina *As Troianas*: “nunca a Sorte apresentou provas maiores de como os soberanos se assentam sobre tão frágil base” (4-5). Também aí o poeta considera os “deuses inconstantes” e atrela as rédeas do poder a roda da Fortuna.

ΛΟΓΟΣ E NATUREZA HUMANA

Uma questão cara à filosofia será posta por Hécuba quando diz “um discurso sustentado por alguém insignificante não tem o mesmo poder que o de alguém ilustre” (λόγος γὰρ ἔκ τ’ ἀδοξούντων ἰὼν κὰκ τῶν δοκούντων αὐτὸς οὐ ταῦτ’ ὀφείλει: 294-295). Verifica-se que a estima pública media a participação de quem fala no poder que efetiva o discurso. Nada poderia alguém lograr sem uma autorização do outro, mediante a partilha de certos valores.

Paralela a esta primeira, é pela voz do coro introduzida a questão da natureza humana (ἀνθρώπου φύσις: 296). No exame do que constituiria essa especificidade, somos por um lado levados a considerar algo que seja para ela necessário e inseparável. A voz sente o que diz, como alguém em meio a turbamulta: “Ai de mim: na natureza sempre a escravidão dos males, vencida pelo poder dos fortes a padecer tais tratamentos” (αἰαῖ: τὸ δοῦλον ὡς κακὸν πέφυκ’ ἀεὶ τολμᾷ θ’ ἂ μὴ χρῆ, 332-333).

A queixa indica a natureza como lugar de um sofrimento. Ela é causa, uma vez que a diferença entre fortes e fracos faz a uns poderosos e a outros subjugados. O tom ressoa o sentido de “combate” em Heráclito como cerne de seu conceito (B53). Uma condição natural assim determinante dá lugar à injustiça que alguém padece quando é “pela violência vencido” (τῆ βίᾳ νικώμενον: 333). O peculiar ao “escravizado” (τὸ δοῦλον) é perder o seu caráter de sujeito, ao tornar-se instrumento de um tirano.

Assim age Herácles, como um predador de povos, ao destruir a Ecália para obter Iole, em *As Traquínicas* de Sófocles.

Também Agamêmnon, o vencedor aqueu, em *Hécuba* e *As Troianas* de Eurípides, se reveste do epíteto de tirano.

É esse o teor dos versos de *As Troianas* de Sêneca: “o destruidor saqueia os despojos dardânicos, seus mil navios não são suficientes para conter o espólio” (*spolia populator [dominatur, 2] rapit Dardania; praedam mille non capiunt rates*, 26-27).

O coro verbaliza o que os populares refletiriam ao experimentar a dor alheia como sua. Cantam ainda o espanto ante o reconhecimento das forças que atravessam “indivíduos”, sejam aquelas que regem o cosmo, sejam decorrentes do poder dos nobres e aristocratas em conluio.

Nietzsche (1999, p. 17) se pergunta sobre a origem do coro trágico:

Houve porventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava de vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras, a assembleias culturais inteiras? Como?.

Por essa voz de uma maioria o poeta anuncia o conflito entre dois poderes: de uma mãe suplicante e de um guerreiro que apesar de ser pai, não acolhe a súplica. O vencedor exerce um poder instituído pela força que momentaneamente subjuga outras forças. Dois povos, unidos e separados pela guerra, duas personagens cujas posições são marcadas pelo seu desfecho.

Sugere-se, quero supor, um deslocamento da atenção do sentido prioritário e simples de natureza, aquilo que pela geração partilha o humano ao animal, para um outro, secundário, específico à nossa cultura. Este último que atua hoje como um anterior e passa a condicionar os viventes, persiste pelo costume e traz consigo a possibilidade de um descompasso entre o exercício natural de nossas potências e as finalidades perseguidas pela política de um povo.

A cidade, este artefato trágico, nunca está implantada por natureza. Sendo fundada pela palavra, corre o risco de estar pulverizada na mente e no desejo dos cidadãos. Embora os guerreiros aqueus reunidos em assembleia não vivam sob uma democracia como os atenienses, agem por sanção cultural, segundo uma razão de Estado inacessível ao afeto de uma mãe. Não deixam por isto de perpetrar um assassinato, instrumentalizado pelo coletivo anônimo. O que eles visam é outra coisa que ela quando deseja a vida. Nesse caso, é a decisão de imolar Polixena o que desencadeia uma nova cena trágica.

Em ambos os casos, contudo, o problema trágico para o filósofo é a individuação que não se consuma. Há apenas multidões, maiorias, sendo precária a condição do indivíduo ou de minorias. A tragédia mostra que “o indivíduo”, em seu sentido fisiológico, não tem direito à vida, a não ser que ingresse em uma categoria estimada pela população.

No princípio Odisseus talvez desejasse como os outros o sucesso de que se origina e perpetua a glória ou apenas tenha sido forçado pelas circunstâncias ao fatídico périplo. Ao fim da carreira militar seria uma vitória livrar-se da “vergonha”, da “culpa” etc., que sob o exército se abate. Quem aos olhos de Homero passava por esperto era alguém como seu avô Autólico, capaz de dolo.

O coro ecoa o suspiro da mãe Hécuba que padece a sujeição imposta por um conflito ao mesmo tempo político e natural. A mulher cede ante a força do guerreiro cuja voz noticia infortúnio e traz a morte.

Polixena segue para o sacrifício voluntariamente (ἐλευθέρα θάνω: 550). Ela se preocupa em não ser vista como covarde (345-349). A liberdade que exerce só pode ser entendida nos limites de sua cultura. Embora fadada, constrangida por um poder inescapável, segue livre para esse destino, enquanto conserva a dignidade de não ser forçada a fazê-lo. Diz ela que age, “para que não me envergonhe” (αἰσχύνομαι: 552). Decide agir segundo o que está ao seu alcance. Não é o movimento do corpo que surpreende o coro, mas sua altivez, um “... admirável caráter estampado nos mortais de excelsa geração” (δεινὸς χαρακτήρ κάπῖσημος ἐν βροτοῖς ἐσθλῶν γενέσθαι: 380-381).

O coro enxerga em sua ação um sinal de seu “caráter” (χαρακτήρ). Ela torna-se heroína, alguém improvável que executa o impossível aos comuns, na proporção de sua coerência com os valores mais estimados por seus contemporâneos.

Ambos, Polixena e Sócrates, refletem sobre a responsabilidade que assumem e em comum justificam sua ação segundo o cerne e não pela aparência dos valores. Como Antígona, heroína de outra trama, e Hécuba, eles exibem um caráter incapaz de se curvar ao infortúnio, uma vez que, por mais abatidos ou em injusta desvantagem estejam, conseguem agir. O que realizam no limite de suas forças é a uma só vez “admirável e terrível” (δεινός).

EXPERIÊNCIA: TRAUMA E RESPONSABILIDADE EM *HÉCUBA*

A tragédia *Hécuba* se insere no ciclo poético que narra o alcance da ação dos atidas e as consequências correlatas. Nela se delinea o que chamo experiência traumática e o problema da responsabilidade.

A noção de responsabilidade é perspectivada pela fala de Hécuba, enquanto se considera responsável pela ação de Paris. Ela pondera os desdobramentos vindouros a partir de sua geração. Sua parte coincide com a da rainha que foi, no contexto em que o poder exerceu: “eu pari Paris cuja seta fatal derrubou o filho de Tétis” (ἐγὼ ἴτεκον Πάριον, ὃς παῖδα Θέτιδος ὄλεσεν τόξοις βαλόν: 387-378). Quem preveria que tal ato estivesse entrelaçado aos motivos que conduzem ao conflito entre dois povos?

Lembro o espanto ao compreender o assunto do primeiro livro das *Histórias* de Heródoto. Raptos de Io, Europa e Medeia, crimes e conflitos como narrativa comum a vários povos antigos, sucedem sem cessar. Está sempre a ponto de ser expiada alguma injustiça, mudam-se apenas as circunstâncias e os envolvidos. A elaboração artística desse padecimento coincide com o processo cultural de constituição da identidade de um povo segundo um mito de origem. A guerra que deu nome aos helenos devia ser supostamente a reparação por um rapto perpetrado pelo filho de Hécuba.³

No caso de Hécuba, sua experiência pode ser entendida a partir daquilo que chamamos trauma, enquanto seja não apenas dolorosa, como marcante para a sua subjetividade.

Ó minha filha! Não sei para qual dos muitos males presentes olhar, se capto algum, outro não me deixa sofrê-lo, enquanto uma outra dor me chama para ser um sucessor como o mal dos males. E agora não posso apagar da mente o vosso sofrimento o suficiente para aplacar milhas lágrimas (585-590).

Essa corrente incessante de lágrimas é análoga ao fluxo dos acontecimentos que se sobrepõem e afeta aos órgãos sensíveis de Hécuba, quando ela diz “E agora não posso apagar da mente o vosso sofrimento” (καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν ὄσπε μὴ στένειν πάθος οὐκ ἂν δυναίμην ἐξαλείψασθαι φρενός: 589-590).

Ela e Cassandra, sua filha, têm em comum, como personagens trágicas, “a alma madrugadora” (ὀρθρέου σὰν ψυχάν: *Troianas*, 182). Ruminam pensamentos e fiam a trama do destino ao recordar a sequência dos atos que lhes trouxe a presente condição. Um trauma persiste sendo vivenciado no luto. A melancolia toma o sujeito colocado diante muitas impossibilidades. No meio delas, o veredito da personagem é no sentido de uma inflexível determinação do caráter: “Entre os humanos o covarde é o perverso, aquele que é bom é bom, nunca muda a natureza a ponto de corromper-se, mas permanece sempre apropriada apesar do infortúnio” (595-599).

Talvez quem sofra como Hécuba sinta a vida como o império de um destino inexorável, onde os caracteres como máscaras apareçam determinados. Posso dizer até que o sinto. Contudo,

³ Górgias colocaria em questão ter sido unívoca ou consensual para os antigos a causa do conflito em *Elogio de Helena*.

ao examinar uma segunda vez a questão recorro que em Homero, nos trágicos, nos sofistas e, sobretudo para Sócrates, a questão não estava decidida.

Para Platão, como entendo, será necessário retomar a investigação da natureza humana no contexto proporcionado pela emergência do político. É preciso, além disto, colocar-se na condição de sujeito que pensa, decide e age, assumir o desejo de querer conhecer o outro e a si mesmo, a fim de tornar-se cidadão. A ocorrência de tais processos depende do modo como se constituem as relações de autoridade entre soberano e súdito, da maturidade das instituições que se ocupam por gerirem elas. O símbolo que concilie duas vontades diferentes só poderá ser produzido artisticamente através de uma educação socrática.

O que foi defendido acima se mostra como um problema em Eurípides.

LOUCURA E SABER

É provável que Sócrates não se dispusesse a homologar, sem ulteriores considerações, o que Hécuba afirma. Não obstante, nas condições em que a troiana elabora a sua cosmovisão, sua fala é de longo alcance. Dirige-se ao que permite o cultivo da vida:

O nutrir-se honradamente é o ensinamento do melhor: se alguém isto aprende, conhece o vergonhoso e entende o concernente ao belo. Em direção a essas coisas a minha mente como em setas se lança (600-604)

Mais que divagações de uma inteligência (νοῦς) que “lança essas setas”, são as compreensões que lhe restam. Estão no lugar das armas, em uma revolta diante o desejo de que as coisas pudessem ser encaminhadas de outro modo. Afinal, há um aprendizado natural do “sublime” (δίδαξιν ἐσθλοῦ), pela bela nutrição (τὸ θρεφθῆναι καλῶς) e há o aprendizado cultural “do belo” (τοῦ καλοῦ μαθῶν) que, “se alguém bem aprende” (τις εὖ μάθη), também “conhece o vergonhoso” (οἶδεν τό γ’ αἰσχρόν). A solidariedade entre valores e a cooperação de saber e cultura é uma visão socrática.

Constrangida, a reflexão de Hécuba sugere que o fado coletivo prevalece ao individual e, entre os mortais, deles cobra contas à loucura particular (ἐξ ἰδίας ἀνοίας; 639-641). Não seria esse um argumento para vir a conhecer o que é belo e bom?

Essa força prefigurada pelo Fado, desencadeia de forma violenta naquele que sofre uma cisão no fluxo da vida, uma mudança de direção irreversível e que tingem de luto os que se viram privados do que lhes é mais caro.

Qual dentre os destinos reservados aos mortais e às mulheres será tão adverso quanto o de Hécuba? Novamente esse sofrimento é visto como sujeição aos poderosos e ao destino por eles imposto. Não obstante, enquanto vigora a piedade, ela abriga em sua alma uma esperança de que as leis e os deuses enfim triunfem. Na liberdade de sua alma a heroína não teme, em sua piedade abriga um anelo.

Posso ser escrava e igualmente fraca, mas os deuses são poderosos e é necessário que as leis prevaleçam: pois é por costume que seguimos os deuses e delimitamos as coisas injustas e justas para nossas vidas (798-801).

A fala de Hécuba ilustra o senso comum quanto a atitude esperada de alguém piedoso. Ela traça um contraste entre a sua natureza “escrava” (δοῦλοί) e “fraca” (κάσθενεῖς) e a natureza divina, “forte” (σθένουσι), para nesta fiar-se.

Reconhece a atuação de uma necessidade posta como poder que governa (κρατῶν), através de uma lei divina (Νόμος), dada por natureza. Mas, no caso dos mortais, ela é antes instituída “por costume” (νόμῳ), tendo em vistas como se nos afiguram ao juízo as coisas divinas e o modo como elas nos conduzem. Para a troiana a partir delas “vivemos” e “definimos as coisas injustas e justas” (ἄδικα καὶ δίκαι’ ὀρισμένοι: 798-801). É exatamente disto que se ocupa Sócrates.

Retomei a partir de Costa Lima (2017, p. 82-83), uma linha de investigação de o *Nascimento da Tragédia*, primeira obra filosófica que li sobre o tema, segundo o programa traçado pelo jovem filósofo. Imerso nos estudos clássicos ele cismou com o esquecimento moderno da música e da dança nos estudiosos do teatro grego, o que só hoje compreendi.

O palco é um labirinto em que os atores pisam leves em contraste a uma pesada sina e aos afetos sofridos nas tramadas vozes.

Posiciono esta trilha de palavras para estabelecer um paralelo com a questão propriamente trágica que é a individuação.

Recordo a maneira como Nietzsche a formula em *Crepúsculo dos Ídolos* (2006, p. 82, 28; 37). Diz ele que o indivíduo “tal como a filosofia e o povo até hoje entenderam, é um erro”. Ele é “uma parcela de *fatum*, uma lei mais... para tudo que virá”.

É surpreendente como nestas reflexões Apolo e Dioniso nomeiam duas experiências da alma. O senhor da disposição profética desencadeia a tragédia, o patrono do teatro se compadece de quem sofre o πάθος que a origina.

Espantou-me Hécuba trocar facilmente os epítetos do patrono a quem Cassandra responde, ao chamá-la de “bacante” (ἐκβακχεύουσαν) e “ménade” (μαινάδ’: *Troianas*, 170-172). Para ela a que gira e tomba delirante e a partícipe do culto das colinas são uma e a mesma.

Algo que esteve às vésperas veio à tona. Eurípidés é visto por essa tradição como o poeta do “racionalismo” socrático. É certo que o poeta se deteve na elaboração verbal de uma definição de “justiça” e de “leis” a partir da opinião das personagens trágicas. Porém, o que posso afirmar, para lá da polémica de Nietzsche que considera Sócrates um sintoma da decadência, o filósofo difere de seu conterrâneo tragediógrafo, ao exigir para o entendimento da vida algo mais que “terror” e “absurdo”. Valores tais que “o bem” e “o belo”, “o justo” e “o piedoso” são e estão ao alcance do humano.

Guardadas as diferenças, também Sofócles põe Antígona a refletir sobre a lei, quando distingue a força que preside o Édito de Cresos e os infalíveis estatutos não escritos que os deuses transmitiram aos humanos. O que rege a ação do tirano, “nem Zeus publicou”, nem “Justiça”, “coabitante olímpica, estabeleceu entre nós” (*Antígona*, 450-456).

Tampouco a palavra de Hécuba coincide com a acusação feita pelos trágicos de que os deuses seriam capazes de dolo e ações nefastas. Este é o tom da crítica de Platão ao poeta épico e

ao trágico em *República* (II-IV). A ideia visada vigora nos versos que apresentam os deuses a tecer o infortúnio humano para que os poetas tenham o que cantar (cf. *Odisséia*, VIII, 579-580).

Hécuba é uma outra em relação a Eurípides, sofista capaz de efetivar pela palavra o que quer. Por meio dela a personagem não consegue realizar seu desejo ou intenção. Invoca em vão a piedade de Agamêmnon, ciente de que apenas Persuasão seja capaz de demover os poderosos:

Agora se não te importas com as coisas que te remeto e escapa à justiça quem assassina hóspedes ou ouse saquear os templos dos deuses, então nada mais há entre os assuntos propriamente humanos (οὐκ ἔστιν οὐδὲν τῶν ἐν ἀνθρώποις ἴσον: 803-806).

Com esta fórmula final percebi como Eurípides e Sócrates se aproximam. Ambos buscam o que é pertinente ao humano, exatamente o assunto de Hécuba: justiça e piedade. Ela delimita-as com precisão capaz de captar o universo de seu interlocutor. É provável que satisfizesse as condições socráticas para uma boa definição e o crivo de uma vida examinada (*Apologia*, 38a). Para ela, como ao filósofo, o humano é uma questão e não uma garantia dada por natureza. Cada um está tão imerso na necessidade que o decisivo à sua perpetuação precisa ser observado diariamente na prática.

Ela remata seu discurso e recorda-me Górgias ao dizer que Persuasão é “a única tirana para os humanos” (τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην: 816). Ela partilhou um poder tirânico (τύραννος), foi mãe de uma geração, agora está envelhecida, privada de filhos (ἄπαις) e de cidade (ἄπολις ἔρημος). Dentre os vivos ela é “a mais miserável dos mortais” (ἀθλιωτάτη βροτῶν: 810-811). Morre indigente em vida ao ser forçada à condição mais indigna. Sofre mais por ser sensível ao infortúnio alheio e por ser capaz de refletir.

Após Agamêmnon lhe virar as costas, pelo receio das consequências políticas de punir o rei trácio, Hécuba pede ajuda a Apolo. O general finalmente se diz comovido. O rei é aliado do exército e o morto é inimigo deste. O que é para o soberano um dilema, para a escravizada não o é: honrar a deus e a piedade e punir o crime contra a hospitalidade? Honrar a um político adoecido, vil e louco?

Continuo a perguntar o que é próprio ao trágico. Costa Lima destaca dois aspectos pertinentes a experiência deste gênero literário. O primeiro, que se encontra disseminado pelos outros gêneros, é o “*pathos*”, segundo ele,

a compreensão, sucedida em qualquer momento, que, quaisquer ou quantos sejam os instantes de prazer, descanso, tranquilidade, alegria, o entrar na vida confunde-se, como formulava Ésquilo, com a “dura vagabundagem da dor” (2017, p. 69)

O segundo aspecto é a cosmovisão peculiar aos helenos, comum aos povos antigos ditos “orientais”, para os quais, na ausência de uma “religião” revelada, prevalece central o culto a piedade. O poeta coa as teofanias e comunica a baça luz que nos chega.

Lima (2017, p. 71) cita Snell para indicar que nesse cenário de *transitividade*, os deuses ainda caminham entre os humanos. Subjugado pela necessidade, cumpre acrescentar que “o homem não tem poder de decisão”, sua condição é de ser carente, sendo por essa necessidade lógica que “os deuses foram concebidos”. Para o poeta também os deuses seguem a necessidade e algumas vezes não são capazes de atingir aquilo que anelam, nem de passar ilesos a um *πάθος*.

Como traço dessa experiência trágica está a sensação de uma inevitabilidade dos acontecimentos que se abatem sobre as personagens, sem que possam antecipá-los. Ignoram sua origem e o porquê algo ruim lhes sucede.

Tantos os populares quanto os poderosos são afetos à dupla ignorância que Sócrates diagnostica: ignoram que não sabem o que fazem. Seguem invictos as convicções que calhem ao seu desejo até que se deparem com alguma necessidade. À exemplo disto, em uma reviravolta, Atena ao reavaliar seus planos, se alia ao outrora rival Poseidon, para atacar os aqueus, a quem agora considera “ímpios”. Sendo assim, “deverão sofrer para aprender, para que saibam... reverenciar...” (*Troianas*, 85-86).

Segundo o esquema de *Édipo Rei* de Sófocles, o saber se gera em nós posteriormente ao infortúnio. Pela via do trauma que segue ao seu nascimento e lhe dá o nome, a personagem homônima reconhece, enfim a si, trocadas as máscaras de herói e ímpio. A mudança repentina leva o coro a negar a felicidade aos humanos (1394-1401).

Ésquilo terá elaborado em *Agamêmnon* a opinião de que Zeus forçou os mortais a “um aprendizado pelo sofrimento” (τὸν πάθει μάθος: 176-177). Além disso, enquanto o olímpico permanece entronizado é verdadeiro que quem fez sofrer, “padece as coisas que executou” (παθεῖν τὸν ἔρξαντα: 1564). Isso irá acontecer quer queira quer não queira alguém.

O que terá Hécuba feito enquanto indivíduo, além de partilhar o destino de Tróia? Ela nasce soberana ou se torna rainha? Que terá feito do que estava ao seu alcance? Que necessidade ou divindade conduz a sua sina? Sofre injustiça de todas as partes.

A ESPERTEZA DE POLIMESTOR E O RETORNO À ENCRUZILHADA TRÁGICA

Ao sofrer o desfecho do que fizera, Polimestor reedita a imagem da encruzilhada trágica dos caminhos. Hécate e Cérbero espreitam o que é abatido pelo destino. Um peso draga sua alma para baixo. Diferente de Hécuba aí chegou por deliberada injustiça. É de pouco valor sua esperteza, então, por não lhe trazer saída ou redenção. Ele verbaliza a paralisia que lhe sucede: “qual curso, este ou aquele tomo” (ποίαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ’ ἐξαλλάξω: 1059-1060)?

O impasse ou a aporia trágica é uma suspensão de caminhos que não diferem entre si, conquanto não lhe veja as consequências quem se encontra cego. Já não importa tampouco a decisão, o tempo passou. Está ciente que apenas “aquele que encontra um tal destino, o saberá” (ὁ δ’ αἰεὶ ξυντυχῶν ἐπίσταται: 1182).

Somente quem sofreu um *πάθος* semelhante conhece e concede ao outro saber isso que se passou. Este saber que surge de um padecimento, não como em Sócrates de uma elaboração

discursiva através de princípios impessoais e consequências, constitui o teor da fala de Alcibiades no *Banquete* (217e-218a; 215d-e).

Agora é Hécuba que entrelaça a conduta de alguém a ideia de causalidade, quando diz sobre a esperteza: “mas não são capazes de serem sábios até o fim, e perecem vilmente: ninguém, de algum modo [dela] escapou” (1193-1194). Ela tonaliza uma necessidade. A palavra que ela usa σοφοί, traduz “sábios” com um acento irônico, pois ela se refere aos dolos (πονηρά) que Polimestor foi capaz de perpetrar.

O quadro que se delineia evidencia, como na *República* de Platão (580c-581e; 586c-d), diferentes orientações do desejo, consoante aos diferentes objetos próprios a cada potência e a educação de alguém, pelo que em nós surge e se estabelece uma certa disposição afim a vivência obtida através de cada uma delas. O “esperto” (δεινός), seja sofista ou demagogo, difere do filósofo que seria, por desconhecer as motivações injustas, um “ingênuo” (εὐήθεις; 409a-c). Este, em vistas da felicidade, fixa os olhos na constelação de paradigmas que lhe são inerentes pelo direito à participação na vida inteligente. Seu desejo o leva em vida a aprender tudo que ama (φιλεῖν τι... πᾶν στέργοντα; 474c; cf. 472b-e). Desconhece o esperto que o mal não é critério para a vida e que há diferentes orientações da inteligência (518b-c).

Não terá sido a hesitação e a seletividade de Agamêmnon em aplicar a justiça de algum modo responsável pela forma de Hécuba justiça? Só lhe resta o dolo? Pelo engano ela devolve na mesma moeda a esperteza de Polimestor, seduzido pela promessa de ouro?

Hécuba coloca em perspectiva o senso comum enquanto se comunica com o período heroico e as transformações que a cultura grega clássica ainda conhecerá.

A QUESTÃO DA CAUSALIDADE: CONSUMAÇÃO DE UMA VIDA E PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

O coro elabora um entendimento sobre o desfecho de Polimestor. “Sofrido, sobre ti caíram males insuportáveis por fazeres o que é vergonhoso, pesado castigo te entregou um terrível nume” (1085-1087). Sobre quem “labora males”, “uma divindade desencadeia um pesado fardo” (δαίμων ἔδωκεν ὅστις ἐστὶ σοι βάρυς).

Os versos intercalam um juízo quanto ao vergonhoso, valor que o coro confronta ao belo. Trata-se de um desdobramento tão violento quanto é o dolo. A cena trágica mostra a necessidade da reparação de algo incompatível com a lei divina, enquanto a voz acentua as consequências de um proceder reprovável.

A tragédia e o diálogo socrático mostram que o sofrimento individua, pois dá a alguém a chance de se colocar em perspectiva. O indivíduo enquanto tal não existe, talvez nem na física como defende Anaxágoras, é uma construção moral e histórica. Cumpre uma função de índice, ou mais precisamente, de indiciar alguém por alguma ação. Que se prove ter havido um sem tomá-lo como dado ou forjá-lo em estátuas por mera conveniência. O átomo é um modelo teórico tão necessário quanto mais explica ou melhor exhibe uma verdade. Já para Platão o verdadeiro indivisível é a Forma. Enquanto não se subjetiva a lei divina na cultura e na família ou até que a lei política

ocupe o peito do cidadão, resta um palco para os males aleatórios que loucura, ignorância e apego a idiosincrasias geram.

Quase ao fim da tragédia, Hécuba pergunta algo que nos coloca diante do problema da individuação: “Morta ou viva completo, aqui, minha vida” (θανοῦσα δ’ ἢ ζῶσ’ ἐνθάδ’ ἐκπλήσω βίον: 1270)? Obviamente a pergunta supera o sentido biológico de vida, enquanto destaca a questão da dignidade.

Mas, quando e em que instância a individuação se dá, se é que alguma vez isto acontece? Ora, é possível dizer “quem *morre*” se *completa*, naquele sentido em que uma obra é acabada.

A destinação de Hécuba se enlaça ao declínio de Ílion, sendo ao mesmo tempo consumada pelo apogeu do império atrida. A causa do conflito permanece motivo de disputa. O poeta encadeia agentes divinos e humanos pela necessidade, ao narrar eventos estimados ou dolorosos à memória e experiência dos povos.

A cena trágica exige o sacrifício de uma parte pelo todo. Quando transponho o tempo mítico e chego ao auge da democracia ateniense, percebo que as coisas não mudaram muito. A guerra do Peloponeso ilustra como o resíduo do poder é a suspeita, como o amor e o ódio direcionados a Alcibíades e a Sócrates nada partilham à excelência política. Se um amou a cidade e o outro excedeu a todos, viveram e morreram como foram educados e se educaram. A morte escancarou ao político a sua vida e o encontra em uma emboscada, como a viveu.

Já Sócrates finda sua carreira pública no julgamento que motiva a *Apologia*. Ciente de ser condenado de maneira injusta, sua reflexão se volta para a excelência cidadã, visada a partir do problema da justiça (30c).

A questão da individuação é delineada pela sua definição de vida digna, cessadas as condições que o impeçam de: “dialogar e examinar a mim e aos outros” (38a).

Ele argumenta que não pode parar de filosofar, uma vez que é isto beneficia Atenas, mais que qualquer felicidade aparente proporcionada por um vencedor olímpico, ao produzir a própria felicidade. Justifica sua conduta pelo exemplo de Aquiles. Julga impróprio admitir que o melhor possa ser prejudicado pelo pior, se este age de maneira vergonhosa (28c-31c).

Entrega sua defesa por dever cívico, para que decida o deus e votem os atenienses. Pouca diferença numérica determina a pena de morte. Não o acusa o foro íntimo ter injustiçado ninguém. Amigos tais que Platão, Críton, Critóbulo e Apolodoro são seus fiadores. Sente ao fim que “essas coisas tinham de ser assim”. O inevitável em sua verdade talvez não gere sinais (35d-39b). A morte, enfim, requer atitude e se liga a dois temas:

(a) o da mântica socrática (39c-e) que surge como um dispositivo admoestatório, resíduo de seu serviço ao senhor de Delfos. Ao fim de sua vida, como Tirésias, alguém é autorizado a aconselhar a partir do que *viu*.

(b) de que não importa o medo da morte, enquanto é para nós uma entidade desconhecida, a única conduta heroica é seguir sempre “o belo” por nós reconhecido, pois é honroso “aperfeiçoar-se tanto quanto é possível” (39d).

Defendo que Sócrates atua em seu julgamento segundo uma concepção de “causa” (αἰτία) próxima a que a tragédia ateniense exhibe. Assim ele põe a si mesmo como cidadão acusado de ser filósofo, como se a filosofia fosse supostamente danosa. Trata-se de um sentido anterior a conotação metafísica que o termo obtém em Platão, isto é, quando entendida como causa e explicação inteligível para o que é e acontece em geral.

Entendida, assim, em seu sentido moral, é possível deduzir a conduta política de Sócrates a partir da tese de que é preferível sofrer uma injustiça a cometê-la, defendida em *Górgias* (469b-c). O filósofo se contrapõe ao trágico, enquanto pensa a justiça e visa agir para consigo e outrem conforme uma convicção que supera riscos individuais.

Quando Sócrates discursa sobre *αἰτία* e a segunda navegação é para dizer-nos que visa o melhor, a motivação inteligível para o que alguém diz e faz quando age com senso (*ὄρθρον*, *Fédon*, 99a).

Tragédias mostram que mesmo quando um saber estiver disponível à altura em que os sujeitos conflitam, não se mostra proveitoso a quem ouve, se este não se conhece. Como no caso de Tirésias que cego enxerga o passado e o futuro no presente. Acaba maltratado tanto em *Édipo Rei* (981-900), quanto por Creonte em *Antígona* (988-1090).

Além do mais há a crença referida por Heródoto nas suas *Histórias* (I.32.1) que os deuses tramem contra os mortais por inveja e se imiscuam nos problemas entre homem e mulher, pais e filhos, famílias e cidades, contra o indivíduo. Sobre isto se manifesta Aristóteles: “Mas é impossível que a divindade seja invejosa” (*Metafísica*, 983a).

Platão denuncia o absurdo em consentir que “o melhor” gere trauma. Mais trágica ainda é a maneira com tais coisas confluem para a legitimação da injustiça e da impiedade em *República* II-IV.

Sem o saber, o que é o poder a não ser a oportunidade de cometer injustiças? Sócrates, em contraposição ao saldo da experiência trágica, “absurda” e “terrível”, quer um saber que, além de catártico, seja capaz de prever a melhor conduta. Assim se mascara constantemente de adivinho (*Alc.* I, 127e, *Fédon*, 85a-b, *Fédro*, 242c).

Para alguém que estuda a história da filosofia grega antiga, a injustiça é o seu primeiro problema. Vigora desde as relações íntimas, como Hesíodo o declara ao queixar-se do irmão. Homero narra a hostilidade entre povos e toca a questão da moralidade.

Anaximandro, Sólon, Heráclito, Empédocles, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Górgias, Mênon, Trasímaco e Protágoras são todos trágicos para Sócrates, enquanto ele, se distancia deles, de suas causalidades naturais ou de concessões retóricas a um poder político sem *télos*, para visar a inteligibilidade das ações segundo suas consequências e a responsabilidade do agente. Por sua agenda filosófica, em uma época de contrassensos, foi julgado “responsável” pela corrupção dos jovens. Logo ele que não ignora que o mal ao seu próximo leva a sofrer dele semelhante condição (*Ap.* 25e). Se a injustiça põe o problema da individuação, a questão da responsabilidade o consuma. O que impede a emergência do cidadão enquanto indivíduo responsável é a injustiça alheia ou íntima.

Que pode Hécuba fazer daquilo que a *moira* lhe destina?

Para insistir nesse caso clássico, como Alcibíades teria sido diferente ao que família e cidade o dispunham? Como poderia ele se tornar responsável por Atenas se nem por si era?

Que pode Sócrates fazer, ao seguir o deus que lhe custodia, para demover seus concidadãos se permanecem impermeáveis ao argumento? Ele foi o que a cidade permitiu tornar-se. Se investiu do amor à cidade como sua maior estima. Não a toma por “objeto”, nem segundo uma oposição de vontades como Alcibíades, ao dizer em *Banquete*, “é que descuido de mim quando me ocupo dos assuntos de Atenas” (216a).

Sigo trilha proposta por Renaud e Tarrant para chegar à compreensão de que esses casos figuram como modelos para reflexão entre os socráticos (2015, p. 22). Eles colocam cidade e família como os antecedentes quando se pensa a possibilidade do filho de Clíneas ter chegado a agir, pela filosofia, como sujeito moral. O platonista, séculos depois, se detém ainda na questão:

[...] a humanidade em geral está mais ou menos sujeita aos mesmos infortúnios que os do filho de Clíneas. Atado pelo esquecimento que incide às gerações e guiado pela desordem de formas irracionais de vida, não conhecemos a nós mesmos, achamos que sabemos muitas coisas de que não estamos cientes, devido às noções presentes em nós de acordo com o nosso ser. Permanecemos em necessidade de alguma assistência, para guardar-nos de uma opinião exagerada de nós e para iluminar o cuidado que é apropriado para nós (Proclo, *Alc.* 7,1–8).

Além do mais, como destaca Costa Lima (2017, p. 107; 104 e 112), Eros, aparência e *hybris* cerceiam “ao homem o conhecimento de si próprio”. Ou ainda, atuarão como causas, uma vez que afetam alguém como se fossem o exclusivo conteúdo da fala humana desde a infância. Na ausência de uma formação filosófica continuarão sendo a tônica de sua atuação em ambientes privados e políticos institucionais.

Percebi através das tragédias de Eurípides, em especial *Hécuba*, que os atenienses tiveram uma oportunidade singular de pensar a política a partir do teatro, seu duplo. A arte está no lugar da vida a exercer poder sobre o *πάθος* “público”, enquanto tipificam as pessoas dramáticas o senso comum ante os problemas de seu tempo.

Para Platão a peça, assim como a epopeia, atinge antes o afeto da multidão e nem sempre suscita, embora artisticamente elaborada, a inteligibilidade do que é encenado (*República* II-IV).

CONSUMAÇÃO E INDIVIDUAÇÃO NO *FÉDON*

Cessam os ventos em *Hécuba* antes que a jovem Polixena entregue o alento, vítima do poder (*κράτος*: 556).

Na tragédia *Agamêmnon* toma Cassandra à heroína. Atende ao fantasma de Aquiles e lhe toma Polixena. O comandante vira as costas a escravizada que antes fora tirana, hesitante de ferir ao rei trácio, de quem se vingará por que lhe tomar Polidoro. Na epopeia lhe tomara Príamo, Heitor, Heleno, Páris ou Alexandros, Andrômaca, Astianax ou Escamandro, Creusa, Laódice, Antifo, Dêifobo, Troilo, Ilíone e tantos outros. Atua como um lobo faminto e insaciável o tirano no abuso do poder.⁴

No *Fédon* quinhentos e um serão o braço da cidade a silenciar Sócrates com cicuta. No instante imediato à morte, Sócrates assume a máscara do iniciado, aquele que morre

⁴ Cerne da crítica ao tirano nos livros VIII e IX da *República*, segundo Santos (2019), é a identificação das falhas das constituições incapazes de refrear a injustiça do poderoso ou um exercício autocrático do poder autonomizado e dissociado dos desejos, necessidade e aspirações dos cidadãos.

filosoficamente. Como ele prefere a morte ao ostracismo ou a parar de filosofar, a multidão o toma por suicida: a turba ignora, contudo, como os filósofos desejam morrer (θανατῶσι: 64b). O dialético não foge à luta como Hércules e Iolau contra as mais incríveis feras (88e).

Platão nos faz parecer que o festival em honra a Apolo e a Teseu pela salvação dos jovens, seja o coroamento de sua vida: foi consagrada a popa do barco, Sócrates zarpará. Há como em Eurípides uma analogia entre vida e navegação (58b-c). Ele banha o corpo para desocupar as mulheres desse cuidado. Se despede de filhos e Xantipa. Está cercado de amigos que a filosofia lhe dera.

Crítion lhe pergunta como enterrá-lo. Nega então ser o cadáver, para reunir-se em outro *corpus*: literário, argumentativo. Se a alma é prioritária ao corpo, sua agência é decidida por valores que lhe antecedem (95a-99e). Ao visá-los como Formas alguém encontra o permanente e idêntico para todos acerca de uma experiência, aquilo que permite uma conversa uma sequência de linhas que não se comunicam. Ao buscar a si mesmo, a individuação vincula ser e fazer, como diz o filósofo: “eu sou este Sócrates que agora dialoga e posiciona cada uma das coisas ditas” (115c). Se ele foge ao esquecimento é pela presença nele daquilo que a morte não toma.

Pelo exato em que difere o sátiro filósofo de um bode, a vítima trágica deve cumprir voluntariamente o decreto ateniense. Vigé aí a crença que deuses, heróis e cidades sejam justicados por um sacrifício (61a). Ou ainda, que pelo sangue se expia miasmas de crimes antigos e ofensas, por ação de vetores que nomeiam forças não racionais: Μοῖραι, Κῆρες, cujo significado vem de Κῆρ, “fatalidade”, Ἐρινύες também chamadas Εὐμενίδες, Ἀλάστωρ. É este o grão de que o drama trágico está saturado.

A ideia de piedade no senso comum, entendida como dar algo aos deuses (*Eutidemo*, 14c), como se fossem carentes, chega a se confundir com a noção de sacrifício.

Platão cita *Nióbe* de Ésquilo, para referir-se a crença de que o “sangue [ancestral] está sob o domínio da divindade” (αἷμα δαιμόνων: *Rep.* 391e) que clama reparação.

Empédocles desenha um cosmo como máquina catártica que reclama a purificação das faltas cometidas pelo δαίμων em suas transmigrações, sendo a pior delas, derramar sangue inocente (B112, 115, 121, 136-137, 139, 144).

Acredito que Platão chega a recepcionar a seu modo, embora não enquanto um pitagórico, a visão da filosofia como terapêutica (*Fédon*) e libertadora do ciclo de nascimentos (*Fédro*), ao avançar uma agenda política na *República* e cosmológica no *Timeu*. A herança de horizonte cultural tão rico permitiu ao filósofo assumir posições de maneira cuidadosa. Paira no ar o que se fez a Pitágoras, Sócrates e, séculos depois, a Apolônio de Tiana.

A irracionalidade que figura na tragédia seria a conclusão negativa da experiência humana, condição marcada pela insensatez e que permanece aporética, diz-nos a personagem Sócrates. Se é isso o que a vida na cidade proporciona, é preciso refundá-la, recordar o bem inteligível, descer a caverna dos iniciados, deixar a cegueira e recuperar a visão, a fim de enxergar a cidade sob verdadeira luz, integrada ao cosmo. A reminiscência é a forma do aprendizado filosófico e não trágico.

Pede “o moribundo” (ὁ τελευταῖον) ao amigo que não descuide de pagar a essa crença arraigada: “devemos um galo a Asclépio”. Assim, somente após o fim, tendo “o finado” (ἡ τελευτή) em memória, se permite a Fédon dizer do amado que dentre os atenienses foi “o melhor, o mais sensato e justo”. Morto “um homem” (ὁ ἄνθρωπος), é possível dizer que o pobre, feio e velho filósofo era um dos melhores (ἀρίστου), “o mais sensato e justo” (118a).

Cumpra-se em Platão o que Nietzsche entrega a um suposto indivíduo vindouro, uma completa guinada dos valores pela figura encenada de Sócrates, ao apresentar na arte o inverso do que ocorre no político, oposição pensada como contraponto. Ele era, enfim, o aristocrata, não Alcibiades, missionário e mensageiro de uma cooperação entre causa incognoscível divina, deuses, δαίμων, heróis, legisladores, músicos, adivinhos, iniciados, guardiões, filósofos em favor do humano e natureza.

Quando ecoam as últimas palavras do narrador, cerra-se o véu para o “corpo de baile” do cenáculo político e intelectual ateniense. Ausentam-se Aspásia e Péricles, Timandra e Alcibiades, Diotima e Sócrates.

O cidadão e filósofo ateniense assume nos diálogos várias máscaras, o que hoje entendo serem as funções que exerceu reelaboradas por um luto persistente na alma de Platão. O deus elegera Sócrates gênio tutelar e imagem de um argumento favorável que compele à investigação filosófica.

Cumpra a escrita um último rito piedoso em sua homenagem, como o cinzelar de um epitáfio ou como um culto musical e dialético que a filosofia promete às gerações vindouras.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BURKERT, W. **Structure and History in Greek Mythology and Ritual**. Berkeley: University of California Press, 1982.

DODDS, E. R. **Os Gregos e o Irracional**. São Paulo: Escuta, 2002.

ÉSQUILO. **Aeschylus II**. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides and Fragments. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

EURÍPIDES. **Euripidis Fabulae**. Hecuba. Trad. G. Murray. Oxford: Clarendon Press, 1902. vol. 1

EURÍPIDES. Duas Tragédias Gregas: **Hécuba e Troianas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GRIBBLE, D. **Alcibiades and Athens**: A Study in Literary Presentation. Oxford: Clarendon Press, 1999.

GRIFFIN, M. J. Proclus on the Ethics of Self-Constitution. In A. Marmodoro and B.D. Prince (ed.). **Causation and Creation in Late Antiquity**, 202–19. Cambridge: Cambridge University Press, 2015

GRIFFIN, M.J. **Olympiodorus**: Life of Plato and On Plato First Alcibiades 1–9. London: Bloomsbury Academic, 2014.

- GÓRGIAS. Tratado do não-ente; Elogio de Helena. **Cadernos de Tradução**. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1999, n. 4.
- HAVELOCK, E. **A Musa Aprende a Escrever**. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996a.
- HERÓDOTO. **The Histories**. Tradução A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- JACKSON, R., LYCOS, K., TARRANT, H. **Olympiodorus: Commentary on Plato's Gorgias**. Leiden: Brill. 1998.
- JAEGER, W. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JOHNSON, M. & TARRANT, H. **Alcibiades and the Socratic Lover-Educator**. London: Bristol Classical Press, 2011.
- LIMA, L. C. **Melancolia: literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- LIMA, L. C. **Mímese: forma das sombras**. São Paulo: Graal, 2003, 2ª ed.
- NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. **Alcibiades Primeiro**. Trad. Ana Cristina de S. P. Dias. In. Alcibiades Primeiro: estudo e tradução. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- PLATÃO. **Banquete, Fédon, Sofista, Político**. Trad. J. C. de Souza, J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 4a. ed.
- PLATÃO. **Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus**. Trad. H. N. Fowler. Londres: Harvard University Press, 1967.
- PLATÃO. **República**. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLATÃO. **Timeu**. Trad. M. J. Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- PLUTARCO. **Lives**. Trad. B. Perrin. Londres: Harvard University Press. William Heinemann Ltd. 1916. vol. 4.
- PLUTARCO. **Moralia**. Texto estabelecido por Gregorius Bernardakis (ed.). Leipzig: Teubner, 1891.
- RENAUD, F., TARRANT, H. **The Platonic Alcibiades I: The Dialogue and its Ancient Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- ROBINSON, T. M. **A Psicologia de Platão**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ROHDE, I. **Psique**. Barcelona: Editorial Labor, 1973. Tomos 1 e 2

SANTOS, J. G. T. Tirania e justiça: Platão sobre o abuso de poder, na República. **Unisinos Journal of Philosophy**. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. v. 20, 2019. p. 238-245

SEGONDS, A. **Proclus. Sur le premier Alcibiade de Platon**. Paris: Belles Lettres. [1985], fac simile 2003. Tomos 1 e 2.

SÊNECA, L. A. **As Troianas**. Trad. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. 3a ed

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

TUCÍDIDES. **Historiae**. Oxford: Oxford University Press, 1942.

VLASTOS, G. Socrates Disavowal of Knowledge. **Philosophical Quarterly** Oxford: Blackwell Publishing, 1985. vol. 35 n. 138, p. 1-31.

**“ÉCRITURE”, LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
REFLEXÕES A PARTIR DE THEODOR W. ADORNO**

[“ÉCRITURE”, LANGUAGE AND AESTHETIC EXPERIENCE: REFLECTIONS ON
THEODOR W. ADORNO]

Raquel Patriota
raquelpatriota@gmail.com

Professora no Departamento Filosofia e no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (2011) e mestrado em Filosofia (2014) pela mesma instituição.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6348](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6348)

Recebido em: 8 de julho de 2024. Aprovado em: 23 de agosto de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 65-78
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6348](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6348)
Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: O presente artigo pretende discutir sobre o lugar atribuído ao conceito de “écriture” na obra de Theodor W. Adorno, abarcando também seus possíveis desdobramentos no campo da estética e filosofia da arte. Parte-se da ideia de que tal conceito é mobilizado pelo autor a fim de discutir o específico caráter linguístico da arte moderna, concebendo sua experiência como um processo de descentramento do sentido. Para discutirmos tal concepção, analisaremos como o filósofo retoma tal conceito do campo das artes visuais – em especial das considerações do crítico e colecionador de arte Daniel-Henry Kahnweiler – e abordaremos brevemente seus possíveis desdobramentos, construindo breves diálogos com as contribuições de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Arte. Estética. Experiência. Teoria crítica.

Abstract: This article aims to examine the place attributed to the concept of "écriture" in the work of Theodor W. Adorno, including its possible developments in the field of aesthetics and philosophy of art. Our idea is that such concept is mobilized by the author in order to discuss the specific linguistic character of modern art, conceiving its experience as a process of decentering meaning. In order to discuss this idea, we will analyze both how the philosopher retrieves this concept from the field of visual arts - especially from the considerations of the critic and art collector Daniel-Henry Kahnweiler – and also address its possible developments, building dialogues with the contributions of Jacques Derrida and Georges Didi-Huberman.

Keywords: Art. Aesthetics. Experience. Critical theory.

Em seus escritos estéticos, Theodor Adorno buscou aproximar-se das profundas mudanças que ocorreram nas vanguardas europeias do século XX. Sua obra não apenas acompanhou a complexificação das artes diante da ascensão nos novos meios de comunicação de massa, como também perspectivou a proliferação de novas linguagens artísticas, que viriam a moldar os rumos da arte contemporânea¹. Em um contexto marcado tanto pela pluralidade de movimentos artísticos quanto pela incerteza em relação ao lugar de uma estética filosófica, os escritos de Adorno nos apontam um caminho que parece ainda profícuo para a atualidade: trata-se de uma investigação acerca do caráter linguístico da arte – mais precisamente, do modo como ela pode ao mesmo tempo registrar experiências e ativar uma experiência autônoma no instante da recepção.

Neste artigo, buscamos indicar como Adorno reflete sobre o caráter linguístico da arte e sua experiência através da noção de “écriture”², termo que o filósofo tomará do colecionador e crítico de arte Daniel-Henry Kahnweiler – principalmente a partir da leitura de sua obra *Confessions esthétiques*. Tal conceito é importante por apresentar uma ideia distinta de arte como *escrita*: o arranjo semântico de uma obra de arte não se resumiria a uma associação de signos que visa à transmissão de uma mensagem, mas consistiria em um tipo de linguagem cifrada, que se dá pela *deformação* do sentido. Como veremos, esse elemento “não-comunicativo” da linguagem artística será essencial para que Adorno conceba a particularidade de uma experiência estética crítica: nela, o sujeito da experiência não será aquele que passivamente recebe uma mensagem veiculada pela obra, mas aquele que é provocado pelo enigma nela inscrito. Além disso, a remissão à ideia de *écriture* não é fortuita, mas responde a um desenvolvimento histórico importante: a partir da expansão crescente das práticas artísticas na segunda metade do século XX, Adorno buscava entender como as diferentes artes, ainda que diante da multiplicidade e diversidade de procedimentos, podem manter um núcleo construtivo próprio, distinto das demais práticas sociais e formas de comunicação. A nosso ver, é justamente essa possibilidade de um nexo de experiência comum que pode conferir atualidade à visão de Adorno sobre o caráter linguístico da arte, concebendo suas potencialidades emancipatórias.

Nesse sentido, o artigo se dividirá em três momentos principais: 1) primeiramente, discutiremos o contexto em que Adorno começa a formular com mais profundidade a ideia de um “caráter linguístico” da arte, concebendo como a estética e a crítica cultural poderiam lidar com as novas linguagens das artes; 2) depois, investigaremos como o conceito de “écriture” foi tomado por Adorno a partir de suas profícuas discussões com Daniel-Henry Kahnweiler, considerando sobretudo o impacto que os escritos deste último causaram no pensamento do filósofo; 3) por fim, proporemos uma leitura acerca dos possíveis diálogos abertos à perspectiva de Adorno quanto ao caráter linguístico da arte, considerando como sua abordagem da “écriture” pode ser recuperada para considerar o elemento de contingência da experiência estética.

¹ A obra de Adorno já considerava os processos de hibridização e de convergência dos gêneros artísticos, que levariam às formas “intermediárias” da arte contemporânea. Sobre isso, as obras de Rebenisch (2003) e Osborne (2013) trazem reflexões importantes.

² Em seus textos, Adorno mantém o termo em francês justamente para fazer referência a um contexto de discussões específicas que nascem no campo das artes visuais, bem como para indicar seu posicionamento em relação às proposições de Kahnweiler. Nesse sentido, optamos por também manter o conceito em francês a fim de preservar essa relação.

1 A ARTE E SUAS TRANSFORMAÇÕES: SOBRE O PROBLEMA DO SENTIDO

É certo que a arte moderna é caracterizada pelo seu caráter disruptivo: entendida como símbolo de um processo crítico da arte em relação a seus próprios procedimentos, a arte modernista é comumente compreendida como aquela que efetua um questionamento radical da tradição, colocando em causa cânones que guiavam tanto a produção estética quanto suas formas de recepção. Adorno não só analisou tal elemento crítico da arte moderna, mas também teorizou sobre o processo social que a acompanhava, a saber, a crescente incerteza sobre o lugar da arte em relação à sociedade³. À medida em que se emancipava das estruturas tradicionais e dos invariantes, a arte moderna colocava cada vez mais em evidência o problema do próprio *sentido* da arte, tanto em relação à sua função social⁴ como em relação à possibilidade de interpretá-la segundo normas estéticas. Sem que essa perda de sentido representasse simplesmente um *declínio* do lugar das artes, Adorno analisa esse processo enquanto sinal de uma transformação importante das experiências artísticas e, conseqüentemente, das tarefas próprias a uma estética filosófica.

A obra “Sem diretriz: Parva Aesthetica” discute principalmente esse estado de coisas, considerando sobretudo o lugar das artes depois das catástrofes da guerra e diante de uma crítica cultural que se movia em um terreno cada vez mais incerto⁵. Em tal cenário, o filósofo analisa como certos discursos conservadores sobre a arte começavam a tomar força, na medida em que buscavam recuperar uma suposta unidade de sentido por meio do recurso a uma tradição “perdida”:

O argumento de que a qualidade estética das obras da época pré-burguesa seria superior à da arte moderna por causa de sua inteireza, coerência e evidência imediata resvala em valores eternos requentados. A superioridade qualitativa das obras de arte de épocas pretensamente repletas de sentido é contudo questionável (Adorno, 2021, pp. 48- 49).

Adorno observava o crescimento de discursos que buscavam recuperar a arte tradicional por associarem-na a uma “coerência” de sentido, uma “evidência” e uma “inteireza” que teria sido minada pelo desenvolvimento da arte moderna. Contra esses discursos restauradores e regressivos, o filósofo sustenta ser preciso encarar a perda de invariantes dentro das artes como um processo social profundo: a “nova” arte, em seu caminho de emancipação das regras e da autoridade de uma tradição única, já não “faz sentido” conforme os parâmetros tradicionais. Para ele, não há o que retroceder no tempo em busca de uma totalidade supostamente originária a fim de resolver tal questão de perda do sentido, mas sim compreender a mudança nas práticas artísticas como uma transformação importante das linguagens das artes e de suas formas de se relacionar com as demandas sociais.

Esse fato aparentemente simples traz, no entanto, conseqüências profundas para o lugar de uma estética filosófica: como é possível ainda interpretar as obras de arte, “lê-las” a partir de conceitos? Se as regras para a apreciação da arte já não podem ser postas de forma evidente, de que

³ Em minha tese de doutorado (PATRIOTA, 2021), analiso com maior profundidade a compreensão de Adorno sobre a arte moderna, discutindo os diferentes momentos de sua obra.

⁴ A questão da função social da arte tem relação com uma ampla consideração por parte de Adorno sobre a dialética da autonomia da arte em relação à sociedade. Sobre como entender a possível função “não-funcional” da arte, ver principalmente os comentários tecidos por Bertram (2019) em relação a esta temática.

⁵ Os termos desse debate sobre o lugar de uma crítica cultural são apresentados por Adorno principalmente nos textos “Crítica Cultural e Sociedade” (Cf. ADORNO, 1998) e “Sobre a crise da crítica literária” (GS 11)

modo seria possível refazer o lugar de uma estética filosófica? Essas são questões essenciais para Adorno – e, diríamos, ainda para a atualidade. Para o filósofo, no entanto, nenhuma norma estética invariante poderia ser invocada para responder a esse complexo de questões. Qualquer retorno a uma forma artificial de tradição indicaria a própria incapacidade do pensamento em aproximar-se da complexidade dos objetos artísticos e de suas demandas – que são, em última análise, demandas sociais. Assim, contra um retorno ideológico às estruturas pretensamente seguras da tradição, Adorno passa a invocar a importância de um tipo de crítica cultural que saiba lidar com as antinomias presentes nos objetos artísticos sem buscar resolvê-las por meio um recurso à segurança dos velhos cânones. Para ele, quando a crítica da cultura se

depara com insuficiências, não as atribui precipitadamente ao indivíduo e sua psicologia, ou à mera imagem encobridora do fracasso, mas procura derivá-las da irreconciliabilidade do próprio objeto. Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa (Adorno, 1998, p. 23).

Pode-se dizer que essa tarefa de acompanhar a insolubilidade da arte e suas aporias internas é o que guia a visão de Adorno sobre o lugar de uma estética filosófica. Em vez de prescrever normas que determinem desde cima as práticas artísticas ou que assinalem de modo peremptório o lugar da arte em relação ao contexto de práticas sociais, o filósofo busca justamente compreender as insuficiências de qualquer conceito que se pretenda invariante. Em outras palavras, trata-se de perceber o discurso estético como uma produção de conhecimento sempre parcial, localizada e portanto instável.

No entanto, é preciso advertir que isso não significa uma recusa da teoria ou uma capitulação da reflexão estética em relação aos objetos. A posição do filósofo diante da complexificação das formas artísticas não se resume à negação da possibilidade de uma estética filosófica. Pelo contrário, trata-se antes de *reformular* o pensamento estético de modo que ele possa se aproximar daquelas tensões presentes nas obras de arte. Pode-se dizer, nesse sentido, que a mudança da arte *demand*a uma mudança no pensamento estético, uma reformulação de suas premissas e tarefas. Dessa forma, a estética filosófica também é um “experimento”, uma tentativa de se acercar dos objetos artísticos e daquilo que eles poderiam suscitar em termos emancipatórios.

Um primeiro passo de reformulação do pensamento estético seria uma compreensão atenta do modo como as expressões artísticas carregam em si contradições sociais. Nesse sentido, uma análise apenas apologética dos bens culturais, que se limitasse a descrevê-los ou submetê-los a conceitos estanques seria uma forma fraca e acrítica de discurso estético. Contra uma teoria que se limita à mera descrição e conceituação das obras, seria preciso pensar em uma forma de pensamento capaz de acolher as próprias contradições expressas pela arte e pela cultura. Um exemplo importante desse processo é o modo como Adorno aborda os textos literários: no caso de Kafka, o filósofo nos indica não ser suficiente interpretar o caráter labiríntico das narrativas do autor como um simples reflexo da condição humana, assumindo este último conceito como um elemento nivelador das tensões kafkianas⁶. Essa forma de “explicar” a tortuosidade da obra de Kafka seria um modo de nivelar suas tensões internas, adaptando-as a uma elucidação que faça mais “sentido” e que torne sua leitura mais adaptada às projeções conceituais. Pelo contrário, uma análise estética crítica deve antes “insistir nos aspectos [do texto] que dificultam seu enquadramento” (Adorno, 1998, p. 239). A posição de uma estética e de uma crítica da cultura

⁶Nesse ponto, Adorno critica precisamente as leituras existencialistas da obra de Kafka, por elas terem reduzido as contradições internas das obras a uma simples ilustração da condição humana (Cf. Adorno, 1998, P. 239)

perante Kafka, assim, não seria aquela que busca tornar “legível” os processos internos de suas narrativas, mas antes trazer à tona justamente aquilo que resiste ser enquadrado, aquilo que torna difícil sua localização dentro de um quadro referencial estabelecido.

Insistir nas *lacunas* do texto é justamente o que Adorno busca realizar no ensaio “Anotações sobre Kafka”, quando se aproxima da obra do escritor tcheco como uma “escrita que continuamente obscurece e esconde o que quer dizer” (Ibid., p. 242). Interpretar Kafka, nesse sentido, significa rastrear seus elementos inconclusivos e a dinâmica própria daquilo que nos aparenta ser “incompreensível”. Assim, a obra demanda não simplesmente um leitor passivo, que recebe diretamente o conteúdo veiculado pela escrita, mas um leitor que ativamente adentre seus labirintos, um leitor capaz de se concentrar nos “pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes” (Ibid., p. 243) de suas narrativas. Por sua vez, é somente a partir de uma leitura que se coloque aberta à incongruência que há, para Adorno, o exercício de uma estética filosófica de caráter crítico.

O foco de Adorno na obra de Kafka e posteriormente na de Beckett não é acidental. Trata-se de dois autores que remetem de forma paradigmática à desintegração do sentido operada pela arte moderna. Dito de outro modo, tais obras exigem o descentramento das expectativas de sentido que projetamos comumente sobre as narrativas literárias e, em última análise, sobre os objetos artísticos. Diríamos que é esse aspecto de uma escrita marcada por pontos cegos, uma escrita para qual se perdeu a chave de leitura, que Adorno considerará como um dos elementos centrais para a arte moderna. Em vez de supormos a completa legibilidade dos objetos a partir de conceitos, devemos antes reformular nosso pensamento estético para que ele se irmane à própria resistência manifestada pelas obras de arte. Ao buscar se aproximar dessa incomunicabilidade da arte, Adorno resgatará o conceito de “écriture”, ideia que em grande medida condensa seus esforços teóricos no sentido de se acercar da linguagem crítica das obras de arte. A seguir, investigaremos precisamente como surge esse conceito em suas obras e de que modo ele aponta para uma consideração importante sobre o caráter linguístico da arte.

2 A “ÉCRITURE”: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NAS FRONTEIRAS DO SENTIDO

Nos anos 1950 e 1960, Adorno se tornou muito próximo do crítico e colecionador de arte Daniel-Henry Kahnweiler, conhecido por suas análises do cubismo. Essa proximidade, como veremos, renderá reflexões importantes sobre o caráter linguístico da arte e o modo como se configura a experiência estética no modernismo. Mais especificamente em sua obra *Confessions Esthétiques*, Kahnweiler busca abordar as características disruptivas do cubismo, discutindo como o movimento representava um passo importante de liberdade artística. Para ele, uma das principais contribuições dos pintores cubistas foi a de ter se desvinculado da tradição do perspectivismo: em vez de representar os objetos de acordo com as leis da perspectiva, que impunham um tipo de visão imóvel e centrada, os cubistas teriam conseguido figurar na tela os próprios movimentos dispersos que configuram a experiência visual de um objeto. Nesse sentido, indo contra as técnicas de ilusionismo vinculadas a uma longa tradição perspectivista, os cubistas se abriram à experiência da visualidade como um processo dinâmico e descentrado, criando assim uma *nova linguagem*. Para Kahnweiler, essa

nova linguagem deu à pintura uma liberdade sem precedentes. Ela já não está limitada à imagem ótica mais ou menos verosímil que descreve o objeto a partir de um único ponto de vista. Pode, para dar uma representação completa das características primárias do objeto, representá-las sob a forma de desenho estereométrico no plano, ou, através de várias representações do mesmo objeto, fornecer um estudo analítico desse objeto que o espectador volta a fundir no seu espírito (Kahnweiler, 1949, p. 12, tradução nossa).

A nova linguagem cubista representaria, para Kahnweiler, um tipo radicalmente distinto de construção de sentido: não se trata de simplesmente representar o objeto através de recursos imitativos, mas de registrar na tela a múltipla experiência do contato com tal objeto – considerando que nossas experiências são dinâmicas e nossa visualidade, descentrada. Assim, as figuras “deformadas” das pinturas cubistas aproximam-se dos movimentos descontínuos de nossa experiência visual, considerando-a em sua multiplicidade e dinamicidade. Isso nos lembra, como bem indica O’Neill, “que o objeto cubista resulta da experiência vivenciada” (2017, p. 89), e que o grande esforço dos pintores cubistas teria sido “juntar tal multiplicidade [da experiência] à superfície e simultaneamente assimilar as fases divergentes e contraditórias do ato de ver” (Id., Ibid.). Os cubistas teriam conseguido, então, *recodificar* ou *reescrever* a experiência dos objetos a partir de uma nova linguagem pictórica, que agora se aproxima dos movimentos complexos e ambíguos da experiência visual. Diante disso, Kahnweiler conclui que a grande contribuição do cubismo foi a de fornecer “à arte plástica a possibilidade de transmitir ao espectador as experiências visuais do artista sem uma imitação ilusionista” (1963, p. 10). A partir dessa capacidade de condensar as experiências, Kahnweiler conclui que o cubismo “reconheceu que toda arte plástica não é senão uma *escrita* [*écriture*], na qual o espectador lê os signos e não um reflexo da natureza” (Id., Ibid.). Neste ponto, o teórico assinala justamente a autonomia construtiva da arte: não se trata mais de buscar nas artes plásticas uma representação fiel da natureza, mas de entendê-las como espaço de criação de uma nova linguagem em que o movimento da experiência pode ser revivido pelo espectador através de seus esforços cognitivos. Como bem assinala O’Neill, isso quer dizer que a análise de Kahnweiler acerca do cubismo também pressupõe a “incitação de um processo intelectual” (2017, p. 97): o receptor não é passivo, mas deve se engajar ativamente na interpretação da obra de arte.

Adorno não só leu com atenção a obra de Kahnweiler e suas interpretações do cubismo, como também debateu com o crítico em diversas ocasiões⁷, tendo incorporado algumas de suas reflexões e as estendido para além do debate em torno das artes visuais. Sua intenção era a de compreender justamente o caráter linguístico da arte como uma via de aproximação à complexidade da experiência estética contemporânea. Trata-se de discutir como as contradições sociais e históricas, as contradições da própria experiência, podem se inscrever numa obra de arte e como elas podem ser interpretadas e refeitas no momento da recepção. Diante de um quadro de incertezas sobre o lugar de uma estética filosófica, como vimos, essas questões se tornariam centrais. É assim, por exemplo, que surge em sua *Teoria Estética* a ideia de que toda arte é uma forma de *écriture*, de escrita:

O conceito de *écriture* tornou-se relevante nos debates mais recentes, nomeadamente sobre as artes visuais, provavelmente inspirado pelas obras de Klee que se assemelham a uma escrita rabiscada. Esta categoria do modernismo

⁷ Adorno participou de debates radiofônicos com Kahnweiler (cf. SCHWARZ, 2011) e manteve com ele uma frequente troca de cartas, que demonstram uma afinidade intelectual e um compartilhamento importante de ideias.

“Écriture”, linguagem e experiência estética: reflexões a partir de Theodor W. Adorno
PATRIOTA, Raquel

ilumina o passado; todas as obras de arte são uma escrita (...) *As obras de arte são linguagem apenas como escrita [Schrift]* (GS 7, p. 189, ênfase nossa).

Aqui Adorno deixa clara a importância da noção de *écriture*: todas as obras de arte comportam-se como uma escrita e são consideradas linguagem nesses termos. A referência aos debates “mais recentes” sobre as artes visuais relaciona-se justamente às contribuições de Kahnweiler – que também havia tecido conexões entre as obras de Paul Klee e os desenvolvimentos do cubismo⁸. No caso de Adorno, no entanto, trata-se de investigar como esse elemento da *écriture* pode representar o próprio caráter linguístico da arte, para além de uma análise restrita das artes visuais.

A investigação acerca do conceito de *écriture* como registro da experiência nas artes pode ser encontrada no texto de Adorno “Sobre algumas relações entre música e pintura”. Nele, Adorno tece relações entre a forma espacial da pintura e a forma temporal da música⁹ justamente fazendo recurso à noção mediadora de *écriture*. Importa notar também que o texto é dedicado a Kahnweiler, demonstrando justamente a importância de suas considerações para o pensamento do filósofo. Ao longo do ensaio, Adorno nos indica que embora música e pintura pareçam ser gêneros artísticos profundamente distintos, eles se aproximam e se entrelaçam, na medida em que ambos seriam uma forma de escrita:

Se hoje, como indica o termo *écriture*, a pintura se aproxima da escrita [*Schrift*], isso não significa outra coisa senão que, como tudo o que é subcutâneo na arte contemporânea, a temporalidade latente no quadro irrompe; [a pintura] abandona a ilusão da intemporalidade absoluta, juntamente com outras ilusões. A escrita é intemporal enquanto imagem do temporal. Ao fixá-lo, traduz-se de novo no tempo através do ato de leitura que prescreve (cf. GS 16, p. 633, tradução nossa).

O ato da escrita pressupõe dois movimentos, tal como Adorno bem indica nessa passagem: de um lado, a ideia de inscrição e de *registro*, que revela a dimensão da *fixação* de um código; e, de outro lado, a possibilidade de “leitura”, que demonstra o desenvolvimento temporal da obra, isto é, o modo como ela é interpretada e atualizada ao longo da história. Importa a Adorno entender o que ocorre justamente nesse processo entre a construção de uma obra – o momento em que ela é produzida através de um tipo de linguagem própria – e o instante em que ela é recebida e reativada pela recepção, na medida em que a escrita ganha movimento temporal pela carga histórica da experiência. Mais do que isso, a referência ao abandono da “ilusão” refere-se justamente à argumentação de Kahnweiler, i.e., à ideia de que a escrita cubista demonstra um passo importante das artes visuais no sentido de abandono das técnicas ilusionistas e do perspectivismo, descentrando os processos construtivos nas artes visuais.

Assim, põe-se um problema importante de como se dá o caráter linguístico da arte, ou como a arte pode sedimentar um teor [*Gehalt*] de verdade. Sobre isso, Adorno nos adverte no mesmo texto que “A *écriture* na música e na pintura não pode ser uma escrita direta, mas apenas uma escrita cifrada (...)” (GS 16, p. 634). O que Adorno passa a indicar nesse ponto será essencial

⁸ Mais especificamente no texto “A propos d’une conférence de Paul Klee”, em *Confessions esthétiques* (Kahnweiler, 1963).

⁹ Adorno começa a tecer, a partir dessa discussão, um caminho que levará à ideia de convergência das artes. Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações entre música e pintura na obra de Adorno, ver Socha (2019).

para a configuração de sua *Teoria Estética*, bem como para o conjunto de seus textos mais tardios: o caráter linguístico da arte não é denotativo, ou seja, as artes não comunicam simplesmente um sentido direto; pelo contrário, as múltiplas expressões artísticas se aproximam ao formarem um tipo de linguagem cifrada, distinta dos demais códigos comunicacionais com os quais lidamos em nossa vida prática. Ao indicar essa distinção, Adorno avança uma noção de linguagem artística que se distancia principalmente de uma visão representacional das artes. Pois para ele a arte autônoma não busca simplesmente representar uma ideia ou veicular uma informação, mas antes *deformar* os tipos de comunicação habituais, isto é, questionar os limites do sentido.

Nesse ponto entramos, portanto, em um momento de *negatividade* do caráter linguístico da arte. A arte expressaria aspectos sociais não simplesmente quando duplica ou espelha a sociedade e seus antagonismos, mas sim quando permite reconfigurá-los em uma dimensão crítica. Nesse sentido, Adorno se distancia de um paradigma representacional das artes, bem como da suposição de que as obras seriam portadoras de uma mensagem inequívoca, a ser diretamente acessada no momento da interpretação. Como bem observa Plass (2006), em Adorno, “para que a arte seja arte, deve haver algo nela que não pode ser decifrado e que resista toda interpretação conclusiva: a própria incompreensibilidade” (p. 51, tradução nossa).

Como vimos, é justamente essa incompreensibilidade, os pontos cegos da narrativa, aquilo que Adorno recuperava em Kafka. No desenvolvimento do pensamento de Adorno, no entanto, essa incompreensibilidade ganha nome: trata-se precisamente do modo próprio de *écriture* das obras – que, conforme sustentamos, envolve os polos da produção e da recepção. A *écriture* como desvio ou deformação representa justamente o caráter de resistência da arte a uma manifestação direta de sentido, de modo que seu código permaneceria cifrado, distinto de uma linguagem denotativa. Assim diz Adorno que as obras de arte “tornam-se *écriture*, para usar o termo de Kahnweiler, através da ‘déformation’” (GS 16, p. 640, tradução nossa). Por sua vez, a “deformação” cubista a que se refere Kahnweiler diz respeito ao modo como é possível manter a multiplicidade e a contradição dentro do próprio princípio construtivo de uma obra de arte. Deformação, desse modo, seria o modo particular como as obras conseguem incorporar a multiplicidade na unidade, inscrever a “experiência vivida” no objeto (cf. Kahnweiler, 1963, p. 175, tradução nossa) ou, como afirma Adorno, “inserir o caos na ordem” (GS 7, p. 144, tradução nossa). Trata-se justamente de indicar como o princípio construtivo de uma obra de arte pode abrigar a incongruência, o desvio semântico e, mais especificamente, a ilogicidade que corresponderia à própria experiência.

Não acidentalmente, Adorno passa a recuperar a ideia de “montagem” para abordar a dialética entre unidade e multiplicidade na obra de arte: mais especificamente em seu texto “Transparências do filme” o filósofo nos indica, por exemplo, que a montagem “não intervém nas coisas, mas as põe numa constelação escrita (*schrifthafte Konstellation*)” (GS 10.1, p. 358, tradução nossa). Embora a perspectiva de Adorno sobre a montagem se apresente em muitos momentos como ambivalente¹⁰, pode-se dizer que a recuperação dessa ideia em sua obra tardia indica precisamente a importância de um tipo de construção estética que abrigue a incongruência. Sendo o processo de montagem um tipo de arranjo de materiais artísticos que privilegia o choque e a discrepância de seus elementos internos, “os resíduos montados deixam cicatrizes visíveis no sentido” (GS 7, p. 233, tradução nossa). Assim, para Adorno, em termos de “micro-estrutura, toda nova arte poderia ser chamada de montagem” (Id., p. 232), posto que a arte moderna parte justamente desse instante de desintegração do sentido enquanto unidade formal niveladora.

¹⁰ Ao retomar o conceito de montagem, tanto em *Transparências do Filme* quanto em sua *Teoria Estética*, Adorno considera problemático o modo como os procedimentos de montagem pode ser adotado de forma irrefletida, o que poderia levar à capitulação do momento crítico da arte.

Esse modo de incorporação da multiplicidade também trará consequências ao polo da recepção. Ao mesmo tempo em que o conceito de *écriture* nos aponta para um tipo de construção de sentido que se dá internamente à obra – por exemplo, na efetivação de uma montagem –, ela também provoca efeitos específicos no momento da interpretação, na medida em que exige uma forma de recepção descentrada. Isso significa dizer que o receptor não seria aquele que simplesmente apreende de forma direta o conteúdo da obra e o acessa sem falhas, mas sim aquele capaz de se acercar das divergências e irreconciliabilidades da obra. Tal processo acompanha necessidades sócio-históricas: “no mundo administrado, a forma adequada de recepção das obras de arte é a da comunicação do incomunicável, da ruptura da consciência reificada” (GS 7, pp. 291-292, tradução nossa). Adorno nos aponta, assim, a potencialidade da arte moderna no sentido de uma crítica e transformação da consciência reificada: na medida em que apresenta uma forma cifrada, uma escrita que resiste à interpretação, a obra também demanda do receptor o aguçamento da imaginação e da espontaneidade. No interior do “mundo administrado”, regido pela calculabilidade e previsibilidade, a escrita “deformada” das obras de arte apresentaria uma saída para a espontaneidade subjetiva.

O conceito de *écriture* deixa de ser, então, um conceito que diz respeito apenas ao processo intraestético e passa a indicar uma característica mais ampla das obras de arte, a saber, seu potencial de instaurar uma nova forma de consciência, que se estabeleça para além da reificação instaurada no mundo administrado. Desse modo, Adorno adiciona uma camada importante àquelas intuições de Kahnweiler: ao ampliar as possibilidades de inscrição do múltiplo na unidade instável de uma obra, é possível também ampliar a própria experiência de autonomia dos indivíduos na sociedade.

3 DESDOBRAMENTOS DA “ÉCRITURE”: RESSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS A PARTIR DE ADORNO

É interessante notar como a perspectiva de Adorno sobre a escrita das artes pode oferecer um ponto de partida para discussões mais amplas na área de estética e filosofia da arte. Decerto a conexão mais imediata e evidente¹¹ a ser feita é com a noção derrideana de “*écriture*”, presente principalmente nas obras *Da Gramatologia* e em *A Escritura e a diferença*. Assim como Adorno, Derrida buscava justamente aproximar-se das indeterminações e diferencialidades imanentes à linguagem, livrando-a das amarras de uma perspectiva racionalista – ou, nos termos do filósofo franco-magrebiano, “logocêntrica”. Em linhas gerais, o desconstrutivismo derrideano complementaria e ampliaria os esforços da estética adorniana em sua negatividade, no sentido de indicar “o potencial de que a estética forneça uma crítica da racionalidade”, ao conceber a experiência estética como “o lugar em que a racionalidade é superada” (Menke, 1999, p. xii, tradução nossa). Para essa forma de “superação”, no entanto, seria preciso uma estética que se acercasse do caráter móvel e instável da linguagem.

Similaridades surgem principalmente quando Derrida recorre à “*écriture*” para tratar do aspecto cifrado da linguagem – em especial no texto “Freud e a cena da escritura”, presente em *A Escritura e a diferença*:

¹¹ Essa conexão é estabelecida tanto por Hansen (2001) quanto por Menke (1999), embora ambos os autores analisem mais profundamente as diferenças entre as perspectivas estéticas dos filósofos.

O modelo da escrita hieroglífica reúne de maneira mais visível – mas encontramos-a em toda escritura – a diversidade dos modos e das funções dos signos no sonho. *Todo signo – verbal ou não – pode ser utilizado em níveis, em funções e configurações que não são prescritas em sua “essência”, mas nascem do jogo da diferença.* (Derrida, 1995, p. 212, ênfase nossa)

Ao evocar Freud e a relevância do caráter enigmático dos sonhos para a psicanálise, Derrida recupera a necessidade de “transgredir o sentido habitual da linguagem”, entendendo-a não apenas como expressão verbal, mas como abrangendo aspectos gestuais e psíquicos. Mais do que isso, o filósofo nos mostra que não há “essencialidade” a ser atribuída aos signos, pois que o sentido emerge de forma múltipla e dinâmica a partir do “jogo da diferença”. Nesse ponto, a cena da escrita (ou escritura) é recuperada por Derrida via Freud como materialização do aparelho psíquico, das dimensões cifradas, ocultas e não intencionais da linguagem. Sem que possamos nos aprofundar na argumentação deste autor – o que iria além dos propósitos deste artigo –, interessa-nos notar a importância desse movimento para a própria estética. Pois através de sua visada desconstrutivista, Derrida também passa a questionar como se dão os nexos semânticos das obras de arte, compreendendo-as não como portadoras de uma unidade de sentido, mas como registro de camadas instáveis de significação. Com isso, a filosofia de Derrida também “coloca em xeque a categoria da obra de arte individual como entidade fechada, contendo uma essência significativa que seria passível de ser decodificada através da apresentação de seus níveis constitutivos internos [...]” (Serra, 2011, p.121).

Nesse ponto, Derrida e Adorno aproximam-se ao proporem uma reflexão sobre a negatividade da linguagem artística, considerando justamente que “o funcionamento da linguagem requer momentos que não podem ser completamente transpostos para as condições formais e universais de validade” (Menke, 1999, p. 203). Para ambos os filósofos, os objetos estéticos encarnam ambiguidades internas e essas, por sua vez, não podem ser simplesmente remetidas a conceitos rígidos. Assim, embora perpassadas por diferenças inegáveis – principalmente no que diz respeito ao aspecto histórico e social da *écriture*¹² – Adorno e Derrida parecem convergir em um movimento de reorientação da estética para uma crítica aos pressupostos totalizantes da teoria.

Em um caminho semelhante, a obra de Didi-Huberman também oferece pontos de contato com os pressupostos de Adorno. Embora Benjamin seja o interlocutor mais conhecido para os textos do autor francês, é possível traçar diálogos produtivos entre suas obras e as de Adorno, principalmente no que diz respeito ao caráter linguístico da arte e a crítica aos pressupostos formalistas na estética e na história da arte. Como se sabe, o principal pressuposto da obra de Didi-Huberman consiste em realizar uma “história crítica” da história da arte (cf. Didi-Huberman, 2005, p. 4). Trata-se de questionar os pressupostos formalistas que tradicionalmente minimizaram as contradições e antinomias internas das imagens a fim de melhor incorporá-las a um discurso explicativo e racional. Sob o véu de uma ciência “clara e distinta” aplicada à disciplina da história da arte, as imagens foram subsumidas às operações dos conceitos: “o todo do visível parece ter sido [...] lido e decifrado, segundo a semiologia segura e apodítica de um diagnóstico médico” (Ibid., p. 3). Para Didi-Huberman, trata-se principalmente de questionar o que teria sido deixado de lado ao longo desse processo de consolidação da disciplina – compreendendo principalmente os paradigmas teóricos de Vasari e Panofsky. Para o autor, tal desenvolvimento foi sobretudo

¹² Hansen (2001) trata bem dessas diferenças em seu importante ensaio “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, observando sobretudo como a perspectiva de Adorno está mais ancorada em um tipo de crítica histórica às configurações do mundo administrado.

marcado pela busca de uma “leitura” do visível que nivelaria os aspectos contraditórios e antinômicos das imagens, resolvendo-os a favor de uma adequação, ao pleno ajuste a conceitos. A fim de desfazer essa tendência formalista, seria necessário repensar o modo como lidamos com as imagens, como habitualmente as compreendemos dentro das nossas expectativas de sentido. Trata-se de questionar a ideia de que a eficácia das imagens residiria necessariamente numa transmissão direta de conhecimento, uma transmissão sem fissuras.

Nesse ponto, pode-se dizer que Didi-Huberman parte de uma posição próxima à de Adorno: para nos acercarmos da potência crítica e disruptiva das obras de arte, precisamos desfazer a necessidade de nelas buscar um sentido inequívoco. Como vimos, Adorno nos apontava a possibilidade de ler Kafka insistindo nas contradições e lacunas de suas narrativas, em vez de buscar sua pretensa resolução; Didi-Huberman, por sua vez, nos indica que refazer nossa relação com as imagens requer um reposicionamento do nosso olhar, de modo que ele possa acolher a multiplicidade das constelações de sentido abertas pelas obras de arte. Isso implica, tanto para Adorno quanto para Didi-Huberman, em assumir uma forma de “não-saber” no próprio processo de produção de conhecimento: para este último autor, trata-se de “um não-conhecimento que a imagem nos propõe” (2005, p. 19), na medida em que ela nos provoca a abrir um universo de possibilidades de geração de sentido; para Adorno, a negatividade da experiência estética demonstra que o “não-saber exprime algo de incontornável na arte” (GS 10.1, p. 45), considerando que ela faz ruir as pretensões de um saber universalizante. No entanto, é preciso advertir que para os dois autores não se trata de simplesmente inserir as artes no âmbito do “sem sentido”, ou do simplesmente irracional. Pelo contrário, trata-se muito mais de reconfigurar as disciplinas – de estética e da história da arte – para que elas se aproximem dos múltiplos modos de produção de sentido operados pelas obras de arte. Em Adorno, o processo de *écriture* nos aponta justamente para isso: um tipo de jogo semântico que não segue as mesmas regras das demais formas de transmissão de conhecimento e que, por isso mesmo, requer a “deformação” dos modos habituais de leitura e interpretação, sua recomposição crítica.

Didi-Huberman também recorre expressamente a Adorno ao longo da obra *Remontagens do tempo sofrido*, fazendo referência mais especificamente ao texto “O ensaio como forma”. Em tal texto, Adorno buscava precisamente recuperar a forma ensaística como capaz de abrigar uma maior liberdade do pensamento, na medida em que não submete o pensamento às exigências de um método engessado. Em sua forma, o ensaio “se revolta contra sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seria digno da filosofia” (Adorno, 2003, p. 25). Justamente por não se conformar às regras da “clareza e distinção”, a forma ensaística poderia abrigar o contato com a mutabilidade da experiência estética. É justamente essa liberdade formal do ensaio, que não é construído por uma ordem fixa e que permite a expressão de anacronismos (Id., *Ibid.*) aquilo que Didi-Huberman recupera da contribuição de Adorno. Como indica Sigrid Weigel, a partir desse ponto a relação que se constrói entre os dois autores vai se tornando mais profunda, assumindo reflexões importantes sobre a legibilidade das imagens, a possibilidade de uma crítica da racionalidade, entre outros tópicos que perpassam a obra de Adorno (Cf. Weigel, 2018, p. 42).

Aqui não poderíamos abordar todos esses pontos de convergência, que certamente envolveriam um estudo mais aprofundado e cuidadoso. Para os propósitos desse artigo, importa muito mais perceber como a obra de Adorno aponta para um movimento importante – e ainda em curso – de aproximação às formas múltiplas de geração de sentido nas artes. Mais do que isso, Adorno reivindica o lugar de uma estética e de uma forma de pensamento que possa aprender com as novas linguagens das artes, aproximando-se delas não para projetar desde fora expectativas conceituais e explicativas, mas para resgatar as formas de experiência que se inscrevem nas obras através daqueles processos que envolvem a complexidade da “*écriture*”. Isso indica, conforme

discutimos, a necessidade de refazer nossos modos de ler e ver as obras, um processo que demanda não nossa simples passividade, mas antes de tudo nosso engajamento crítico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (CD-ROM), 1972-86. (Citada como GS, seguida do volume).

ADORNO, T.W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, T. W. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, T. W. **Sem diretriz – Parva Aesthetica**. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BERTRAM, G. **A Teoria Estética de Adorno e a questão da eficácia social da arte**. Tradução de Raquel Patriota e Ricardo Lira. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v.3 n.2, Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 85-111.

DÉCARIE, I. “Images pour que notre main s’émeuve: regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman”. *Études françaises*, 51(2), pp. 101–118, 2015.

DERRIDA, J. **A Escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art**. Tradução de John Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

HANSEN, M. **Mass culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer**. *New German Critique*, (Nº 56): pp. 43-73, 2001.

KAHNWEILER, D. -H. **Confessions esthétiques**. Paris: Gallimard, 1963.

KAHNWEILER, D. -H. **The Rise of Cubism**. New York: Wittenborn, Schultz, 1949.

MENKE, C. **The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida**. Tradução de Neil Solomon. Cambridge: The MIT Press, 1999.

O’NEILL, E. “Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramár”. *In: ARS*, São Paulo, 15(31), pp. 85-102, 2017.

OSBORNE, P. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London and New York: Verso, 2013.

PATRIOTA, R. **Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2021

PLASS, U. **Language and History in Adorno's Notes to Literature**. New York: Routledge, 2006.

REBENTISCH, J. **Aesthetik der Installation**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

SCHWARZ, M. “Öffentliche Gespräche. Mit einer Chronologie”. In: **Adorno Handbuch**, Eds. R. Klein, J. Kreuzer, S. Müller-Doohm, 321-331. Berlin: J.B. Metzler, 2019.

SERRA, A. M. “A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida”. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.10, p. 120-134, abr. 2011.

SOCHA, E. “Lessing na estética de Adorno: música, pintura e a questão da pseudomorfose”. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 42, n. 3, p. 91-118, Jul./Set., 2019.

WEIGEL, S. The **Readability of Images (and) of History**. Tradução de Michiel Rys e Jan Vanvelk. *Angelaki*. 23:4, pp. 42-46, 2018.

**A FILOSOFIA EXISTENCIALISTA DE SARTRE E O DISCURSO
LITERÁRIO EM TORNO DA MORTE**

[SARTRE'S EXISTENCIALIST PHILOSOPHY AND THE LITERARY DISCOURSE
ABOUT DEATH]

Jarbas Vargas Nascimento
jvnfl@yahoo.com.br

Pós-doutor na área de Letras, pela UNESP - Campus Assis. Doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral) pela Universidade de São Paulo - USP. Mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, Bacharel e Licenciado em Letras (Português-Francês) pela Faculdade Nossa Senhora Medianeira SP, Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Faculdade Nossa Senhora Medianeira - SP.

Anderson Ferreira
andersonferreirasp94@gmail.com

Doutor, mestre e especialista em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC- SP, com estágio sanduíche pela Universidade do Minho - UMinho-ILCH, Portugal, com bolsa CAPES/PDSE. Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, Unifesp, e Licenciado em Letras Português-Literatura pela Universidade Guarulhos, UNG.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6343](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6343)

Recebido em: 8 de julho de 2024. Aprovado em: 8 de novembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 79-93
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6343](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6343)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Nosso artigo examina, com base na Filosofia Existencialista de Sartre, o fenômeno da morte, para relacioná-la ao dispositivo criativo do discurso literário de Lya Luft, no texto *Estamos todos na fila*. Mobilizamos como aparato teórico a Filosofia Existencialista de Sartre, com enfoque na concepção de morte, compreendida como a finitude de um projeto dos seres humanos. Identificamos, em particular, no discurso literário *Estamos todos na fila*, de Lya Luft, uma perspectiva nãilista na maneira pela qual a morte é abordada; também, verificamos em que medida na Filosofia e na Literatura, aqui destacadas, a morte pode significar a aniquilação completa do princípio vital humano. Os resultados comprovam que a Filosofia existencialista sartreana e o discurso literário de Lya Luft constroem espaços filosófico-discursivos, que enfatizam a morte como aniquilação de todas as possibilidades humanas, um limite absoluto e lembram a finitude da vida e a necessidade de escolhas autênticas e responsáveis.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Existencialismo. Sartre. Lya Luft. Morte.

Abstract: This article examines, based on Sartre's Existentialist Philosophy, the phenomenon of death, to relate it to the creative device of Lya Luft's literary discourse, in the text *Estamos todos na fila* (*We are all in line*). We mobilized as a theoretical apparatus the Existentialist Philosophy of Sartre, focusing on the conception of death, understood as the finitude of a human project. We have particularly identified in the literary discourse *Estamos todos na fila*, from Lya Luft, a nihilistic perspective on the way in which death is approached; also, we have verified to what extent in Philosophy and Literature, highlighted here, death can mean the complete annihilation of the human vital principle. The results prove that Sartrean existentialist philosophy and Lya Luft's literary discourse construct philosophical-discursive spaces, which emphasize death as the annihilation of all human possibilities, an absolute limit, and remind the finitude of life and the need for authentic and responsible choices.

Keywords: Philosophy. Literature. Existentialism. Sartre. Lya Luft. Death.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo tem como tema a aproximação da Filosofia com a Literatura, de modo a refletir acerca da intersecção entre o pensamento filosófico e a expressão artístico-literária. Em particular, privilegiamos a questão da morte na Filosofia Existencialista de Sartre para relacioná-la ao dispositivo criativo do discurso literário de Lya Luft, no texto *Estamos todos na fila*.¹ Para tal empreendimento, recorreremos à Filosofia de Sartre, um dos mais relevantes filósofos existencialistas, dando destaque à concepção de morte e de finitude dos seres humanos para, por fim, analisar o discurso literário em foco e suas implicações no posicionamento da Filosofia sartreana ao tratar da morte.

Com isso, objetivamos identificar no discurso literário *Estamos todos na fila*, de Lya Luft, uma perspectiva niilista na maneira pela qual a morte é abordada, isto é, como o fim absoluto da existência; também, verificar em que medida na Filosofia e na Literatura a morte pode significar a aniquilação completa do princípio vital humano, conforme expressa o Existencialismo sartriano. Visamos a destacar, também, a relação entre o filosófico e o literário acerca da morte, a qual se apresenta não apenas como um ato físico e biológico, mas também como uma realidade estético-existencial, que desafia a confrontar a nossa liberdade e assumir a responsabilidade por nossas escolhas. Justifica-se a escolha da morte a possibilidade de pensar os limites morais e existenciais da vida humana, que nos acarreta sempre certa preocupação. É Sartre quem afirma ser a existência um absurdo porque, embora os seres humanos construam projetos e sonhos durante sua existência, são continuamente premidos pela consciência da morte, que pode interromper seus planos. Neste sentido, a existência não tem explicação, pois ela não se justifica por si mesma (Sartre, 2003).

Afora estas *Considerações iniciais e as finais*, o presente artigo está organizado em três seções: na primeira, tratamos da morte, evocando a expressão latina *memento mori*, para ressaltar que a temática da morte recorta a tradição filosófica e o *Thesaurus* literário de que temos conhecimento. Na segunda, tratamos das atitudes dos homens perante a morte na sociedade ocidental e suas intersecções com a Filosofia e Literatura. Na terceira seção, discorreremos sobre o sentido da morte, como um limite existencial que influencia nossa vida, privilegiando a obra *O Ser e o Nada*, de Sartre em sua edição de 1953, em paralelo, procedemos aproximações com o discurso literário *Estamos todos na fila*, de Lya Luft, texto selecionado para ser objeto de análise.

1 MEMENTO MORI

A expressão latina *memento mori*, cuja tradução significa “lembra-te que morrerás”, prestava-se na sociedade greco-romana como forma de meditação sobre a mortalidade, isto é, servia como a lembrança da morte. Para além do seu sentido literal, *memento mori* significava lembrar ao homem

¹ Um problema de autoria pode ser suscitado sobre o texto *Estamos todos na fila*, atribuído a Lya Luft. De fato, não encontramos nos livros publicados pela autora referências a esse texto. O site *Boatos.org* afirma ser um engano atribuir o texto a Luft, porque, segundo eles, “o texto apresenta as principais características de *fake news* na internet, como o caráter vago, a falta de provas e a ausência de notícias sobre o assunto em veículos de comunicação confiáveis”. Para nós, no entanto, a questão da autoria não é um problema, já que operamos, neste trabalho, com o espaço discursivo engendrado pelo texto, no qual a discussão sobre a morte se inscreve para quebrar o habitual silêncio. Vale aqui o registro que, ao longo deste trabalho, atribuímos o texto em foco a Lya Luft.

que havia uma possibilidade de viver sua vida ao máximo e não desperdiçar tempo com pensamentos fúteis e desejos excessivos. *Memento mori* também adquiriu um sentido – um tanto moralista – de “vigiar a humildade”. Dizem que, na Roma antiga, toda vez que um general vencida uma batalha e voltava para ser saudado pelos cidadãos em desfile nas ruas, ouvia baixinho ao pé do ouvido a expressão “*memento mori*”, sussurrada por um escravo. Toda a sua glória, (“era preciso lembrar”), um dia também acaba, o que poderia parecer doloroso, mas nem sempre corresponde a uma verdade.

Desde a Antiguidade, a morte é vista por muitas pessoas como uma função da natureza. Godelier (2017) cita o filósofo estoico e imperador romano, Marco Aurélio (121d.C-180 d.C), para quem a morte é uma função natural; por isso, para ele, temer a morte seria ser inocente como uma criança. Não precisamos ir tão longe no tempo para encontrarmos esse pensamento, pois muitos médicos, biólogos e, para além das ciências, ateus encaram, muitas vezes, a morte como uma função da natureza. Contudo, esse ponto de vista não apaga o fato incontestável de que as atitudes dos homens perante a morte tornam-na um acontecimento social, cultural e religioso, socializado das mais diversas maneiras em cada sociedade e, também, tornado objeto filosófico de reflexão.

No pensamento de Platão, por exemplo, a morte é discutida por meio da noção de vida pós-morte; noção, evidentemente, não cristã. Essa concepção, visando a fortalecer o empreendimento filosófico, afirma que a “alma sobrevive como uma tentativa de salvaguardar uma imortalidade para a vida humana” (Fontana, 2020, p. 100). Por isso, para a filosofia platônica, o debate sobre a morte é crucial.

E agora, juízes, pretendo expor-vos as razões de estar convencido de que o indivíduo que se dedicou a vida inteira à Filosofia, terá de mostrar-se confiante na hora da morte, pela esperança de vir a participar, depois de morto, dos mais valiosos bens. [...]

Embora os homens não o percebam, é possível que todos os que se dedicam verdadeiramente à Filosofia, a nada mais aspirem do que a morrer e estarem mortos. Sendo isso um fato, seria absurdo, não fazendo outra coisa o filósofo toda a vida, ao chegar esse momento, insurgir-se contra o que ele mesmo pedira com tal empenho e em pós do que sempre se afanara (Platão, *Fedon*).

Já no epicurismo a reflexão sobre a morte inclina-se à nadificação. A morte, diz Epicuro (2002), não é nada, não nos concerne, pois todo bem e todo mal reside nas sensações, as quais a morte priva. Assim como a filosofia platônica, o debate sobre o tema da morte não é interdito no epicurismo. Em outras palavras, o epicurismo não é a gênese do tabu contemporâneo sobre a morte, como se pensa. Pelo contrário, na carta a Meneceu, mais conhecida como *Carta sobre a felicidade*, Epicuro escreve sobre a morte, afirmando a necessidade de vencer o medo da morte, pois “não existe nada de terrível na vida para quem está perfeitamente convencido de que não há nada de terrível em deixar de viver” (Epicuro, 2002, p. 27).

Memento mori, como temática, também atravessa a filosofia de Schopenhauer (1788-1860), particularmente, no texto chamado *Metafísica da morte*, no qual, em diálogo com Sócrates, afirma que a morte é a musa da filosofia.

Para esse filósofo a morte está ligada a morte do eu, do sujeito, mas não de sua essência íntima, a vontade de viver. Morrer é terminar a individualidade, a aparência e não a essência de nosso ser. Ele cita ainda o nirvana dos budistas

A filosofia existencialista de Sartre e o discurso literário em torno da morte

NASCIMENTO, Jarbas Vargas; FERREIRA, Anderson

como forma de negar a vontade de viver e consumir a morte tanto da aparência quanto da essência do ser, a existência se torna nada. [...] O budista ao atingir o nirvana e com a morte alcança a nadificação se libertando da cegueira da vontade (Fontana, 2020, p. 100).

Com efeito, a temática da morte está presente nas reflexões mais sensíveis e ontologias profundas na história da filosofia. Os estudos filosóficos atuais que tratam do existencialismo enfatizam a contribuição de Sartre (1905-1980), um dos filósofos mais importantes do existencialismo, nas discussões que aborda a morte, pois esse tema complexo e central é recorrente nas diversas obras que publicou. Refletir sobre a morte é, sem dúvida, um desafio, mas também uma oportunidade de encarar a vida de modo mais responsável, no sentido sartreano.

[...] o primeiro passo do existencialismo é o de pôr todo homem na posse do que ele é de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência. Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens (Sartre 2014, p. 11).

No campo artístico-cultural, a temática da morte se inscreve na farta produção literária de que temos conhecimento, inclusive, Sartre que a trata em sua Literatura. De qualquer forma, é enumerável a quantidade de obras literárias (poesia, prosa, teatro) que abordam o tema da morte e (re)criam encenações para o insuportável estado de luto. De certo, a produção literária é capaz de expressar o inexpressável, de abordar o luto no interior de um projeto estético e linguístico-discursivo, servindo, assim, ao outro, como modo de socialização das experiências humanas.

Nesse sentido, Literatura e Filosofia, cada qual à sua maneira, resistem à ideia contemporânea segunda qual a morte é assunto particular e solitário; reservado ao espaço do silêncio. Mesmo que possamos concordar que a morte é uma função da natureza, sabemos que os seres humanos temem sua própria morte e a morte de seu próximo. Comprovada essa atitude humana, concordamos com Morin (1970), quando postula a impossibilidade de conhecimento do homem, sem avaliar nele o fenômeno da morte, tendo em vista que os seres humanos se revelam na morte.

Como a morte faz parte da vida humana, e é incontornável e inevitável a cada um de nós, é-nos essencial reconhecê-la e refletir sobre ela, a fim de compreendermos mais profundamente a vida e a condição humana, já que a reflexão da morte, conforme pontuaremos doravante, é uma reflexão produzida pelo vivo para vida. Com efeito, o medo da morte gera angústia, por isso, pensamos que a melhor maneira de lidar com esse medo é refletir crítica e existencialmente sobre a morte; para, por fim, promover uma transformação na maneira pela qual vivemos e percebemos nossa própria existência no mundo.

Dessa forma, propomo-nos a refletir filosoficamente sobre a morte e, mais do que isso, lembrá-la, (*memento mori*), compreendendo-a como uma função natural, conforme argumentaram diversos pensadores, mas também como uma função social e cultural, de grande penetração na Filosofia e na Literatura, por isso, reflexiva e estética. De fato, como veremos mais adiante, tanto Sartre quanto Lya Luft recorrem a espaços de pensamento libertadores, que perpassaram pelas atitudes dos homens perante a morte na sociedade ocidental.

2 AS ATITUDES DOS HOMENS PERANTE A MORTE

Na sociedade ocidental, as atitudes perante a morte foram mudando de forma lenta e progressiva. Entretanto, o que não mudou foi a consciência da finitude da vida, que aparece como uma súbita invasão do Nada na elaboração íntima sobre o ser. Tudo se resume, diz Cioran (2020), ao medo da morte. O mergulho íntimo em busca do saber sobre a morte destrói aos poucos as formas sociais que recobrem o cerne da subjetividade. Por isso, a morte torna-se, em dado momento da história, tabu e, por consequência, palavra interdita.

A compreensão da finitude da vida faz com que o homem imprima em uma dada cultura – pensamos, particularmente, na cultura ocidental –, atitudes diante da implacável presença da morte. A Filosofia e a Literatura, cada qual à sua maneira, refletiram sobre a temática, o que não deixa de ser uma reflexão acerca da vida. De fato, olhares escreventes – metafísicos, éticos ou estéticos – registraram, sem cessar, o homem como ser biológico, cultural e social, mas não se fecharam ao lembrá-lo de sua finitude. Nesse sentido, é notável acompanhar de que maneira as mudanças da atitude perante a morte em uma dada cultura atravessam os discursos filosóficos e literários.

Uma primeira atitude cobre os longos séculos na ordem do milênio, a qual Ariès (2012) chama de **a morte domada**. Nesse período, a morte, antes de se efetivar, surge como uma advertência. Não se trata de ameaça, misticismo ou premonição, porém avisos dados por meio de sinais naturais; um reconhecimento espontâneo de que a morte estava próxima. Ao contrário da ideia de que a morte chega sem aviso, nesse caso, a morte faz um anúncio prévio, como comenta Ariès na seguinte passagem narrativa que destacamos em itálico:

“Sabei – o Gawain – que não viverei dois dias”.

O rei Ban teve uma queda grave. Quando voltou a si, percebeu que o sangue escarlate lhe saía pela boca, pelo nariz, pelas orelhas: “Olhou o céu e pronunciou como pode... ‘Ab, Senhor Deus, socorrei-me, pois vejo e sei que é meu fim”. Vejo e sei (Ariès, 2012, pp. 32-33).

Além disso, é preciso ressaltar dois aspectos relevantes na atitude da morte domada.

O primeiro diz respeito à “simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos” (Ariès, 2012, pp. 39-40). O segundo aspecto refere-se à coexistência dos vivos e dos mortos, já que a “expulsão” dos mortos da *urbi* passa a ocorrer com a proibição da construção de cemitérios nas cidades. Mas os mortos permanecerão nas cidades com a prática do culto dos mártires.

Uma segunda atitude pode ser observada a partir dos séculos XI e XII, a qual Ariès (2012) identifica como a **morte de si mesmo**. Não se trata de uma ruptura com a atitude anterior – a morte domada –, mas de práticas que, paulatinamente, darão um sentido dramático e individual à concepção coletiva que o homem medieval possuía em relação à morte. Essas práticas estariam ligadas a quatro fenômenos que introduzem, no interior da ideia do destino coletivo da espécie, uma preocupação individual perante a morte.

- O primeiro fenômeno analisado por Ariès (2012), **a representação do Juízo Final**, retira do centro a ideia segundo a qual a população dos santos (*ad sanctos*) tinha assegurada a ressurreição, e que não haveria espaço para responsabilização individual. No século XII, a

cena é transformada pela inserção no imaginário social da ressurreição dos mortos: o Juízo. Dessa forma, o espaço para a responsabilização particular é ocupado pelo indivíduo, que será julgado segundo as boas ou más condutas na sua vida. Todavia, a morte não é mais o fim: o destino inevitável a ser experimentado por todos os vivos. Recusa-se, agora, a acreditar que o desfalecimento do corpo físico é o triunfo da morte. Acredita-se, ao contrário, “em uma vida além da morte que não ia necessariamente até a eternidade infinita, mas que promoveria uma conexão entre a morte e o final dos tempos” (Ariès, 2012, p. 52).

- O segundo fenômeno aparece quando o Juízo é deslocado da encenação universal para o quarto do moribundo, é o que Ariès (2012) chama de **o deslocamento do Juízo para o fim de cada vida**. O discurso do Juízo para o fim de cada vida é encontrado em gravuras e livros do século XV e XVI e retoma o modelo tradicional, em que o moribundo se encontra deitado à espera da morte. Porém, agora, na simplicidade do evento da morte, seres sobrenaturais surgem no quarto do moribundo, postando-se na cabeceira da cama, eles se revelam apenas ao convalescente. De um lado, “a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos” (Ariès, 2012, p. 53). Diferente da representação do Juízo observada nos séculos XII e XIII, Deus agora não tem o estatuto de juiz, mas de árbitro ou testemunha.²
- O terceiro fenômeno é nomeado por Ariès (2012) de **os temas macabros e a decomposição física**. Trata-se do aparecimento de cadáveres decompostos na arte em geral. Nesse momento, um discurso sobre a morte começa a carrear as obras artísticas, ou melhor, um modo particular de dizer sobre a morte começa a aparecer nas produções artístico-culturais: trata-se do horror da decomposição dos corpos. Ariès destaca a poesia dos séculos XV e XVI que passa a revelar, pelo discurso artístico-literário, o fracasso do homem, em sua vida social e política, pela putrefação do corpo físico.
- O último fenômeno analisado por Ariès (2012) diz respeito à **volta à epígrafe funerária**, que concerne à individualização das sepulturas, mais ou menos como as conhecemos atualmente, com destaque para as placas de inscrição “aqui jaz” e os testamentos, os quais davam notícia sobre as vontades dos defuntos. Com essas inscrições, o que importava não era o lugar exato da colocação do corpo, mas, sobretudo, a evocação da identidade do morto. “No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria os segredos de sua individualidade [...] [o homem] descobriu a morte de si mesmo” (Ariès, 2012, p.65).

Uma terceira atitude pode ser verificada a partir do século XVIII, momento em que o homem ocidental constrói um sentido novo para a morte, Ariès a compreende como **a morte do outro**. Ao passo que expulsa a morte da vida cotidiana, o homem ocidental passa a dramatizá-la, de forma que ela se torne extraordinária. A dramatização, a qual testemunha a farta literatura romântica, mantém certos ritos de outrora, mas acrescenta algo novo; qual seja, a ideia de que a morte comove. Gestos, emoções e choro, que se desenvolverão no Romantismo por meio do desejo da morte.³ Não é difícil de observar que a partir desse “novo sentido” para morte haverá um estreitamento afetivo entre o moribundo e sua família.

² A esse respeito, Ariès (2012) propõem duas interpretações que se recobrem. A primeira é que se trata de uma luta cósmica entre o bem e mal; forças que se digladiam pela posse do moribundo, objeto impotente na luta. A segunda interpretação considera que a reunião em torno do moribundo o insere numa prova final que substitui o Juízo Final. Uma encenação cósmica colocará em cena a vida do moribundo que, vendo-a passar em sua frente, retoma contato com suas paixões pelos seres e coisas. Será a última tentação; caso repudie as tentações, seus pecados serão apagados, porém, caso a elas se entregue, as suas boas ações no mundo serão anuladas. Ariès observa, ainda, que essa evolução reforça o papel do moribundo no evento de sua própria morte, isto é, determina que seja feita as suas vontades.

³ A morte surgirá, também, como ato sexual, ganhando um sentido erótico, conforme também testemunhará certa literatura romântica.

Por fim, uma quarta atitude perante a morte é descrita por Ariès (2012) como **a morte interdita**. A morte, presente e familiar no passado, começa a se apagar e desaparecer, torna-se, assim, objeto de interdição. Ou seja, não se trata de cercar o moribundo para lhe “confirmar” que o seu fim se aproxima, mas de lhe negar a morte, ou melhor, de retardar o seu anúncio. “O moribundo deve um dia saber, mas nesse momento os parentes não têm mais a coragem cruel de dizer eles próprios a verdade (Ariès, 2012, p. 85). Em outras palavras, a verdade sobre a morte passa a ser um problema e, por enquanto, é colocada debaixo do tapete.

Os ritos da morte, embora ainda seguidos, começam a ser esvaziados de sua dramaticidade e a vida, isto é, a felicidade é exaltada.

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento [...] foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo (Ariès, 2012, p. 85).

A morte passa, então, a ocupar um lugar fora do espaço familiar. O moribundo morre num hospital, lugar onde, paradoxalmente, quase não se fala de morte. Nesse sentido, Cioran (2020) argumenta que as doenças, à medida que revelam o quão frágil é a vida, possuem um estatuto filosófico. Por isso, a revelação, para cada um de nós, da imanência da morte pode ser alcançada através das enfermidades.

Lembramos que, mesmo acompanhando Ariès (2012), deixamos de assinalar muitas particularidades por ele analisadas. Contudo, pensamos estar claro que o recorte sobre a temática da morte neste trabalho tem a ver com a reflexão sobre a finitude da vida, e não com a morte acidental, que poderia ser definida pela constatação de que “para morrer, basta estar vivo”. Esse ponto merece destaque, já que as atitudes perante a morte e o pensamento sobre a morte se inscrevem, nos discursos filosóficos e literários, por meio de uma reflexão intimista acerca da finitude da vida. Com efeito, a vida cotidiana influi de modo inequívoco na Filosofia e na Literatura, na medida em que estas não podem existir fora de seu tempo.

Dessa maneira, é tentador aproximar certas atitudes perante a morte a reflexões filosófico-literárias sobre a morte. Porém, é necessário observar que o protagonismo ritualístico do moribundo, ora destacado por Ariès (2012), diante das “atitudes” culturais identificadas desde o início do milênio, é deslocado, na Filosofia e na Literatura, para um protagonismo filosófico e estético-reflexivo. Ou seja, no discurso filosófico e literário, é o vivo quem escreve sobre a morte. Nesse sentido, escrever, dizia Montaigne, é aprender a morrer.

No caso da literatura, as atitudes perante a morte se inscrevem de diversas formas no discurso literário, o que, de fato, revela que a escrita contribui com o processo de lidar com a morte. Por exemplo, a dramatização da morte que Ariès (2012) identifica como morte de si mesmo está impregnada na cultura ocidental atual. O fenômeno da representação do Juízo Final recorta inúmeras obras e contextos literários.

Em língua portuguesa, lembramos aqui do *Auto da Barca do Inferno*, encenada pela primeira vez em 1517, como a primeira parte de uma trilogia de Gil Vicente. Também, de forma satírica, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, de 1955, dialoga não apenas com o discurso vicentino, mas também com o discurso do Juízo. Ambos os *Autos*, no entanto, encenam a atitude perante a

morte num espaço em que o indivíduo é julgado segundo as boas ou más condutas na sua vida. No primeiro, o benefício de uma vida além da morte será do parvo; no segundo, o mentiroso ganha uma nova chance na terra.

Ademais, podemos reconhecer na poesia simbolista de Augusto dos Anjos – que “canta a miséria da carne em putrefação” (Bosi, 2002, p. 289) – os temas macabros e a decomposição física que nos remetem ao tempo e às poesias dos séculos XV e XVI.

[...]
 Já o verme — este operário das ruínas —
 Que o sangue podre das carnificinas
 Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
 E há-de deixar-me apenas os cabelos,
 Na frialdade inorgânica da terra!⁴

E, também, situar o Romantismo gótico de Álvares de Azevedo e Junqueira Freire no “desejo de morte” do século XVIII.

[...]
 Por isso, ó morte, eu amo-te e não temo:
 Por isso, ó morte, eu quero-te comigo.
 Leva-me à região da paz horrenda,
 Leva-me ao nada, leva-me contigo.⁵

Podemos, enfim, examinar de que maneira essas atitudes perante a morte recobrem os dias atuais, particularmente, como a Filosofia e a Literatura constroem espaços discursivos para produzirem textos que enfatizam a morte como um limite absoluto, no qual serão exigidas escolhas autênticas, ou seja, atitudes responsáveis perante a morte. Para tanto, mobilizamos, na próxima seção, a filosofia existencialista de Sartre na obra *O Ser e o Nada*.

3 A MORTE COMO LIMITE DA EXISTÊNCIA

Como sabemos, a morte é um tema recorrente na Filosofia Existencialista de Sartre e em diferentes discursos da Literatura Universal e da Brasileira. Na história da Filosofia, a morte é considerada uma questão fundamental da existência humana, levando a reflexões sobre o sentido da vida, a natureza da mortalidade e a forma como devemos viver diante dessa realidade inevitável. Na Filosofia de Sartre, a morte, muitas vezes, é explorada como parte da condição humana e como elemento que molda a liberdade e a responsabilidade individuais. Para Sartre, a existência humana

⁴ *Psicologia de um vencido*, Augusto dos Anjos.

⁵ *A morte (hora do delírio)*, Junqueira Freire.

é definida pela liberdade e pela responsabilidade, e a morte é o limite final dessa liberdade, portanto, a morte torna-se o fim definitivo da consciência.

No discurso de Lya Luft, conforme veremos mais adiante, a morte não é somente um meio de tomada de consciência das experiências da vida, mas uma estratégia de expressão linguístico-discursiva, que define regimes enunciativos e condições específicas dos sujeitos no interior de uma sociedade. Nessa senda, a morte emerge, também, como um trabalho estético, já que esse discurso materializa ideias e pensamentos da sociedade, nas condições sócio-históricas de sua produção, na medida em que desfaz as armadilhas do já dito e das ideias recebidas, ao mesmo tempo em que deixa perceber as tensões e as aporias reveladoras de um impensado (Amossy, 2004). Considerando a interdiscursividade com a Filosofia sartreana, é possível suscitar que Literatura e Filosofia compartilham um terreno comum na exploração das experiências humanas mais profundas e íntimas, embora o façam de maneiras distintas, mas complementares.

Antes de avançarmos para as considerações acerca da filosofia existencialista de Sartre e a análise do texto de Luft, faz-se necessário introduzir uma concepção de discurso literário e, em particular, a noção de cenografia, postulada por Maingueneau (2006).

No sentido atribuído por Maingueneau (2006), o discurso literário não advém de um criador soberano. Ao contrário, mesmo que possua uma especificidade, ele não está apartado, não é, portanto, obra de um gênio. Nessa perspectiva, o discurso literário faz parte do plano dos discursos constituintes, os quais designam aqueles discursos (literário, filosófico, científico, religioso) que se propõem como discursos de Origem; *archeion*, sede da autoridade, ligados a *arché*, “fonte” e “princípio”, e, depois, a “mandamento” e “poder”. Esses discursos, diferentes entre si, compartilham certas propriedades que dizem respeito à suas condições de emergência, de funcionamento e circulação. Além disso, têm o mérito de conferir sentidos aos atos de fala de uma coletividade.

Ele associa [o termo grego *archeion*], dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*. Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso (Maingueneau, 2006, p. 61, destaques do autor).

Por isso, assim como a perspectiva sobre morte no discurso de Luft pode ser reproduzido infinitamente pela coletividade, a filosofia sartreana nessa temática possui, igualmente, um estatuto singular: “zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras” (Maingueneau, 2006, p. 61). No entanto, nas condições sócio-históricas atuais, podemos suscitar uma questão sobre a Filosofia existencialista sartreana que “fala” da morte, e o discurso literário, atribuído a Lya Luft que, também, “fala” da morte: trata-se dos modos de circulação, coprodução e, particularmente, dos modos de transmissão de ambos os discursos (Debray, 1993, 1998). O que está em relevo nesse particular é saber como uma ideia se torna força material. Em outras palavras, como um pensamento ontológico, fundado em disputas filosóficas, chega a uma literatura que se pretende conselheira e popular.

Sartre (1953) explora a questão da morte como um limite absoluto da existência humana, isto é, um fenômeno que marca o fim da liberdade humana e a impossibilidade de projeção no futuro. Nesse sentido, a morte passa por um processo de interiorização e humanização e, conforme assinalamos anteriormente, a morte se converte no sentido da vida; são vivos, definitivamente, que

refletem sobre a morte. Com isso, Sartre argumenta que a morte em si não pode ser experimentada diretamente pelo sujeito, pois se determina como a cessação da consciência. Por isso, ela é um nada para o sujeito e não deve ser o foco central da existência humana, bem como a “fila”, em que todos estamos, não deve ser um espaço paralisante.

Vejam os textos *Estamos todos na fila*, atribuído a Lya Luft.

Estamos todos na fila⁶

Estamos todos na fila...

A cada minuto alguém deixa esse mundo pra trás. Não sabemos quantas pessoas estão na nossa frente. Não dá pra voltar pro “fim da fila”. Não dá pra sair da fila. Nem evitar essa fila.

Então, enquanto esperamos a nossa vez:

Faça valer a pena cada momento vivido aqui na Terra.

Tenha um propósito.

Motive pessoas!

Elogie mais, critique menos.

Faça um ninguém se sentir um alguém do seu lado.

Faça alguém sorrir.

Faça a diferença.

Faça amor.

Faça as pazes.

Faça com que as pessoas se sintam amadas.

Tenha tempo pra você.

Faça pequenos momentos serem grandes.

Faça tudo que tiver que fazer e vá além.

Viva novas experiências.

Prove novos sabores.

Não tenha arrependimentos por ter tentado além do que devia, por ter valorizado alguém mais do que deveria, por ter feito mais ou menos do que podia.

Tudo está no lugar certo.

As coisas só acontecem quando têm que acontecer.

Releve.

Não guarde mágoas.

Guarde apenas os aprendizados.

Liberte o rancor.

Transborde o amor.

Doe amor.

Ame, mesmo quem não merece.

Ame, sem querer receber nada em troca.

Ame, pelo simples fato de você vibrar amor e ser amor. Mas sempre, ame a si mesmo antes de qualquer coisa.

Esteja preparado para partir a qualquer momento. Você não sabe seu lugar na fila, então se prepare para deixar aqui apenas boas lembranças.

Suas mãos vão embora vazias. Não dá pra levar malas, nem bens...

Se prepare diariamente para levar consigo somente aquilo que tem no coração.

(texto atribuído a Lya Luft)

⁶ Conforme fora dito anteriormente em nota, atribuímos esse texto a Lya Luft.

É preciso mobilizar nesse momento a noção de cenografia, desenhada por Maingueneau (2006), para deixar mais clara a intersecção entre a filosofia existencialista sartreana e o discurso literário de Luft. A cenografia instala dispositivos de comunicação, valida seus enunciadores, movimentando lugares e define espaço e tempo em que é atribuído ao coenunciador um lugar previamente construído. Cada discurso, no momento de sua enunciação, cria uma cenografia própria, peculiar àquele discurso. Neste sentido, para Maingueneau, a cenografia se torna um lugar de produtividade particular de cada discurso. Além disso, para se constituir um evento de fala, o discurso impõe uma cenografia, não um simples processo estético, mas um fato inerente ao discurso literário. Por isso, “a cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em contrapartida deve validar por meio de sua enunciação.” (Maingueneau, 2006, p.192).

O discurso *Estamos todos na fila* implica uma situação de enunciação, sistema de coordenadas abstratas, associadas a toda produção verbal. A situação de enunciação não se refere ao entorno físico ou social, no qual estariam os interlocutores, mas ao sistema no qual são definidas as posições fundamentais do enunciador, do coenunciador e da não-pessoa. Assim, a situação de enunciação constrói um conjunto de posições abstratas onde se estabilizam as atividades enunciativas; em particular, a sua base é a marcação dos *déiticos*. Para evitar ambiguidades em torno da noção de “situação de enunciação”, Maingueneau (2006) propõe a noção de “cena da enunciação”, que tem o mérito, segundo ele, de considerar o processo do interior e não do exterior, em relação a situação de fala que pretende definir. Um texto, portanto, “é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada”. (Maingueneau, 2006, p. 250). Lembremos: “um texto é o rastro de um discurso”.

Disso, Maingueneau (2006) distingue três cenas que operam em planos complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia, esta última que pode recorrer a uma cena validada ou não socialmente. A cena englobante equivale ao “tipo” de discurso, por exemplo, literário e filosófico; a cena genérica diz respeito ao gênero do discurso, cartas e poemas, por exemplo. E, por fim, a cenografia, a cena de fala que “o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através da sua própria enunciação” (Maingueneau, p. 253). Ou seja, a cenografia não é imposta pelo gênero, mas é construída pelo próprio texto à medida que a enunciação se desenvolve.

Quando Sartre (1953) sugere que a consciência da morte deve motivar os seres humanos a viver autenticamente, reconhecendo sua liberdade e sua responsabilidade que ela implica, podemos suscitar uma cenografia de conselho, construída pelo discurso de Luft, que nos coloca em uma “fila”, da qual “Não dá pra voltar pro “fim [...]”. Não dá pra sair [...]. Nem evitar [...]”. Estar na fila é ouvir sussurrado no ouvido *memento mori*. A lembrança da morte atua como um signo da finitude da vida, mas também evoca – por meio dos verbos no modo imperativo, “elogie”, “faça”, “viva” etc. – conselhos e incentivos a cada ser humano para viver seus valores e escolhas de modo autônomo. A morte, conforme argumenta Sartre, é a possibilidade última de minhas possibilidades, por isso, estar na fila é ainda uma oportunidade para viver de modo pleno.

A cenografia afasta, assim, as cenas englobante e genérica. Não se trata mais de saber que é literatura (cena englobante), tampouco que se trata de um poema (cena genérica), o leitor recebe o texto contado por um conselheiro desconhecido (“Estamos todos na fila”; “Então, enquanto esperamos a nossa vez”), que apenas se coloca na condição daquele que está na fila no início (“nós”), depois, a cenografia de conselho valida os estatutos do enunciador (conselheiro-guromortal), o espaço (“fila”, “a Terra”) e o tempo (agora). Nessa cenografia, o leitor lembra-se de que o lugar a ele atribuído na cena narrativa é um lugar da existência humana, em última instância, a “fila” suscita/sussurra “*memento mori*”.

Diferente da ideia heideggeriana do *ser-para-a-morte*, que considera a morte como um componente central da existência humana, um horizonte que garante sentido à vida. Sartre (1953) argumenta que a morte é simplesmente uma eventualidade inevitável que não define o sentido da vida em si. Todavia, a morte apresenta uma dimensão social pois, embora o sujeito não possa experimentar sua própria morte, a morte dos outros é um evento real e significativo: “A cada minuto alguém deixa esse mundo pra trás. Não sabemos quantas pessoas estão na nossa frente”. Assim, a morte do outro pode nos afetar profundamente, fazendo-nos confrontar a própria mortalidade e a natureza transitória das relações interpessoais. “Não tenha arrependimentos por ter tentado além do que devia, por ter valorizado alguém mais do que deveria, por ter feito mais ou menos do que podia”.

Vale ressaltar que na abordagem filosófica de Sartre (1953), cada sujeito é tido como um projeto que se constrói e reconstrói constantemente. Esse aspecto nos permite constatar, no discurso de Luft, a relevância da reiteração dos verbos no modo imperativo. O emprego do imperativo, em geral, objetiva exortar o leitor a cumprir ação indicada pelo verbo, senão cumprir, pelo menos lembrar que é preciso rever os modos de convivência social, ou seja, construir e reconstruir o projeto de si. Sabendo que a morte interrompe esse projeto sem lhe dar um sentido, faz-se necessário (re)construir o sentido, por meio das atitudes, escolhas e comportamento de cada sujeito durante sua existência. Em síntese, podemos afirmar que tanto em Sartre, como no discurso literário de Luft, a morte é um limite inescapável da existência humana, não como um ponto central que dá sentido à vida.

Em ambos os discursos, a morte reforça a importância da liberdade e da responsabilidade das vidas humanas, lembrando da finitude e da necessidade de viver dignamente. Sartre (1953) concebe a existência humana pela facticidade – que se refere às condições a ela ofertadas, incluindo o fato de que somos seres para a morte – e pela transcendência. Enquanto a cenografia de conselho em Luft se mostra pela necessidade de rever o projeto e fazer escolhas autênticas e responsáveis. Por sua vez, Sartre não entende a morte como um evento positivo, que dá sentido à vida, mas como um limite intransponível que não pode ser experienciado diretamente. Podemos, enfim, dizer que a morte, para Sartre, é o fim de todas as possibilidades e, portanto, uma negação da liberdade que caracteriza a nossa existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo examinou, com base na Filosofia Existencialista de Sartre, o fenômeno da morte, relacionando-a ao dispositivo criativo do discurso literário de Lya Luft, no texto *Estamos todos na fila*. Para isso, mobilizamos como aparato teórico a Filosofia Existencialista de Sartre, com enfoque na concepção de morte, compreendida como a finitude de um projeto dos seres humanos. A produção literária sobre a morte se conecta a questões que atravessam as reflexões existencialistas de Sartre e que nos permitiram aproximar Literatura e Filosofia. Para nós, a fila corresponde a uma metáfora em que o sentido próprio, real e objetivo desse item lexical recebe um sentido figurativo e representativo. Ao supormos um sentido metafórico à fila, supomos ainda uma verdade predeterminada, uma realidade objetiva de algo da vida. Por isso, adotamos, em nossa análise, um ponto de vista semelhante ao Empirismo Lógico, na medida em que apreendemos o sentido de fila como algo de natureza abstrata e simbólica.

A morte nos limita, angustia e encerra um projeto que edificamos a todo momento. Contudo, ela nos impulsiona a lutar pela concretização de nossos projetos de vida. De certa forma, a experiência da morte nos ensina como devemos viver, pois, ainda que ela nos separe de nossos semelhantes, ela nos ensina perceber o outro no mundo e, por conseguinte, a nós mesmos. **A Morte como um evento definidor da vida** e a consciência da morte intensifica a urgência de viver autenticamente. A morte, sendo uma certeza inevitável, segundo Sartre, desafia a cada um de nós a confrontar nossas próprias escolhas e a vivermos intensamente de maneira digna.

Ressaltamos que a Literatura serve como um meio poderoso para explorar e expressar as complexidades da existência humana e da morte. Textos literários que abordam a morte frequentemente ecoam os temas existencialistas, provocando reflexões profundas sobre o sentido da vida e a condição humana. A influência duradoura da filosofia existencialista de Sartre na Literatura e no pensamento contemporâneo continua a inspirar escritores, filósofos e leitores a confrontarem suas próprias realidades e a buscarem autenticidade em suas vidas. Consideramos, enfim que só podemos viver intensamente e gozar da vida se tomarmos consciência de que somos seres finitos e mortais. Sermos mortais é condição da própria existência humana e a vida comprova isso. As ideias de Sartre sobre liberdade, responsabilidade e a condição humana têm repercussões na cultura contemporânea, influenciando não apenas a literatura, mas também outras formas de arte e a experiência literária que simboliza a morte

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth & MAINGUENEAU, Dominique (orgs). **L'analyse du discours dans les études littéraires**. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 2004.

ARIÈS, Phillippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Ed. 40. Cultrix, 2002.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Tradução de Jorge Melícias. Lisboa: Edições 70, 2020.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Tradução João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DEBRAY, Régis. Régis Debray: as tecnologias da crença. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 9, dezembro, p. 8-14,1998.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**. Tradução Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 2002.

A filosofia existencialista de Sartre e o discurso literário em torno da morte
NASCIMENTO, Jarbas Vargas; FERREIRA, Anderson

FONTANA, Vanessa Furtado. Sartre: o existencialismo em torno da morte. *Aufklärung*, João Pessoa, v.7, n.3., Set. Dez., 2020, p.99-110.

GODELIER, Maurice (org.) **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. Tradução Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Organização Maurice Godilier. Brasil, Edições Sesc-SP, 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Tradução Adail Sobral. – São Paulo: Contexto, 2006.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução por João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. São Paulo: Europa América, 1970.

MUNIZ, Paulo Henrique. O estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais. *Revista Varia Scientia*. Unioeste. V.6 n12. pp.159-169.

PLATÃO. **Fédon. Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Versão eletrônica do diálogo platônico “Fédon” Tradução: Carlos Alberto Nunes, Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Acessado em: 21 maio. 2024.

SARTRE, Jean Paul. **L'Être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique**. Paris: Gallimard, 1953.

SARTRE, Jean Paul. **La Nausée**. Paris: Foxit. 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 3. ed. Petrópolis Rj: Vozes, 2014.

LITERATURA E FILOSOFIA: A DESTITUIÇÃO DO SUJEITO MODERNO E A CONSTITUIÇÃO DO OUTRO EM RENÉ GIRARD E PAUL RICOEUR PELO VIÉS DA NARRATIVIDADE FICCIONAL

[LITERATURE AND PHILOSOPHY: THE DESTITUTION OF THE MODERN SUBJECT AND THE CONSTITUTION OF THE OTHER IN RENÉ GIRARD AND PAUL RICOEUR THROUGH THE BIAS OF FICTIONAL NARRATIVENESS]

Herasmo Braga

herasmobraga@ufpi.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0129-4015>

Pós-doutor em Filosofia Contemporânea (UFPI), Doutor em Literatura Comparada (UFRN). Professor permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras (PPGEL/UFPI), ProfLetras (UESPI/UFRN) e adjunto IV em Letras (UESPI).

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6350](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6350)

Recebido em: 9 de julho de 2024. Aprovado em: 23 de setembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 95-109

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6350](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6350)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: A empreitada reflexiva presente no artigo reside em articular questões em torno da problematização da constituição de uma ação ética na linhagem do pensamento de Paul Ricoeur por meio do reconhecimento do outro, através da tomada de consciência da vaidade romântica formulada por René Girard à luz do desejo mimético. Analisar como convergem as linhas de pensamento em uma proposição ética, intermediada pela arte, na elucidação da consciência moderna das individualidades e suas consequências será o norte da investigação. Para o desenvolvimento desta tese articuladora e de problematização, além de Ricoeur e Girard, iremos dialogar com outros autores como Peter Sloterdijk, Charles Taylor, Marshall Berman (2001), além de retomarmos alguns pontos da narrativa fáustica tão presente no nosso imaginário moderno

Palavras-chave: Rene Girard; Paul Ricoeur, Destituição do Sujeito Moderno.

Abstract: The reflexive endeavor present in the article resides in articulating questions around the problematization of the constitution of an ethical action in the lineage of Paul Ricoeur's thought through the recognition of the other, through the awareness of the romantic vanity formulated by René Girard in the light of of mimetic desire. Analyzing how the lines of thought converge in an ethical proposition, intermediated by art, in the elucidation of the modern conscience of individualities and their consequences will be the north of the investigation. For the development of this articulating and problematizing thesis, in addition to Ricoeur and Girard, we will dialogue with other authors such as Peter Sloterdijk, Charles Taylor, Marshall Berman (2001), in addition to returning to some points of the Faustian narrative so present in our modern imagination.

Keywords: Rene Girard; Paul Ricoeur, Destitution of the Modern Subject.

INTRODUÇÃO

Aristóteles em *A Poética* afirma que imitar é inerente ao ser humano. Se atentarmos para além das questões biológicas, a atividade que o homem mais realiza em sua jornada é interpretar. Podemos considerar sem sobressaltos ou exageros que a trinca de formação da compreensão do sujeito se dará pelas fontes históricas, filosóficas e literárias. Portanto, se a busca por algo é de muito saber, a vigência destes minadouros deve ter suas presenças marcantes. Destarte, o intuito deste artigo reside em articular essas questões em torno da problematização da constituição de uma ação ética na linhagem do pensamento ricoeuriano do reconhecimento do outro, mas, na nossa análise, isso só será possível a partir da tomada de consciência da *vaidade romântica* formulada por René Girard à luz do desejo mimético. Para o desenvolvimento desta ideia, além de Ricoeur e Girard, iremos dialogar com outros autores como Peter Sloterdijk, Charles Taylor, Marshall Berman (2001), além de retomarmos alguns pontos da narrativa fáustica tão presente no nosso imaginário moderno.

FAUSTO ENTRE A MODERNIDADE, LITERATURA E FILOSOFIA

Sob a égide da metodologia cartesiana de elaborações de categorias consideradas equilibradas e delimitadas, acabam por proporcionar formulações no mínimo dualistas. A nossa abordagem converge com os estudos recentes no campo da filosofia da ideia da díade. Além de nos atentarmos que ela vem outorgando o tom das análises, também incutirmos no pensamento das coisas, dos seres exercerem relações sem possibilidades de distinção, mesmo que aparentes. Concebemos, nessa seara, que os entes não apenas se unem, mas se encontram indissociáveis. No tocante ao campo das ideias, ao voltarmos para os primórdios da filosofia, iríamos perceber o quão lado a lado ela se encontra, influenciando e sendo influenciada pela literatura nos mais diferentes contextos históricos. Destarte, em uma perspectiva mais detalhada, diríamos que alguns elementos entre a filosofia e a literatura, nas suas composições, além de serem semelhantes, próximos, também nos revelam determinadas questões que passaram a ficar alheias ao longo da nossa história, sobretudo, a partir da modernidade. Entre essas unidades compositivas, temos a necessária presença da coletividade para suas caracterizações como o fato do atestado da existência de algo só ser possível pela presença do outro. Partindo, portanto, dessa junção indissociável entre os seres, da profunda relação entre Literatura e Filosofia, chegaremos à conclusão dessa díade acontecer em todas as dimensionalidades, sejam elas nas intencionalidades, nas articulações e até mesmo para a concretização e caracterização de algum produto como uma obra.

Reconhecemos quão óbvio é que nada surge do nada, sendo assim, toda produção, pensamento, seja filosófico ou literário, só é plausível sua elaboração pela experimentação da vivência, dos entendimentos, das interpretações, do pensamento com os outros. Na mesma acepção, só será possível atribuir como o meu texto, a minha reflexão, o meu olhar, a minha interpretação se os outros tomarem para si a assimilação deles, seja para criticar, conhecer, retificar, ratificar, julgar. Portanto, necessito do outro para formular-me e deles também para constatar a existência minha, das ideias, dos meus textos. Dessa forma, a tríade autor, obra e leitor nunca será provável com a dissolução de qualquer uma das partes, pois só desta guisa não terei apenas o todo, como também, a única possibilidade de existência das partes diante da circunstância de todas elas

se fazerem presentes. Então, para a elaboração da ficcionalidade, das minhas indagações reflexivas na busca da compreensão das pessoas e do mundo, só com a efetiva presença do outro em todas as etapas do processo da mimese: pré-configuração, configuração e reconfiguração, no sentido de Ricoeur.

Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (tomo I) refere-se a esse processo como *mimeses* I, II e III. Destarte, a ideia que circunscreve estas dimensões da presença do outro é que tornará estas constituições miméticas possíveis, pois, sem ele, nenhum desses momentos de ação das *mimeses* será viável, pois o outro é fundante para realizar essas marchas e nos assegurar quaisquer atuações enquanto sujeitos no mundo. Apesar de ser notória essa tese e, conseqüentemente, ser fácil reconhecer a impossibilidade de se levar adiante o percurso de transformações proporcionado pelas mudanças miméticas sem o outro, a modernidade procurou e se constituiu na tentativa de ausentá-lo. Assim, o ser moderno se formou como sujeito único, autônomo, buscando sempre a autossuficiência, cultivando e legitimando a individualidade e a crença do “apenas a mim basta”.

A Modernidade, então, formou-se, tendo como principal característica a centralidade no EU. Junto a esse Eu-Centro, ao longo dos séculos, foram inseridos modos de ser e de se ver *pari passu* no acentuamento do Eu e, conseqüentemente, no apagamento do outro. Desta forma, o imaginário social do sujeito moderno era integrado apenas por maneiras individuais, soberbas, vaidades, e o mundo, portanto, era elaborado de acordo com os vínculos relacionados apenas com os desejos, vontades e pensamentos deste Eu-Centro tão autêntico e independente. Assim, nada diferente a esse Eu seria digno de menção ou reconhecimento.

No final da idade média, com o início da modernidade, surgiu no imaginário social a figura do Doutor Fausto, que parece cristalizar bem todos esses sentimentos primeiros e vindouros da modernidade. Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* apresenta-nos a figura do Fausto da seguinte maneira:

O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento (2001, p. 41).

Fausto, seria, portanto, esse ser a querer centralizar todas as fortunas humanas em si para que o seu mundo interior fosse tão rico quanto todas as experiências que o mundo possibilitaria para todos, todavia, a autossuficiência e a glória seriam únicas e dele. A excelência do mundo das vivências e das cognições habitaria no seu ser individual. Esses aspectos podemos contar em *História do Doutor Johann Fausto*, escrita de um anônimo do século XVI, na seguinte passagem em que ele mesmo, um tanto atormentado e inquieto com a possibilidade de ir para o Inferno, chamado de Geena, a vaidade de tudo querer e tudo poder arrefecia a sua alma como podemos ver no capítulo 16: “Doutor Fausto tinha continuamente um remorso no coração e um pensamento, o de haver cometido uma falta ao renunciar à felicidade de sua alma, prometendo-se então ao Diabo pela obtenção de bens terrenos. Mas o seu remorso era o mesmo da penitência de Caim e de Judas” (2019, p. 61). Considerava-se, portanto, indigno de perdão, por essa razão, não tinha nada mais a fazer a não ser intensificar mais ainda os seus desejos e trazer para si mais realizações.

Notamos, assim, como a centralidade no Eu e na mesma direção do esquecimento do outro faz com que o sentir-se independente fique mais agudo e a vaidade mais robusta a ponto de formular tidas como potentes ideias que, mesmo mancadas, superficiais como do Eu ser o único

responsável pelo seu destino, pela sua formação, considerado válido, reconhecido e legitimado por todos os outros sujeitos. Chega-se ao ponto de onipotência como em Fausto ao rivalizar com Deus e mesmo com as falas um tanto realistas do Espírito, enviado para dar tudo o que desejava, não causar qualquer arrefecimento em sua veleidade: “[...] abusaste por demais do dom precioso de tua inteligência e te declaraste inimigo de Deus e dos homens, a isso não debes culpar a ninguém a não ser a tua altivez orgulhosa e atrevida, por isso perdeste tua mais bela joia e adorno: a proteção de Deus” (2019, p. 68). Destarte, as características do sujeito moderno e do seu imaginário compõem a maneira de ver, as ambições, as jactâncias convergem no personagem Fausto. Nesta linha, asserte Berman “[...] a manter viva certa consciência fáustica e a contestar a proclamação mefistofélica de que o homem só poderia realizar grandes empreendimentos obliterando qualquer sentimento de culpa e preocupação” (2001, p. 83). Não é à toa que a sua história ao longo dos séculos continua não só a ser contada como inspiradora para muitos sujeitos modernos e, mesmo quando reconfigurada em novas versões como a de *Goethe*, segue a convergir com o imaginário moderno no qual estamos submersos, como evidencia Berman:

Homens e mulheres modernos, em busca de autoconhecimento, podem perfeitamente encontrar um ponto de partida em Goethe, que nos deu com Fausto nossa primeira tragédia do desenvolvimento. É uma tragédia que ninguém deseja enfrentar – sejam países avançados ou atrasados, de ideologia capitalista ou socialista –, mas que todos continuam a protagonizar. As perspectivas e visões de Goethe nos ajudam a ver como a mais completa e profunda crítica à modernidade pode partir exatamente daqueles que de modo mais entusiasmado adotam o espírito de aventura na modernidade. Todavia, se *Fausto* é uma crítica, é também um desafio – ao nosso mundo, ainda mais do que ao mundo de Goethe – no sentido de imaginarmos e criarmos novas formas de modernidade, em que o homem não existirá em função do desenvolvimento mas este, sim, em função do homem. O interminável canteiro de obras de Fausto é o chão vibrante porém inseguro sobre o qual devemos balizar e construir nossas vidas (2001, p. 84).

Essas questões que nos aproximam das composições fáusticas expressas pelo autor do século XVI, por Goethe e por Thomas Mann, indicam-nos quão atual Fausto nos é, não apenas no sentido do personagem, mas das suas características, na vontade de potência de maneira individual, na retirada da ideia e de tudo que o cerca da centralidade de Deus, agora substituída pela do homem, um homem individual. Com a modernidade, as características faustianas não só se tornaram mais agudas, mas a principal busca de muitos em ser, mesmo de maneira inconsciente, tal qual Mefistófeles se encontra transvestido no que, nas mensagens dos instrumentos e ações realizadas pela sociedade moderna ou pós-moderna, nos orienta como valor e fazem com que todos na condição acrítica de dormência automática nos iludamos que a felicidade, a realização, a autonomia, os sentidos da vida, encontram-se em consumo de produtos, em vaidades de papéis dos carreiristas acadêmicos, nas exposições ilusórias de representações do que não se vive, e sim, do automarketing que realiza sob a condição vazia de experiências nas redes sociais, nos cargos de chefia, na foto exposta do funcionário do mês, nos cargos e disputas políticas em todos os níveis partidários, administrativos. Uma grande rede fáustica em que o espaço para reflexão e/ou arrependimento ou possibilidade de crítica é logo apagado pelas urgências que a vida contemporânea impõe.

Poderíamos, sem maiores dificuldades, ver e nos reconhecer no sujeito moderno e hoje contemporâneo, centrado em si, com seu olhar supremo, que nada o detém e que tudo a ele é possível e disponível nestes dois trechos do nosso autor anônimo do século XVI, ao se referir em

um dos seus passeios no específico caso do Palácio Papal e na observação de todos que se encontram nele:

Ele também visitou, invisível, o Palácio Papal, ali viu muitos criados e cortesãos, assim como muitas delícias, que eram servidas ao papa com tamanha abundância que Fausto disse a seu Espírito: “Caramba! Por que o Diabo não me transformou em um papa também?!”. Doutor Fausto reconheceu que eram pessoas como ele, cheias de presunção, orgulhoso, soberba e temeridade, entregues à gula, ao vício da bebida, à fornicação, ao adultério; era tal a impiedade do papa e daquela gentalha que ele logo disse: “Eu achava que era um porco ou uma porca do Diabo, mas ele ainda tem de me manter por muito tempo na engorda. Esses porcos em Roma já estão no ponto de abate e prontos para serem assados e cozidos” (2019, p. 97).

Vejamos agora no quarto ato denominado *Alta região montanhosa*, na peça dramática de Goethe

Mefistófeles

Qual será pois essa ânsia tua?
Decerto algo é de ousado e belo;
Já que tão próximo pairas da lua,
Para ela atraí-te o teu anelo?

Fausto

Em nada! Este âmbito terreno
Tem para a ação espaço assaz.
Realizo nele o intuito em pleno,
De esforço e arrojo sou capaz.

Mefistófeles

A auferir glórias te destinás?
Vê-se que andaste com heroínas!

Fausto

Poder aufero, posse, alto conteúdo!
Nada é fama; a ação é tudo.

Mefistófeles

No entanto encontrar-se-ão poetas,
Que, a alçarem tuas gloriosas metas,
Inflamem com chavões patetas.

Fausto

Nada, a ti, disso se revela,
Que sabes do homem, do que anela?
Teu ser de aguda, hostil pesquisa,
Sabe do que o homem precisa?

Mefistófeles

Cumpra-se pois tua fantasia!
O alcance do teu sonho me confia.

Fausto

Percorreu meu olhar o vasto oceano;

Cresce, e em si mesmo se encapela, alto;
Logo após se desmancha e ao vasto plano
Da orla, se lança em tumultuoso assalto.
Amou-me. O gênio livre, independente,
Preza o direito e o seu lugar à luz,
Mas a arrogância, a exaltação fremente,
Só mal-estar no espírito produz.
Julguei-o acaso, e firmei bem o olhar;
A onda estacou, para depois recuar;
Após vencê-la, a vaga ignara a meta;
Chega a hora, a brincadeira reenceta.

Mefistófeles

(*ad spectatores*)

Que grande novidade aí se dá!

Sei disso há mais de cem mil anos já (1987, p. 389- 390).

Com base nos trechos retirados que abordam em épocas distintas o mito fáustico, percebe-se o quanto nos assemelhamos como na própria obra anônima do século XVI, relembrando o trecho “eram pessoas como ele, cheias de presunção, orgulhoso, soberba e temeridade, entregues à gula, ao vício da bebida, à fornicção, ao adultério” (2019, p. 97), no dizer do grande filósofo contemporâneo Peter Sloterdijk em *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*, no tocante à questão de como nos é acentuada essa centralidade do Eu no mundo moderno atual e chegando a invadir até a nossa configuração enquanto ser. Em tom de consciência-crítica do momento, nos dirá, ao perceber o nosso caráter condicionado e midiaticamente de qualquer posição: “Existência e ser-no-centro significam hoje o mesmo. Heidegger certamente diria: existir é ser-retido na médio-idade” (2012, p. 241). Destarte, tudo que o homem moderno toma para si que se confunde com si mesmo sempre é algo idealizado e potente para ele. Espelhado na sua eficiência em ser. Algo como reiterado por Mefistófeles, “Decerto algo é de ousado e belo;” (1987, p. 389). Além de ser algo esperado de extraordinário, de um efetivo vaidoso romântico, no dizer de René Girard, senhor pleno de si e desconhecedor de qualquer outra que não esteja perante o seu espelho. Assim, de toda vontade realizada como nos diz em Goethe: “Realizo nele o intuito em pleno,/De esforço e arrojo sou capaz” (1987, p. 389). Portanto, não necessito de outros na minha trajetória, pois não sou influência, e sim, influente e grande realizador, e mesmo quando ocorre momentos de reflexão do tipo “Que sabes do homem, do que anela?/Teu ser de aguda, hostil pesquisa,/Sabe do que o homem precisa?” (1987, p. 390), Eu senhor de si e independente do outro asseguro: “O gênio livre, independente,/Preza o direito e o seu lugar à luz,/Mas a arrogância, a exaltação fremente,/Só mal-estar no espírito produz” (1987, p. 390). Não é à toa que além do trocadilho da vaidade inverdade que tanto enaltecemos tem nos levado a perdas de sentidos e reverências. Como nos explicita Sloterdijk antes de nos apontar o motivo de tudo que advoga desta “Existência e ser-no-centro, contextualiza-nos, mesmo problematizando a questão da ira, irá elucidar o mundo corrente e suas transformações: “[...] entramos em uma era sem pontos de coleta da ira com perspectivas mundiais. Não sabemos mais, nem no céu nem na terra [...]” (2012, p. 239), assim, diante deste sentimento global, ele nos descreve a sociedade na qual estamos inseridos: “Ela não gera senão uma embriaguez insatisfeita e quase não leva mais a termo outra coisa além de ações expressivas isoladas” (2012, p. 239). Com toda essa vigência de perdas de sentidos, aspectos históricos e tradições, são expandidas novas formas de comportamento que só vão acentuando os comprometimentos dos indivíduos e suas vidas sociais, por exemplo, as mediações internas, que iremos nos debruçar mais profundamente adiante, em que pesem ser mais constantes, mais acentuadas, pois se esquece cada

vez mais o reconhecimento do outro. Mesmo em um mundo de “espumas” na leitura de hoje do mundo por Sloterdijk e ocorra uma provocação deste Eu para a insegurança como no seu Eu soberano, percebe que como não atingirá sua integridade moral, distinta, única, superior, mas apenas algum temor no afronto físico, então se dissipa em seu ser qualquer abalo forte. Pois, de todas as outras formas que para ele realmente importa, vê-se seguro, mesmo que em seu ser apresente “mal-estar no espírito”, não será algo insuportável a ponto de desistir de si e ter de reconhecer o outro.

RICOEUR, GIRARD E AS NARRATIVAS MODERNAS

Na sua *Poética*, Aristóteles assegurou: “imitar é inerente ao ser humano”. Outra assertiva sua liga-se à composição do homem: “o homem é constituído por narrativas”. Com base nestas duas relevantes questões, podemos então constituir a seguinte ideia: o homem se constrói pelo viés do outro intermediado pelas narrativas. Destarte, não há como o homem fugir ou negar a necessidade do outro, pois, para assimilar narrativas, outros precisam tê-las vivido, elas precisam ser elaboradas, apresentadas ao indivíduo. Neste ponto, convergem os pensamentos de Ricoeur e Girard, visto que a abordagem de um serve como complemento à ideia do outro, a partir de suas inquietações sobre o homem e as narrativas.

O Filósofo e o Antropólogo estarão sob a égide da questão mimética na compreensão do homem em suas formas de ser, comportar e daquilo que não tem como evadir-se da tão necessária e vital presença do outro na intermediação narrativa. Ricoeur, nas abordagens dos três tomos de *Tempo e Narrativa*, terá como um dos motes presentes nas suas discussões o discernimento do espírito do sujeito pela narrativa. Girard, nas suas análises em torno do *desejo mimético*, será categórico ao desconstruir esse Eu único, autônomo, independente, em todas as questões como nas suas subjetividades relacionadas a vontades, desejos, conquistas, satisfações, etc. Compreende-se, então, que o espírito movente e formativo mantido pelos desejos, aprendizagens, subjetividades, será sempre amparado no outro, e qualquer outra ideia diferente desta veracidade, além de alienante, é tola, por se desconsiderar o que é explícito, verificável, óbvio. Vejamos mais detalhadamente esses pontos.

Ao retomar Sloterdijk na trilogia *Esferas*, para muitos considerada sua *magnus opus*, o homem sempre teve a necessidade de viver amparado em algo estável, consolidado, duradouro, e por conta disso elaborou ao longo da sua existência diversas camadas protetoras, constituidoras de imunidades para si, para que nada estivesse fora do controle ou da sua compreensão. Desse modo, elaborou, desenvolveu diversas cosmologias para que tudo em torno de si tivesse algum sentido e desse a necessária comodidade terrena. E assim, ao longo do tempo se firmou este imaginário que nada o inquietava, mesmo com o surgimento de novas ideias, novas rupturas que provocassem qualquer declínio deste ser estável, realizavam-se, então, substituições que, mesmo diante de novos paradigmas, o homem não perderia a sua segurança.

Todavia, inauditos contextos vão se constituindo e coadunando em um momento histórico ainda não experimentado pela humanidade: a modernidade. Nesta ímpar conjuntura da humanidade, algumas formas domesticadoras, na expressão de Sloterdijk, não se tornaram convincentes, portanto, as elaborações explicativas ficaram insuficientes e outras peças substitutivas que antes causavam quase os mesmos efeitos, agora provocavam inéditas

consequências. Em *Esferas I: Bolbas*, Sloterdijk traz um pensamento de Pascal para capturar a atmosfera das singulares circunstâncias em voga: “[...] o silêncio eterno dos espaços infinitos me amedronta’ – expressa a consciência íntima da época” (2016, p. 25). Destarte, o andamento das certezas começara a perder-se pelos caminhos, e as incertezas tão esquecidas ou mesmo marginalizadas vão ganhando novos espaços e compondo de maneira mais acentuada a mentalidade dos sujeitos neste novo tempo. Todo aquele acervo de abrigos que nos assegurava o pensamento tranquilizador e formas de vida guiadas pela manutenção de comportamentos, formas de ser e se portar, tornam-se *démodée*. Como nos complementa Sloterdijk, “Viver na época moderna significa pagar o preço da ausência de camadas protetoras” (2016, p. 25). Então, acabou se configurando a modernidade para o homem até então guarnecido do mundo, como novo ambiente caracterizado de modo hostil.

Conforme mencionamos, a modernidade traz inéditas situações e disposições ao homem, e no seu esculpir, apresenta incluso, no processo de substituições, elementos que não equivalem a outrora, no sentido de oferecer certa estagnação ao seu *modus vivendi*. As peças permutadas produzem novos efeitos nos sujeitos, contextos e influência, de maneira peremptória, nas novas trajetórias históricas, sociais e culturais, como nos atesta Sloterdijk:

A modernidade se caracteriza por produzir tecnicamente suas imunidades e separa cada vez mais suas estruturas de segurança das tradicionais criações literárias e cosmológicas. A civilização de alta tecnologia, o Estado de bem-estar social, o mercado global, a esfera midiática: todos esses grandes projetos visam, em uma época sem camadas de proteção, emular a imaginária segurança das esferas, tornada impossível (2016, p. 23).

Dessarte, se a modernidade desfaz formas de imunidades, ela também produz novas formas para que o homem possa desenvolver o seu ímpeto individualista com a total desconsideração do outro. Atentando-nos a essa ideia, podemos evidenciar que as principais movimentações estéticas no decorrer da construção moderna que tivemos no início com os feitos históricos das grandes navegações e no momento em que se acentua a substituição de Deus pelo homem na centralidade e relevância no mundo, o sujeito encontra-se atormentado com este dilema. Podemos apontar isso no Barroco, nas questões terrenas e divinas, que se encontram em desarmonia, pois se promove a substituição da hegemonia de uma, a divina, pela terrena, dominada pelo homem. E no momento de consolidação definitiva do “homem ao centro”, teremos o movimento estético do Romantismo que, além de consolidar o sujeito na centralidade de tudo, desenvolveu nele novos sentidos como a particularização de tudo em torno de si e do não esquecimento, mas total desconhecimento do outro, mesmo após a vigência de todas as correntes artísticas e pensamentos deste momento no século XVIII, continua a vigorar e compor o imaginário social do ser contemporâneo.

É como se diante de todas as “imunidades”, camadas protetoras, e em um “mundo de espumas”, como nos mencionou Sloterdijk, o apagar do outro garantisse o poder do ser e restabelecem-se, portanto, todas as necessidades de sentir-se protegido. E com isso realiza-se um dos grandes desejos do sujeito moderno, como registra Sloterdijk: “[...] o sonho de uma esfera do eu, monádica e abrangente, cujo raio seria o pensamento próprio – um pensamento que atravessa sem dificuldade seus espaços até a periferia mais exterior, dotado de uma discursividade onírica e cômoda que não enfrenta a resistência de nenhuma coisa exterior real” (2016, p. 79). Nesse ínterim, o vaidoso romântico encontrou o seu parâmetro e legitimidade para sustentar a sua grandeza constituída unilateralmente a partir dele, tão somente. E, desta maneira, todas as atmosferas e ambiências que o rodeiam são marcadas pelo seu lugar solar de destaque, em que tudo irá girar em

torno, tornando-o capaz de constituir novas tradições e sistemas de ideias apoiado em seu ego delirante e galopante, mas que logra espaços a cada poder social conquistado. Tomemos como assente desta realização individual as questões envolventes a moralidades e eticidades.

Em *A ética da autenticidade*, Charles Taylor irá nos situar em torno de um dos feitos pessoais alicerçado em: “O ideal moral por trás da autorrealização é o ser fiel a si mesmo, em um entendimento especificamente moderno do termo” (2011, p. 25). Assim, ser fiel a si mesmo será o suficiente para que possa elaborar, desenvolver normas nas quais não só sigo, como também, são exemplares para quem almeja atuar no mundo como deve ser e agir da maneira mais adequada a ele. Sou, portanto, o modelo a ser almejado.

Essa situação vai totalmente na contramão da constituição ética do sujeito, interpretada e aprofundada por Paul Ricoeur. Em exemplo, quando cita e dialoga com Lévinas em *Outramente*: “Mas é preciso compreender o ser a partir do *outro do ser*. Ser, a partir da significação da aproximação, é ser *com outrem* para o terceiro e contra o terceiro; com outrem e o terceiro contra a si mesmo [*soi*]” (2008, p. 41). Evidencia-se a necessidade do ser do outro para que se possa conhecer o seu próprio. Isso se dará na aproximação, como também, nos conflitos, mas estes ao agirem estarão em interações, em que descobertas, vivências, experiências serão de alguma forma compartilhadas e, conseqüentemente, o conhecimento de si através do outro e, além disso, a própria expansão do ser diante do não ainda conhecido, mas revelado pelo outro.

O VAIDOSO ROMÂNTICO NA ADVERSIDADE DO SI MESMO COM O OUTRO

Diante das menções feitas acerca da modernidade na constituição de sujeitos, reconhece-se o quanto os seres são tomados pelos sentimentos românticos quando se trata de justificar suas individualidades, superioridades, egocentricidades, vaidades, rivalidades e, na conseqüência disso, encontra-se a figura do outro. Para os sujeitos modernos, de imaginário e ações românticas, o outro justifica a sua existência para nos servir e, quando não, para realizar nossos desejos. Apesar de ser movido por aspectos subjetivos, que podemos associar a formas de comportamento irracionais, eles não só têm a legitimidade no mundo contemporâneo, como até mesmo constitui o padrão na forma de ser.

Isaiah Berlin, em suas abordagens sobre os movimentos românticos que atuaram não só no campo artístico como no imaginário do homem contemporâneo, com forte presença em todas as áreas como na política, caracteriza os sujeitos românticos, ou seja, os seres hodiernos, em sua obra *As raízes do romantismo*, como aqueles que estão em busca

[...] da novidade, a mudança revolucionária, a preocupação com o presente fugaz, o desejo de viver no momento, a rejeição do conhecimento, o passado e o futuro, o idílio pastoral da feliz inocência, a alegria no instante que passa, uma sensação de atemporalidade. É nostalgia, é devaneio, são sonhos inebriantes, é a doce melancolia e amarga melancolia, a solidão, os sofrimentos do exílio, o sentimento de alienação [...] (Berlin, 2022, p. 41).

Essas peculiaridades tornam praticamente o outro não existente, pois tudo parte de si e de seus desejos de ordem imaginada, sentida, disposta, da sua exclusiva vontade. Vale destacar que essas características não apenas de um grupo em uma determinada época, mas ao longo do tempo, acabaram por demonstrando a forma de ser, direta e indiretamente, e de ver o mundo hegemônicos. Então, não causa estranheza nas análises e interpretações de René Girard, quando, a partir da formulação do desejo mimético, nos são apresentadas as mediações internas e externas, em que a primeira é a fonte de rivalidades e também a que o imaginário romântico mais consagra com suas características e ilusões de que tudo se concentra tão somente em si e todo o restante é apenas acessório e até mesmo desimportante como o outro.

O sujeito moderno dotado dos sentidos românticos será figurado como esnoberado que René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* irá nos enunciar:

Nunca desprezaremos o esnoberado tanto quanto ele próprio se despreza. Ser esnoberado, aliás, não é propriamente ser abjeto e sim fugir de sua abjeção no novo ser que o esnobismo lhe fornece. O esnoberado acredita sempre estar prestes a apoderar-se desse ser e age como se já o possuísse. Dessa forma, ele dá mostras de uma altivez insuportável. O esnobismo é uma mistura inextricável de altivez e de baixeza (2009, p. 92).

Ser esnoberado acaba por ser o refinamento do ser individualista moderno. Aquele que tudo lhe pertence, e o outro não passa de um objeto de seus anelos. Não é à toa que com tantas injustiças nos deparamos, pois a agudeza de si não proporciona qualquer sentimento de alteridade. Cada um é disposto na vida, na sociedade, no mundo, sob a égide de seu próprio desempenho. Cada um tem o que merece. O outro, então, não nos pertence. A cegueira individualista é tão intensa que nem mesmo a logicidade de perceber que, para se ter as excentricidades admiradas, a existência do outro torna-se imprescindível. Da mesma maneira, para se ter a existência egocêntrica reconhecida, o outro é quem também dará atestado a ela. Nessa empreitada da necessidade do outro, nos dirá Paul Ricoeur em *O si-mesmo como outro*:

[...] é na experiência do caráter irreparável da perda do outro amado que, por transferência de outrem para nós mesmos, ficamos sabendo do caráter insubstituível de nossa própria vida. É primordialmente para o outro que sou insubstituível. Nesse sentido, a solicitude responde à estima do outro por mim (2014, p. 213).

Sem o Outro, por conseguinte, não existe o Eu. A relação não é opcional, ela é fundante para a própria existência de si. Não há como se investir na ilusão do autoritarismo moderno do eu independente, do eu genial, do eu soberano. A concepção do Eu é o Outro e o Outro é Eu constitui não só para Ricoeur como algo imprescindível para a própria existência, como também, algo congruente e de fácil percepção diante de qualquer ação, pensamento, aprendizagem, realização no cotidiano nosso de cada dia. As atitudes deliberadas de construções conceituadas por Girard de “mentiras românticas”, que se tornam críveis aos olhos de muitos e produzem mediações internas e, com isso, rivalidades nos mais diferentes níveis, até mesmo as intensas, são apenas formas de irracionalidades que não encontram respaldo, nem exemplos viáveis. Como nos afirma René Girard, “a sociedade moderna se resume a uma mera *imitação negativa* e o esforço para sair dos trilhos relega inevitavelmente todo mundo aos caminhos batidos” (2009, p. 127), podem-se

construir diversas abordagens e narrativas que tentem respaldar a individualidade como valor maior, todavia, se estará tão somente no âmbito da interpretação e da racionalidade humana, apenas gritando em meio ao deserto e justificando o que não tem sentido.

Entre as diversas contribuições feitas por Aristóteles para o conhecimento do homem, do mundo, das artes, encontramos a ideia significativa que “imitar é inerente ao homem”. Outra, “que o homem é constituído por narrativas”. Sendo assim, em toda e qualquer produção narrativa, a presença do outro e a necessidade do reconhecimento dele para o atestar da própria existência se fazem presentes, até mesmo em linhas gerais deste processo, no qual um narra sobre um outro e um outro recepciona a narrativa. Nos termos modernos, teríamos o autor, o narrador, os personagens, a intriga e o leitor. E para se chegar a se constituir como autor, deverá ter ouvido ou vivido narrativas oriundas de outros sujeitos. Desse modo, a independência, a individualidade, fossem parciais ou absolutas, em nenhum instante se efetivaram. Não só a presença do outro foi insubstituível, como também, o próprio reconhecimento foi flertado o tempo todo. Ricoeur em *Percurso do reconhecimento* enuncia: “[...] um leitor pode declarar *reconhecer-se* em um determinado personagem, em uma determinada intriga” (2006, p. 115). Desta maneira, ver-se no outro é reconhecê-lo. Nesse sentido do reconhecimento é que estaremos coadunados com Ricoeur e Girard, quando este, no exercício, na feitura da ideia do que vem a ser, sob a égide do desejo mimético, a “mediação externa” que, ao contrário da outra, que tenta produzir a quimera de tudo realizado, pensado, elaborado por si e pela exclusividade de pensamentos e imaginação próprios, a aprendizagem pelo modelo do reconhecimento da influência do outro e das inúmeras contribuições de outrem que são aceitas e são, desta maneira, a base fundamental da “mediação externa”, além de produzirem verdades romanescas, na expressão girardiana, constituem também o senso de obviedade.

Nessa convergência apontada por nós entre Paul Ricoeur e René Girard na destituição do sujeito moderno que se percebe como exclusivo, dois aspectos discutidos e aprofundados por Ricoeur em relação à constituição do homem como a *ipseidade* e *mesmidade*, em que cada um, nas suas devidas disposições, será responsável pelas constantes transformações dos sujeitos ao longo da sua jornada, terão mais potencialidades diante da consciência do indivíduo e sua atuação na “mediação externa” formulada por Girard, pois quando o ser percebe a força e a indispensabilidade do outro e o tanto que ele é influenciado por ele, os conflitos internos das “crises românticas” passam a ter menor comprometimento sob a sua condição de vida e suas ações de ordem material e, principalmente, subjetiva.

Evidenciamos neste momento a problemática do Eu autônomo de como, à luz das ideias de René Girard e Paul Ricoeur, se realizaria. Em *Quando começaram acontecer essas coisas: diálogos com Miguel Treguer* de René Girard, em uma das suas respostas às indagações feitas por Treguer em relação ao sujeito autônomo, nos enunciará Girard:

Não digo que não exista um eu autônomo. Digo que as possibilidades do eu autônomo, de certo modo, ficam quase sempre encobertas pelo desejo mimético e por um falso individualismo, cuja fome por diferença tem, pelo contrário, efeitos niveladores (2011, p. 48).

Esse ser moderno que também podemos tomá-lo como o vaidoso romântico, na acepção girardiana, é aquele de fato esnobe de si, do acreditar na sua independência e desconsideração do outro. É o guiado pela inocência do “falso individualismo” e que se crê autônomo, dono dos seus desejos e vontades e apenas orientado por eles nas suas ações. Sua vaidade o distancia da percepção

das ordens miméticas como as “mediações internas e externas” e, ainda, a constante presença dos elementos da *ipseidade* em transformações das *mesmidades*. Faz-se imbuído dos sentimentos mencionados e outros como a espontaneidade, e produz assim o padrão na modernidade o sujeito faustiano dono de si e dos seus pensamentos, sentimentos, ou quando não os *coquetes*, que são pessoas que se esmeram nos requintes da aparência, por tendência natural ou para agradecer a outrem. Girard, em *A conversão da arte*, nos esclarece sobre essas relações tão comuns entre os indivíduos:

A verdade é que a coquete, se consegue impressionar o Outro, acaba se convencendo do seu próprio jogo. É uma das provas mais extraordinárias da teoria mimética: o solipsismo, ou seja, a vontade de ser si próprio, autônomo, não pode jamais ser proveniente do Eu, mas deve sempre partir do Outro (2011, p. 32).

Seria certo pacto de cegueira mútua, em que cada um não reconhece o outro, apenas se convence da superioridade pela sua individualidade absoluta. Algo para ser admirado e exaltado por outrem. O problema reside no ponto em que todos querem se impor e se projetar. Tomar para si como modelo a ser seguido. Fazendo certa analogia, é como se todos falassem ao mesmo tempo, mas quem iria de fato ouvir? Nesse ensejo, Paul Ricoeur em diálogo com Lévinas na obra *Outramente* abre-nos a seguinte questão: “‘O dito como verbo é a essência da essência’. A essência é o fato de que há tema, ostentação, doxa ou logos e, por isso, verdade. ‘A essência não somente se traduz, ela se temporaliza no enunciado predicativo’” (2008, p. 30). Na substância, portanto, da presença do ser que enuncia, que produz verbo, que se faz sentir a essência, fica incutido que a presença do outro é notória, pois, para haver temporalidades, há necessidade de narratividades e, para havê-las, precisamos ter quem narra, quem escuta e quem vivencia aquelas experiências junto aos outros.

Dois pontos devem ser observados acerca do que estamos abordando na questão da autonomia ou não do sujeito. Não podemos nos equivocarmos, assim como o pensamento romântico que crê na plena autonomia ou individualidade, o erro consiste em tomar de maneira absolutista a questão para um plano ou outro. Assim nos orienta Girard: “Em toda aventura social, seja qual for a sua natureza, a proporção de autêntico individualismo é obrigatoriamente mínima, mas não inexistente” (2001, p. 216). Destarte, não estamos totalmente imunes a qualquer particularidade em nosso ser e nas nossas ações. Os indivíduos são constituídos também por singularidades. As consciências a serem adotadas, então, residem em perceber que sua autonomia não é plena, nem esculpe a maior parte das suas subjetividades, pelo contrário, é reconhecer que ela é bem estreita, e a outra consciência, que se justifica por ser ela exígua, está exatamente na forte presença do Outro a ser reconhecido em si, desconstituindo-se, então, essa figura, moderna centralidade em uma exclusividade do Eu, repleta de imaginários românticos, de individualidades com dependência apenas de si e tomado pela forma narcisista de ser que, como nos diz Girard: “O narcisista é aquele que quer o Outro o creia indiferente, e o humilhado aquele que crê na comédia” (2011, p. 31-2), nisso realiza-se, como enaltece Ricoeur: “[...] a tragédia, depois de ter desorientado o olhar, condena o homem da práxis a reorientar a ação, por sua própria conta e risco, no sentido de uma sabedoria prática em situação que corresponda melhor à sabedoria trágica” (2014, p. 284), e essa sabedoria trágica vem do Reconhecimento do Outro, da aceitação do outro nos meus desejos miméticos, pela forma de mediações externas, de que não sou Fáustico, Uno, mas Múltiplo, não por condições fragmentárias de concepções pós-modernas, e sim, porque muitos são presentes em mim e eu os reconheço.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é solido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriantti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. 1 ed. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É realizações, 2009.

GIRARD, René. **Quando começaram a acontecer essas coisas**: diálogos com Michel Treguer. Tradução de Lília Ledon da Silva. 1 ed. São Paulo: É realizações, 2011.

GIRARD, René. **A conversão da arte**. Tradução de Lília Ledon da Silva. 1 ed. São Paulo: É realizações, 2011.

ANÔNIMO DO SÉCULO XVI. **História do Doutor Johann Fausto**. Tradução, estudo e comentários de Magali Moura. São Paulo: Filocalia, 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. Vl. 1.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.b Vl. 2.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010c. Vl. 3.

RICOEUR, P. **Da Interpretação**: ensaio sobre Freud. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

RICOEUR, P. **O Si-Mesmo como um Outro**. Tr. Lucy Moreira Cesar, Papyrus, São Paulo, 1991.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Tradução de Marco Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SLOTERDIJK, P. **Esferas I**: bolhas. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6350](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6350)

Literatura e Filosofia:

a destituição do sujeito moderno e a constituição do outro em René Girard e Paul Ricoeur pelo viés da narratividade ficcional
BRAGA, Herasmo

TAYLOR, C. **As fontes do self**: a construção da identidade moderna. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

TAYLOR, Charles. **Uma era secular**. Tradutores: Nélio Schneider e Luzia Araújo. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2010.

TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade**. Tradução de Talyta Carvalho. São Paulo: É Realizações, 2011.

RELAÇÕES ENTRE ÉTICA E VIOLÊNCIA EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI, À LUZ DO CONCEITO DE FORÇA DE SIMONE WEIL

[RELATIONS BETWEEN ETHICS AND VIOLENCE IN ALINE BEI'S *O PESO DO PÁSSARO MORTO* IN THE LIGHT OF SIMONE WEIL'S CONCEPT OF FORCE]

Jorge Alves Pinto

jorge.alves.pinto@aluno.uepb.edu.br

Graduação em Letras - Língua Inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e mestrado em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/ UEPB).

Maria Simone Marinho Nogueira

marianogueira@servidor.uepb.edu.br

Graduação em Letras e em Filosofia Pela UFRN, Mestrado em Filosofia pela UFPB e Doutorado em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/ UEPB); Professora Associada do Curso de Filosofia (UEPB).

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6081](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6081)

Recebido em: 21 de abril de 2024. Aprovado em: 23 de novembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 111-127

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6081](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6081)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar, pelo viés da violência de gênero, o ato de estupro no romance *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei, à luz do conceito de “força” de Simone Weil. A partir das considerações sobre a força e como ela transforma o sujeito em coisa, compreendemos a violência como uma de suas manifestações, levando em conta que alguns grupos sociais – aqui, a mulher –, são frequentemente mais vulneráveis ao exercício da força pelos homens. Embasamos nossa discussão em autores como Weil (1993), Gomes (2014) e Butler (2021), dentre outros.

Palavras-chave: Força. Violência de gênero. Estupro. Ética. Vulnerabilidade.

Abstract: This article aims at analyzing the act of rape that happens in the novel of the Brazilian author Aline Bei, *O Peso do Pássaro Morto*, by the bias of gender violence in the light of Simone Weil's concept of "force". From the considerations on force and how it transforms the subject into things, we understand violence as one of its manifestations, considering that some social groups - here, women - are often more vulnerable to the exercise of force by men. We support our discussion with authors such as Weil (1993), Gomes (2014) and Butler (2021), among others.

Keywords: Force. Gender violence. Rape. Ethics. Vulnerability.

INTRODUÇÃO¹

Em virtude de seu caráter artístico, o texto literário proporciona múltiplas discussões acerca de questões fundamentais para a compreensão do mundo de ontem e de hoje, bem como para um melhor entendimento dos sujeitos responsáveis pela sua construção. Ainda que a *mimesis* aristotélica² seja contestada por alguns, dada sua insuficiência quando da apreensão da arte literária, a seu modo não está equivocada ou mesmo incorreta. Enxergar na poesia a *mimesis* da *práxis* é ficcionalizar o mundo e as relações de tal modo que, observando de fora aquilo que nós mesmos suportamos, possamos enxergá-lo com mais clareza.

No prefácio ao seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde afirma que “*all art is quite useless*” — toda arte é inútil. A afirmação de Wilde nos fornece subsídios para pensar a contemporaneidade que, movida pelos meios de produção e aceleração de informações pelas mídias digitais, preza pela produtividade e utilitarismo exacerbados, promovendo uma verdadeira cultura do descarte, verificável não só no âmbito das coisas, mas, igualmente, das relações interpessoais. Expressar a inutilidade da arte é enfatizar sua importância sem, contudo, prendê-la a quaisquer obrigatoriedades temático-conteudísticas e formais. É pelo seu descompromisso que a arte pode representar uma vastidão de temas e dilemas. Entretanto, é possível estabelecermos um vínculo entre a arte literária e a ética? Caso sim, de qual ética estamos falando?

Candido (2019) aponta que a literatura possui uma função humanizadora. Dentre as características verificáveis desse processo de humanização, ele menciona “a boa disposição para com o próximo”. Não deixa claro, porém, como se dá essa boa disposição ou de que se trata exatamente. Todavia, depreendemos que se refere à sensibilidade no que diz respeito ao sujeito que nos é semelhante e que, assim como nós, enfrenta alegrias e tristezas, e sobrevive aos problemas e desafios que permeiam a trajetória humana. O potencial humanizador do texto literário o aproxima da dimensão ética que compartilhamos, ainda que ele não tenha essa obrigatoriedade, pois, pensar nossa relação com o outro é algo que fazemos continuamente e a literatura pode nos auxiliar quanto a isso.

Conceber a dimensão ética da literatura envolve não apenas a representação de personagens em suas histórias, mas, antes, a existência do texto literário como manifestação de resistência política que viabiliza a materialização de vozes muitas vezes silenciadas ou colocadas em segundo plano. Quando as vozes desses grupos se fazem ouvir pela literatura, seus ouvintes-leitores podem ser mobilizados a cogitar uma mudança no tratamento entre os sujeitos, provocando reparações causadas pelas cisões do preconceito, do machismo, da misoginia, da homofobia, entre outras: “Migrar em direção ao desconhecido é uma espécie de encontro marcado com a materialidade narrativa da alteridade: um mundo cartografado pela voz do Outro” (Oliveira; Barbarena, 2017, p. 19). Deixar que o Outro fale é assumir o compromisso ético da expressão e da escuta, particularmente, quando essa voz é capaz de promover um despertar de consciência para a mudança.

Pensando nessas vozes que encontram na literatura uma forma de manifestação e mesmo de resistência, o presente artigo se debruça sobre o romance *O Peso do Pássaro Morto*, publicado por Aline Bei em 2017. Bei é uma escritora brasileira cuja obra explora a sensibilidade de temas como

¹ Este artigo é fruto das reflexões tecidas na disciplina “Literatura e Ética”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB), ministrada no semestre letivo 2022.2.

² Em sua *Ars Poetica* — primeiro tratado literário do Ocidente cujo enfoque é a Tragédia, sua função e estrutura —, Aristóteles afirma que o ser humano aprende por imitação e se compraz no imitado. Para ele, a arte literária é *mimesis* da *práxis*, isto é, uma imitação (ou representação) da imagem do mundo real.

o feminino, a violência de gênero, o abandono, as relações familiares, dentre outros. O romance narra a história de uma mulher que, aos 17 anos, tem sua vida abruptamente mudada por um estupro. Desse ato de violência surge como consequência um filho, a quem ela precisa gerar e dar à luz.

A violência, compreendemos, é uma questão a se considerar quando tratamos de ética, posto que, desde suas formas mais sutis às mais agressivas, é responsável por afetar o comportamento humano, logo, abala suas relações. Embora seja algo universal no que diz respeito ao ser humano, uma vez que só o homem manifesta, conscientemente e em atos, a violência (Pilatti, 2016), há grupos sociais cujas vidas correm maior risco de serem atingidas por formas mais incisivas de violência e isso acontece por motivos profusos, desde o fato de uma mulher desagradar em algo mínimo o seu companheiro, até um imigrante cujas fronteiras do país vizinho lhe são fechadas, por exemplo. Tal raciocínio coloca em evidência quais vidas são, de fato, consideradas vidas — ou seja, quais vidas são enlutáveis e, portanto, passíveis de serem defendidas (Butler, 2021).

De modo a evidenciar como as relações humanas, particularmente verificáveis no romance de Bei (2017), nos permitem enxergar as potencialidades negativas do comportamento humano em sociedade, trazemos como contribuição para essa discussão as reflexões propostas pela filósofa francesa Simone Weil em seu texto *A Ilíada ou o poema da força*³, no qual propõe um estudo minimamente incomum da epopeia homérica. Enquanto há inúmeras reflexões acerca da jornada trágica do herói grego, Weil estuda o mesmo texto à luz da força, elemento que, para ela, configura-se como a principal personagem da *Ilíada*. Posteriormente, definiremos melhor o que a filósofa compreende como “força” e como ela operacionaliza esse conceito para enxergá-lo em diversas partes da epopeia. Ainda de modo a nos auxiliar nessa reflexão, utilizaremos o texto *A antiguidade como modelo de leitura da força na filosofia de Simone Weil* (Puente, 2013), buscando demonstrar, ao longo dessa discussão, como a ideia de “força” que Weil identifica na *Ilíada* é substancialmente atual, acima de tudo quando a pensamos junto às noções possíveis de violência⁴.

Além do conceito de “força”, mostra-se fundamental para nós os estudos sobre a violência e suas possíveis definições (Chauí, 2011), bem como sobre a violência de gênero (Saffioti, 2001; Gomes, 2014; Figueiredo, 2019). Considerando que a violência de gênero presente na narrativa de Aline Bei configura-se principalmente pelo estupro, acreditamos serem igualmente relevantes os estudos que possibilitam compreendermos a relação entre as formas hegemônicas de dominação masculina e a violência (Bourdieu, 2022), além do próprio ato do estupro em si (Bentes, 2016).

Diante do exposto, definimos como objetivo de as presentes reflexões analisar, pelo viés da violência de gênero, o ato de estupro em *O Peso do Pássaro Morto* (Bei, 2017), à luz do conceito de “força” de Simone Weil, a partir das considerações traçadas por esta sobre a epopeia de Homero. Para isso, esse artigo está dividido em mais duas seções principais, além das considerações finais ou transitórias, onde, primeiro, faremos as ponderações teóricas de modo a relacionarmos as noções de força e violência; e, posteriormente, passaremos ao estudo do romance de Aline Bei propriamente dito, buscando articular e melhor desenvolver as relações destes temas.

³ Simone Weil aborda a questão da força em outros textos como *Reflexões sobre a guerra* (que está traduzido para o português no mesmo livro em que se encontra *A Ilíada ou o poema da força* — livro organizado por Ecléa Bosi, 1996): *Réflexions sur la barbarie, Réflexions sur la guerre, Réflexions en vue d'un bilan, Ne recommençons pas la guerre de Troie*. Estes se encontram nos *Écrits historiques et politiques*, 1960, nas duas partes em que estão divididos. Apesar disso, pensamos ser suficiente para o que aqui pretendemos utilizar somente *A Ilíada ou o poema da força*.

⁴ Incluímos, neste sentido, a leitura aguçada que Maria Clara Bingemer oferece-nos sobre o conceito de força em Weil quando afirma: “Impõe-se reconhecer que o conceito de “força” é mais frequentemente encontrado em seu pensamento, sendo mesmo perceptível uma originalidade na maneira como o emprega: ou seja, como uma chave de leitura fundamental para entender as relações humanas e sociais” (BINGEMER, 2007, p. 99).

1 SIMONE WEIL E A FORÇA COMO FORMA DE VIOLÊNCIA

Talvez não muito conhecido e mencionado nos estudos literários e filosóficos do Brasil, o pensamento de Simone Weil, no que tange à força, mostra-se como um caminho possível para estudos relacionados às manifestações de violência na literatura. Embora não tenha citado e postulado em pormenores teóricos a ideia de força, seu estudo da *Iliada* nos oferece uma operacionalização do conceito que, na medida do possível e salvaguardando as ressalvas necessárias para a manutenção do sentido e para não incorrerem em distorções teórico-conceituais, nos é caro para o desenvolvimento dos argumentos aqui expostos.

Simone Weil (1929-1943) foi uma filósofa e pensadora francesa que desenvolveu trabalhos contemplando áreas diversas, desde o interesse pela literatura, especialmente as expressões literárias da Antiguidade grega, até as condições operárias de seu tempo, bem como sua forte relação com a mística e a religião que, a seu modo muito particular, não se vinculam ritualmente a uma crença institucionalizada. Importante dizer que a escrita weiliana possui um forte compromisso com a realidade que habitou e vivenciou, especialmente o contexto da exploração operária e o horizonte da Segunda Guerra Mundial. Quanto a este último, precisou, com a sua família, sair da França ocupada, por terem uma origem judia. Já em relação ao primeiro contexto, ela decidiu entender a opressão dos trabalhadores a partir do chão das fábricas e, assim, experimentou o trabalho árduo em muitas delas por vontade própria. Disso resultou, conseqüentemente, a sua morte, posto que possuía uma saúde frágil, agravada por causa das longas horas insalubres de trabalho nas fábricas francesas.

Nascida em seio burguês e erudito, a pensadora francesa foi, desde muito cedo, cercada por grupos intelectuais que contribuíram para sua formação, inclusive seu único irmão, André Weil, que se tornou um eminente matemático. Era particularmente fascinada pela literatura e pensadores gregos, o que a levou a escrever diversos textos sobre eles, dentre os quais destacamos o ensaio que norteia nossa discussão *A Iliada ou o poema da força*, no qual ela propõe uma leitura do poema sob a ótica da força como sendo a grande personagem e heroína do texto. Os grandes personagens capazes de prodigiosos portentos saem de foco para que, neles e, a partir deles, atue a força. Para Weil, a força é responsável por dobrar a todos, heróis e anti-heróis, pequenos e grandes. Nada escapa a seu “poder”.

Nas palavras de Nogueira (2020, p. 150), a força “igualava vencedores e vencidos e conseqüentemente oprime a todos que a ela estão submetidos ou porque mata, na sua expressão mais sumária, ou porque transforma o homem em pedra ou em coisa, na sua expressão mais sutil”. O trecho citado bem sumariza a ideia de força apresentada por Weil em sua leitura da *Iliada*, pois a força não apenas mata o homem, mas o coisifica e, coisificando-o, o homem se torna já morto. Ao longo de sua análise do poema trágico, Weil nos apresenta essas e outras faces do poder exercido pela força sobre o homem. Tentaremos transpor a seguir que faces são essas, ressaltando, contudo, que nossa leitura é uma interpretação possível do que é colocado por Simone Weil no seu rico estudo sobre a *Iliada*.

A primeira consideração que podemos fazer é a de que a força coisifica o homem. De acordo com a filósofa francesa, "A força é aquilo que transforma quem quer que lhe seja submetido em uma coisa. Quando ela se exerce até o fim, transforma o homem em coisa, no sentido mais literal da palavra, porque o transforma em cadáver" (Weil, 1996, p. 319). É importante pensarmos a força como essa instância subjetiva e disposição destrutiva da alma que pode apresentar resultados e conseqüências concretos quando exercida. É curioso que na definição de Weil, ela aparece como sujeito da oração, é ela que “se exerce” e que “transforma” o ser humano em coisa; como se a força existisse por si só. Todavia, para que se exerça, ela pressupõe o indivíduo que a maneja. Dessa

definição, compreendemos também que seu manejo pelos seres humanos pode ocorrer de diversos modos e, se ao ser exercida “até o fim”, transforma o homem em uma coisa, então podemos pensar em possíveis níveis nos quais a força é exercida, desde níveis “menores” até níveis “maiores”, culminando no máximo que é a transformação do homem em cadáver, seu aniquilamento.

Ao estabelecer uma relação entre o conceito de força e a violência, verificamos que as duas instâncias estão mais próximas do que conseguimos perceber. Do mesmo modo que a força reduz o sujeito a uma coisa, que pode matá-lo transformando-o em cadáver, a violência também possui grande potencial de agir nessa direção. Salvaguardando o fato de que a violência pode ser (re)definida de muitos modos a depender do contexto histórico e cultural do qual tratamos e de que os tipos de violência são quase inumeráveis (Paviani, 2016), podemos apontar, digamos, uma definição geral para a violência ou atos violentos, compreendendo-os como “[...] toda prática e toda ideia que reduza um sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetue relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural” (Chauí, 2011, p. 379).

A definição proposta por Marilena Chauí lembra a noção de força estabelecida por Weil, inclusive das outras faces da força, que apresentaremos a seguir. Confrontados com a leitura de Weil (1996), nos perguntamos: de que modos, então, a força é capaz de subjugar o homem? Sabemos, de antemão, que ela o coisifica e pode matá-lo, contudo, como ocorreria essa coisificação, isto é, diante de quais tipos de eventos e situações? Essas conjecturas aplicar-se-iam apenas aos contextos similares aos da *Iliada*, que é bélico?

Um primeiro modo e mais óbvio de pensarmos como a força subjuga o sujeito é *pelo seu aniquilamento*, ou seja, por sua morte e destruição total. Simone Weil utiliza a morte de Heitor por Aquiles como exemplo para explicar esse aniquilamento. Depois de morto, Heitor-cadáver torna-se tão somente uma coisa, de sorte que Aquiles amarra seu corpo em uma biga e o arrasta, dando voltas ao redor das muralhas de Tróia, não havendo qualquer consideração humana pelo seu corpo, causando verdadeiro horror e espanto aos espectadores. A manifestação da força por meio da ira de Aquiles não só tira a vida do inimigo, como o humilha ao desrespeitar seu cadáver, atingindo diretamente o pai de Heitor que, para conseguir o corpo do filho de volta para realizar os rituais fúnebres, precisa dobrar-se diante de Aquiles. Fazendo isso, o velho Príamo é também submetido aos ditames da força. Não há para ele um outro caminho se quiser reaver o corpo do filho senão ir ter com o seu assassino. De acordo com Weil (1996, p. 382), ao comentar esse episódio da *Iliada*, “Só esse suplicante não estremece, não vibra, não tem mais licença; seus lábios vão tocar o objeto para ele mais carregado de horror... O espetáculo de um homem reduzido a esse grau de desgraça gela quase como gela o aspecto de um cadáver”.

Ainda que esteja vivo, Príamo reduz-se a uma coisa, diante do poder exercido por Aquiles, nos mostrando, desse modo, o aspecto da força que não mata, mas nem por isso deixa de dobrar o sujeito, afetando-o de alguma forma. Intuímos da leitura que um outro modo de subjugar o homem é pela *violência contra a alma*. Não buscamos aqui postular uma definição exata de alma — psychê —, porém compreendemos aqui a alma como a própria subjetividade do ser humano que se torna sujeito, capaz de, ao mesmo tempo, produzir e sofrer as consequências da violência ou da força, uma vez que esta consiste na submissão de algo (Puente, 2013). É precisamente tal submissão constrangedora uma forma de violentar a alma e isso ocorre com Príamo ao beijar a mão de Aquiles porque, diante do guerreiro, o rei de Tróia é feito vulnerável e entregue à misericórdia do *Aristos Achaion*⁵. A própria descrição dos instantes que antecedem a morte de Heitor o mostra imóvel e reticente, suplicante por sua vida, uma vez que sabe estar diante do fim. Quando o sujeito é

⁵ Tratamento dado a Aquiles cujo significado é “o melhor”, “o mais notável” ou mesmo “o mais valente dos gregos”.

coisificado (morto) ainda vivo, sua alma é violentada, pois ela não foi feita para habitar o que é morto, como escreve Weil, “Ela não foi feita para viver numa coisa; quando é constrangida, tudo nela padece de violência” (Weil, 1996, p. 321).

Retomando a definição de violência proposta por Marilena Chauí, notamos também a correspondência com a violência contra a alma, quando afirma que uma forma de violência consiste também em violar o interior de alguém. Não estamos propondo que força e violência sejam a mesma coisa, mas que sua relação se estabelece à medida em que esta configura-se como uma manifestação daquela, o meio pelo qual a força se exerce plenamente. A violação da alma ou do interior parece quase uma forma mais cruel de violência, pois ao não aniquilar de imediato o sujeito, o torna vulnerável, ou pior, o faz sentir-se vulnerável, despindo-o de qualquer forma possível de autopreservação. É uma violência que não aniquila por fora, mas por dentro, contraindo a alma e desconcertando a subjetividade psíquica do sujeito.

Identificamos na análise de Simone Weil um outro modo de subjugação pela força, que é aquela *pela escravidão*, posto que até mesmo quanto aos seus sentimentos “Em tempo algum o escravo tem permissão de exprimir seja o que for, a não ser o que possa agradar ao senhor” (Weil, 1996, p. 324). Não focaremos nossa atenção à questão da escravidão, já que não é algo verificável no texto literário que analisaremos na seção seguinte. Contudo, as instâncias aqui apresentadas, nas quais a força é exercida, apontam diretamente para os relacionamentos estabelecidos entre os sujeitos em sociedade. Como afirmamos, a força pressupõe o sujeito para que seja exercida, ainda que ela seja responsável por aniquilá-lo, levando em consideração que, no contexto de guerra apresentado na *Iliada*, a força não faz acepção de pessoas: pode até ser exercida com maior violência sobre uns do que outros, mas, no fim, afeta a todos, conforme a leitura da filósofa francesa em apreço.

Para Puento (2013, p. 86), a leitura que Simone Weil faz dos gregos aponta para “uma teoria da força que rege soberanamente a esfera social e política”. Em se tratando disto, é mister pensarmos nos diferentes grupos que compõem esta esfera e aqui particularmente nos detemos às mulheres de modo geral como vítimas da violência exercida pelos homens, detentores da força. Compreendemos que tal afirmação é problemática frente a uma suposta vitimização do sujeito feminino (Mardorossian, 2002), contudo, isso levanta uma questão crucial: a vulnerabilidade de certos grupos em detrimento de outros. Para Butler, por exemplo, “o discurso sobre “grupos vulneráveis” ou “populações vulneráveis” tem sido importante tanto para o trabalho feminista a favor dos direitos humanos quanto para a ética do cuidado”. A questão aqui reside na importância de se distinguir a distribuição desigual entre os vulneráveis. Não ignoramos, por outro lado, que a própria noção de vulnerabilidade é complexa ao deixar implícita a existência ou demanda de uma postura paternalista dos grupos não vulneráveis em relação aos que precisam de cuidado ou proteção quando, na verdade, “o momento exige obrigações sociais recíprocas” (Butler, 2021, p. 67).

Dito isto, na próxima seção do presente artigo, tentaremos relacionar esses modos violentos de subjugação do homem pela força aos eventos do romance de Aline Bei (2017), *O Peso do Pássaro Morto*. Em seu texto, lidamos diretamente não com qualquer tipo de violência, além de não se tratar de uma guerra política, mas, antes, uma espécie de guerra social e ideológica travada entre as mulheres e o machismo, que exerce a força sobre elas de modo a manter seu sistema em toda sua imponência, destarte revelando suas fragilidades que afetam a mulher em um nível e o homem, em outro.

2 O SUJEITO VIOLADO E O ESTUPRO COMO MANIFESTAÇÃO DA FORÇA

Em *O Peso do Pássaro Morto*, acompanhamos a história de uma personagem feminina não nomeada, aspecto este que, do ponto de vista interpretativo, aponta para a representação de todas as mulheres que sofrem violência. Em seu romance, Aline Bei expõe, na narrativa em primeira pessoa, com sensibilidade e ao mesmo tempo com cruzeza, o estupro sofrido por sua protagonista e as consequências de tal ato que a acompanham até o fim da vida. A construção desse romance estetiza a dor sem romantizá-la, denunciando a vileza e covardia que aflige a vida de mulheres diariamente no Brasil e no mundo, levantando, com isso, a urgência de um compromisso ético no que tange ao bem-estar das relações humanas e o cenário de violência que pode ser retratado pela literatura, por meio de uma identificação ou um chamado à resolução de problemas através das ações de um outro, da alteridade do sujeito literário, neste caso em particular. Acreditamos, portanto, que “enquanto espaço de resiliência e resistência, a literatura ainda se configura como uma prática de experimentação radical da alteridade” (Oliveira; Barbarena, 2017, p. 18). Passemos, então, ao romance propriamente dito.

Longe de um contexto sombriamente grandioso de guerra como o apresentado na *Iliada*, a narrativa de Bei está ambientada em uma cidade brasileira e os cenários são urbanos e domésticos. Não há grandes feitos e tampouco há heróis, mesmo assim é possível observar como são hodiernas as manifestações da força nas relações sociais. Temos acesso à história da protagonista desde a sua infância, que demonstra ou antecipa uma vida cercada pela violência ou pela morte. Aos oito anos, ela sofre sua primeira perda, a morte da melhor amiga Carla, que é atacada por um cão bravo quando ela decide pular o muro de um quintal para bisbilhotar o próprio cão que lhe ataca. A protagonista lamenta profundamente a morte da amiga e passa a indagar o que é a morte e porque as pessoas morrem. Vai até a casa de seu Luís, um velho sábio e seu vizinho, espécie de benzedor. Ela pensa: “vai que ele possa mesmo benzer a minha dor? e fazê-la parar”, mas não pode. A (im)possibilidade de curar a dor é algo que perpassa o livro do início ao fim. Conversando com seu Luís, surge este diálogo: “– por que as pessoas morrem?/ – tudo o que é vivo morre, você já teve um peixe? eles morrem muito. Todo mundo morre muito, se não for de uma coisa é de outra.” (Bei, 2017, p. 23). A resposta de seu Luís parece funcionar como uma antecipação do que a protagonista ainda vai enfrentar no futuro.

Em outra ocasião, não distante do falecimento de Carla, a personagem também perde seu Luís e sua morte a desconcerta demasiadamente. Em um diálogo que tem com sua mãe depois da morte da amiga, a mãe tece conjecturas sobre o céu e a saudade, e a narradora protagonista assim descreve: “[...] o céu/ guarda a parte viva da pessoa/ aquela coisa que/ não morre nunca, não a saudade/ a saudade é amor e é dos vivos, / estou falando da coisa viva que fica nos mortos, / minha mãe chama de:/ *alma*” (Bei, 2017, 28 grifo da autora)⁶. Trazemos esse trecho para observarmos a descrição da alma feita pela mãe da protagonista e como ela se contrapõe ao que Weil (1996) aponta acerca da impossibilidade de a alma habitar o que está morto, posto que é feita para habitar o que está vivo⁷. Para a mãe da personagem de Bei, a alma é a parte viva que habita os

⁶ A presença das barras dividindo partes das frases em todas as citações do romance se justifica por ser uma obra escrita em versos. A narrativa de Aline Bei possui esta característica formal: os limites entre o lírico e o épico se confundem, de modo que se trata de um romance altamente poético, repleto de instâncias líricas, corroborando o que Rosenfeld (2020) afirma da impossibilidade de uma “pureza” no que concerne aos gêneros literários. Ressaltamos ainda que a forma contribui para a compreensão do conteúdo estabelecendo uma unidade, ainda que, no presente texto e dado o seu escopo, não façamos um estudo minucioso da forma e estilo de escrita da autora.

⁷ É importante destacar que, apesar do contraponto, há dois planos diferentes aqui: a mãe da protagonista de Bei fala sobre o transcendente, ou seja, sobre a imortalidade da alma em um corpo que está morto. Já Simone Weil aborda a

mortos, mas diante do sofrimento e da violência que a protagonista sofre no romance, cabe também questionarmos: e quanto a coisa morta que fica nos vivos, o que é, como a nomeamos, se é que é possível nomeá-la? Mais à frente a personagem descobre e experimenta permanecer viva enquanto algo dentro de si está morto. Parece até mesmo uma resposta cruel a um de seus questionamentos metafísicos de infância: “queria saber como é morrer, você me conta?” (Bei, 2017, p. 41).

Há uma lacuna temporal no enredo, pois dos eventos que acontecem aos oito anos de idade, passamos aos dezessete anos da personagem, período em que o evento mais significativo ocorre. Um dia, ela está com uma amiga em um festival de *rock* e, em meio ao frenesi dos shows e uma bebida ou outra, ela beija a própria amiga e outro rapaz por quem se sente atraída. Alguém fotografa esses eventos e, posteriormente, essas fotos são divulgadas e se tornam assunto na escola em que estuda. Não seria um problema se Pedro, um rapaz com quem ela vinha estabelecendo relações esporádicas, não tivesse visto as fotos. Essas fotos são espalhadas entre os círculos de amizade da escola, levando as pessoas a apontarem Pedro como “cornô”. Isso o deixa furioso e a partir de então ele passa a demonstrar um comportamento violento para com a personagem: “e ele fugindo de mim com o punho/ cerrado, a boca/ molhada enchendo os corredores/ com as letras/ P U T A / o que aos poucos foi me deixando/ realmente/ Puta” (Bei, 2017, p. 52). Percebemos nos gestos de Pedro uma inclinação violenta, seja na forma do punho cerrado, contido, pronto a desferi-lo a qualquer momento, seja no modo como se refere à personagem, envergonhando-a publicamente ao chamá-la de “puta”, aspecto esse que fica destacado no texto nas letras em caixa alta.

Aqui cabem algumas considerações acerca da manifestação da violência e, particularmente, da violência de gênero. A protagonista de *O Peso do Pássaro Morto* sofre o que entendemos por violência de gênero, pois de acordo com Gomes (2014, p. 784-785) “Na construção social, a violência de gênero pode ser identificada quando se atribui simbolicamente ao feminino uma posição inferior, na qual a mulher passa a ser vítima preferencial e crônica da opressão física, moral ou sexual de um homem”. Tal categoria de violência, sabemos, é fruto da dominação masculina sobre o sujeito feminino e suas tentativas de manutenção de um sistema que privilegia o homem como superior e a mulher como inferior, relegando ao homem uma instância maior de poder sobre a mulher, fazendo com que pense ter o direito sobre o corpo feminino, bem como sobre sua subjetividade.

Verificamos, nos casos de violência contra a mulher, um empreendimento por parte do homem que é alimentado pelo desejo de vingança, uma forma de defender e manter a honra ferida. Reputamos como fundamental compreender as fragilidades em torno da construção da masculinidade ou das diversas expressões de masculinidade, pois, como afirma Saffioti (2001, p. 122) “[...] trabalhando-se apenas uma das partes da relação violenta, não se redefine a relação, seja ela marital, filial ou a que envolve outras personagens. Há, pois, que investir na mudança não só das mulheres, mas também dos homens”. Pensar em redefinir a performance masculina de gênero é pensar em deslocar a desigualdade de poder que ainda perpassa os círculos sociais masculinos. Vemos que a reação de Pedro para com a protagonista é um sintoma de uma masculinidade construída sobre a égide do medo de desapontar os parceiros/cúmplices masculinos que vigiam e inspecionam a honra uns dos outros, desde cedo promovendo e fomentando entre si comportamentos agressivos como formas de demonstrar sua masculinidade e virilidade (Welzer-Lang, 2001).

questão no plano do imanente, quer dizer, um corpo transformado pela força em uma coisa é como uma morte em vida e, no plano imanente, isso é um contrassenso, já que a alma é a própria vida do corpo.

Este modo de se compreender como homem traz custos altíssimos para as mulheres e quaisquer outras identidades de gênero que não se constituem e se definem conforme os preceitos hegemônicos estabelecidos (Matos, 2001). Nesse sentido, a protagonista do romance em questão é vítima da honra magoada de Pedro que, em uma noite, quando ela estava em casa sozinha, bate-lhe à porta, entra na casa, ameaçando-a e, por fim, estuprando-a. Observemos, no trecho a seguir, como a cena que antecede o estupro é descrita: “desci as escadas correndo num quase tropeço./ quando abri a porta/ o Pedro/ tinha 1 Faca/ que colou no meu pescoço./ meu grito morreu no estômago/ junto com o chute que ele me deu” (Bei, 2017, p. 58). Nesse momento, a personagem encontra-se completamente encurralada e com sua vida em risco pelo gesto violento de Pedro, de modo que nos lembra, inclusive, dentro dos seus respectivos contextos, o comportamento reticente de Heitor ante a própria morte por Aquiles. Vemos que a força, atuando aqui por meio do gesto de Pedro, já coisifica a personagem, já que diante dele, ela agora não passa de mero objeto, cuja mínima reação pode tirar-lhe à vida, pois “[...] um homem desarmado e nu contra o qual se dirige uma arma torna-se cadáver antes de ter sido atingido diretamente” (Weil, 1996, p. 321). Pedro tem a vida da personagem nas mãos ao colocar uma faca no pescoço dela. E a narrativa prossegue com expressões cruas e fortes da mais terrível violência que uma mulher pode sofrer, restando à personagem, *entre a reza e o pulo*, “ficar dura e estranhamente pronta/ pra morrer” (Bei, 2017, p. 58).

Traçando um rápido paralelo entre a violência sexual aqui descrita e o contexto da *Iliada* sobre o qual Weil (1996) discute, lá também as mulheres que eram tomadas como “prêmios de guerra” eram violentadas e estupradas. Trata-se de mais uma forma pela qual a força atinge os sujeitos. Na narrativa de Bei, a protagonista é brutalmente atingida ao ponto de tornar-se como que uma coisa, *dura e pronta pra morrer*. Quando parece não haver mais escapatória e quando se sente a potência transformadora da força, o sujeito já não é. São nesses breves instantes que a alma sofre a influência da força, é também violentada, torna-se uma coisa em um corpo vivo e, por isso, esse corpo não é capaz de reagir. A impossibilidade de reação verifica-se na forma como Pedro aborda a personagem de modo quase descontrolado e ágil, o que fica visível na forma como o verso progride rapidamente mencionando ações e palavras quase sem pausa, fazendo eco as palavras da filósofa francesa, que aqui citaremos com uma pequena modificação: “Do poder de transformar *a mulher* em coisa, fazendo-a morrer, procede um outro poder — prodigioso sob uma outra forma — o de transformar em coisa *uma mulher* que continua *viva*” (Weil, 1996, p. 320). Ainda sobre a alma que sofre a violência de habitar uma coisa, Simone Weil questiona: “Quem dirá quanto lhe custa, a cada momento, conformar-se, torcer-se, dobrar-se sobre si mesma?” (Weil, 1996, p. 321).

A cena descrita do romance de Bei exprime um episódio de extrema vulnerabilidade que atinge diretamente o corpo da mulher. Embora não tenhamos discutido de maneira aprofundada a relação entre corpo, violência e sujeito, faz-se crucial destacar que as marcas da violência, os louros da força, além da alma, são inscritas no corpo. A personagem, em posição de vítima, perde toda a autonomia com relação a seu corpo e é nele que se inscreve o paradigma da sexualidade humana, o que nos leva a conjecturar as razões pelas quais os homens que promovem a cultura do estupro têm como alvo a sexualidade feminina. Não possuímos arcabouço suficiente para responder à indagação levantada, contudo, compreendemos que pelo fato de os órgãos genitais serem fatores irrevogáveis na inscrição da sexualidade dos sujeitos, os homens buscam ferir a mulher neste aspecto, tolhendo-lhe o prazer e plantando a dor. Por isso mesmo tantas mulheres, depois de sofrerem tal violência, desenvolvem problemas diversos com o próprio corpo, seja no que diz respeito à autoestima, aos relacionamentos interpessoais e à vida sexual (Souza et al., 2012). Desse modo, concordamos com Silva e Henning (2011, p. 71) quando alegam que, “ao construirmos um discurso crítico sobre o sujeito, não deixa de ser lógico que o valor ao corpo deva ser retomado como ponto de sustentação para a identidade”.

Ao levar em consideração como o corpo é subjugado pela força, trazemos abaixo a continuação do episódio de estupro: “ele abaixou as calças/ abriu minhas pernas/ e meteu com pressa/ de olho/ fechado, a cara toda/ cerrada/ de gozo e nenhum ódio,/ o ódio agora/ era meu./ Acabou/ e eu melada O chão/ de ardósia O Pedro/ subiu as calças/ virou as costas/ e saiu” (Bei, 2017, p. 59-60). Dois elementos chamam atenção no trecho citado, (1) a própria capacidade de o homem ir até essas consequências sem sequer questionar o que está fazendo, inclusive Weil escreve que aquele que possui a força parece ser incapaz de julgar com clareza e dar lugar ao pensamento, de sorte que “onde o pensamento não tiver lugar, nem a justiça nem a prudência o terão. Eis porque esses homens armados agem dura e loucamente” (Weil, 1996, p. 327). Partimos do pressuposto de que nossa constituição psíquica também é responsável por conter nossos atos mais extremos em prol da retaliação externa que possamos sofrer, bem como em prol de um morno bem-estar social, para utilizarmos as palavras de Freud (2011); e (2) o prazer que ele sente na dor da personagem, o ódio que antes sentia dissolve-se no prazer, como se estivesse cumprindo uma tarefa cotidiana. A narração aponta que ele sobe as calças, vira as costas e sai, simplesmente. É como se sua masculinidade expressasse: “Dever cumprido. Não há mais débito consigo mesmo. És um homem de verdade!”.

Argumentamos que o estupro é, obviamente, uma forma de agressão e, por isso, uma manifestação da força. Seu caráter deletério e subjugador excede muitas outras formas de violência, por atingir profundamente corpo e alma. Todo o problema do estupro invariavelmente traz à tona a questão da vulnerabilidade a qual apontamos na seção anterior. Ao considerarmos que há grupos vulneráveis e grupos não vulneráveis, imediatamente compreendemos que os grupos que não carecem de vulnerabilidade deveriam, por sua vez, assumir uma certa responsabilidade de cuidado e proteção para com os vulneráveis (Butler, 2021). Contudo, aqui se instaura uma ambivalência, pois há grupos mais vulneráveis que outros. Um exemplo disso verifica-se nas questões interseccionais no que diz respeito à mulher, pois, apesar de existir a “mulher” enquanto categoria gendrada e social, ela se expande em diversas representações, de modo que a mulher branca de classe média ou alta não lida com questões com as quais a mulher negra e pobre, a título de exemplo, precisa enfrentar em uma luta pela sobrevivência; isso sem entrarmos na questão das mulheres trans e travestis. Não queremos com isso elencar quem sofre mais ou menos as falhas morais promovidas por um arranjo ético excludente, mas ressaltar que para certos grupos sociais, o estado ou situações de vulnerabilidade são potencializados.

Outrossim, a ideia de que os grupos não vulneráveis devem conceder assistência e cuidado aos grupos vulneráveis é permeada por uma questão ética: como esses sujeitos privilegiados vão prestar assistência se é desse privilégio mesmo que surge a violência? É como entregar o cordeiro aos cuidados do lobo. Nossa visão pode parecer pessimista, contudo acreditamos, que é urgente uma educação para as relações que afirmam a igualdade de todas as vidas, respeitando suas diferenças. Um homem que é abusivo e comete toda sorte de atrocidades pode reproduzir o discurso de que “não é machista, pois tem uma mãe e irmãs, e as ama”. Ter contato e apreço pelas mulheres do núcleo familiar não é garantia de que esse homem vai tratar com respeito as mulheres de fora da família ou nunca vai cometer um ato violento, uma vez que egóicos que somos, até julgamos a nossa vida e a dos nossos como defensáveis, mas nem sempre a vida do outro entra nessa equação. Além do mais, ao compreendermos que somos seres dependentes do outro, não existimos nem subsistimos sozinhos:

É precisamente aí que surge a ética, pois sou obrigada a preservar os laços conflituosos sem os quais eu não existiria e não seria plenamente concebível. Portanto, lidar com o conflito e negociar a ambivalência é

primordial para impedir que a raiva assuma conformações violentas (Butler, 2021, p. 88).

Diante do exposto, cabe ainda retomarmos a pergunta que fizemos no início desta seção, “o que é a coisa morta que fica nos vivos?”. Após o estupro, há uma passagem de tempo na narrativa e somos apresentados ao bebê fruto da violência. A história não dá margem para afirmarmos que a protagonista tenha tentado realizar um aborto ou mesmo para sabermos o que acontece depois do estupro, nem como ela lida com a situação. Posteriormente, entendemos que ela não é capaz de falar disso para ninguém e que os pais dela interpretam sua gravidez como sendo apenas uma irresponsabilidade juvenil, da qual ela teria que arcar com as consequências.

Percebe-se uma vida marcada pelo trauma, evidenciado pela sua impossibilidade de compartilhar isso com quem quer que fosse e pela aversão que sente pelo filho, vendo nele a imagem do homem que a estuprou. Nas circunstâncias em que acontece, ela não consegue exercer a maternidade, vivendo uma relação distante e conflituosa com o filho, tanto o é que em determinado momento, depois que ele se casa e vai morar fora do Brasil, diz para si mesma que não é mãe e rompe o laço com um filho de quem nunca consegue se fazer próxima. Até o dia de sua morte, já beirando a velhice, a personagem apresenta um caráter depressivo e melancólico. A violência que sofre na adolescência a faz carregar essas marcas a vida inteira.

Quando criança, ela perguntava como deve ser estar morta e, infelizmente, parece descobrir a resposta a essa pergunta, sentindo-a na própria pele. Parece-nos um exemplo claro da força que não mata, mas que ainda assim transforma o sujeito em uma coisa. De acordo com Weil, o homem-coisa

[...] é uma outra espécie humana, um compromisso entre o homem e o cadáver. Há uma contradição do ponto de vista lógico no fato de que o ser humano seja uma coisa, mas quando o impossível se tornou uma realidade, a contradição se torna na alma dilaceramento. Essa coisa aspira a cada momento ser um homem, uma mulher, e não consegue, em nenhum momento. É uma morte que se estende ao longo de toda uma vida; uma vida que a morte congelou muito antes de suprimi-la (Weil, 1996, p. 323).

A citação de Weil sobre a condição do ser humano tornado coisa esclarece bem o que acontece com a protagonista de *O Peso do Pássaro Morto* para quem parece restar poucas alegrias no curso de sua vida. De fato, especialmente quando tem o filho, a personagem se questiona se consegue ser mãe, e que mulher ela é, ao perceber a impossibilidade de cumprir os ditames da maternidade conforme o esperado. Interessante observarmos que até mesmo a necessidade de cuidar do filho, se doar para ele, é uma forma de violência, pois além de despojada de sua humanidade, ter a integridade física ameaçada e violada, sua integridade moral e — acrescentaria psíquica — passa por um processo de sujeição e fortes inseguranças (Bentes, 2016).

Para Simone Weil, ninguém detém de fato a força, uma vez que seus efeitos são intercambiáveis e podem se voltar contra aqueles que pensam detê-la, controlá-la. No plano do romance de Aline Bei, vemos impune alguém que detinha a força, porquanto a narrativa não explica o que acontece com Pedro posteriormente, mas tudo leva a crer que ele permanece livre, até porque a personagem nunca foi capaz de denunciar a violência cometida por ele. O romance nos proporciona refletir sobre os inúmeros casos de mulheres-pássaros cujas asas foram e são cortadas

diariamente e não têm qualquer apoio para lidar com a situação. Além disso, nossa reflexão precisa se estender aos homens e aos ideais de masculinidade que têm sido propagados e desenvolvidos. A ideia de uma dominação masculina (Bourdieu, 2022)⁸, embora limitada frente às relações de poder entre os gêneros, ainda vigora em muitos contextos, produzindo homens cuja manutenção de uma suposta honra intocável deve estar acima de qualquer coisa e defendida a qualquer custo. São esses homens que, ao deter a força em suas mãos, saindo ou não impunes, promovem violências como atos louváveis e colocam em situação de risco diversos grupos sociais.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Buscamos traçar possíveis relações existentes entre a violência, instância comum ao ser humano, e a noção de força da filósofa francesa Simone Weil. Não obstante seja sempre conflitante discorrer sobre violência por causa de sua multiplicidade de sentidos e expressões a depender do referencial a partir do qual a pensamos, o que Weil (1996) entende como força, particularmente seu potencial para transformar o ser humano em uma coisa, infringindo-lhe sofrimento e retração da alma, em muito se aproxima da definição geral adotada por nós em que Chauí (2011) reitera a questão do homem-coisa. Procuramos, igualmente, defender a hipótese de que a violência opera como uma manifestação da força, algo que pode configurar uma obviedade, contudo, a força pressupõe uma ação humana para que seja exercida e, sendo o humano violento por natureza, é capaz de exercê-la a seus moldes, mesmo quando esta, ingovernável segundo Weil (1996), volta-se contra o homem que pensa detê-la.

Em nosso texto, a força assume um sentido danoso, não encontramos nela aspectos positivos, pois nos baseamos em Puente (2013) quando afirma que a força é a barbárie. A partir disso é que apontamos a violência como instrumentalização da força, em seu sentido destrutivo e, por conseguinte, negativo. Não fizemos uma discussão profunda acerca da ambivalência da própria violência, mas temos ciência de que a depender do quadro referencial de quem detém o poder ou a força, a violência, do ponto de vista desse(s) sujeito(s) em particular, pode parecer algo positivo e necessário. Basta nos perguntarmos a quais propósitos ela serve, se ela é um meio ou um fim para alcançar algo. Consoante Butler (2021, p. 112), “Tudo o que for chamado de “violência” passa a ser considerado violento sob uma perspectiva específica, arraigada em um quadro referencial definidor” e, por esse motivo, definimos que estamos lidando com a noção de violência de gênero. Ao estabelecermos esse quadro referencial, assumimos uma posição crítica em relação aos papéis socioculturais de gênero e como eles contribuem para manutenção da violência contra aqueles mais vulneráveis.

A violência de gênero pode ser exercida de diversos modos, dentre os quais enfatizamos a violação sexual do corpo feminino conforme narrado na obra de Aline Bei. Infelizmente, os

⁸ A dominação da qual fala Bourdieu se exerce por meio do que ele aponta como dominação simbólica e esta consiste em “[...] uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (Bourdieu, 2022, p. 69). Ou seja, trata-se de um processo cultural de construção e inscrição da diferença dos corpos – corpos esses que são gendrados –, que coloca sobre o corpo masculino um poder que “lhe é próprio” e sobre o corpo feminino o lugar de obediência e de submissão. A dominação masculina, ainda segundo Pierre Bourdieu, exerce-se na manutenção da honra e da virilidade e isso se dá, inclusive, colocando a mulher em permanente estado de insegurança corporal e dependência simbólica.

modelos de masculinidade sobre os quais os homens constroem sua subjetividade são modelos que sublinham a honra e mesmo o ódio ao feminino, perceptível não apenas, mas principalmente, nas camadas mais conservadoras da sociedade. Há modelos diversos de masculinidade existentes a depender do local, época, grupo etário, dentre outros fatores, mas enquanto o sistema patriarcal continuar a conceder ao homem a primazia de voz e governabilidade desde o núcleo familiar, acreditamos que os problemas envolvendo a violência de gênero e a misoginia estarão longe de terminar. Ainda assim, isso já é algo constatado, é uma realidade com a qual precisamos lidar (e lutar). Portanto, torna-se urgente entender como as relações entre os gêneros ainda produzem violência e deter nosso olhar sobre a educação e a constituição dos homens, (re)pensando e (re)fazendo masculinidades saudáveis, em primeiro lugar para o próprio sujeito masculino, de modo que isso reflita no resto da sociedade e nas relações sociais. Retirar do homem a primazia da força é um possível caminho para relações pessoais mais equitativas.

O estupro infelizmente tornou-se sobretudo uma prática cultural (Figueiredo, 2019), de modo que os agentes dessa prática compartilham funções e papéis sociais. Isto posto, importa para nós enxergar os participantes dessa prática, desde os perpetradores da violência até suas vítimas e, diante disso, surge a indagação: há pessoas mais suscetíveis a esse tipo de violência do que outras? A história nos mostra que as mulheres compõem esse grupo de pessoas que estão mais vulneráveis por serem geralmente vistas como propriedades dos homens. Contudo, ao longo do presente artigo, discutimos a legitimidade da noção de vulnerabilidade, chegando ao entendimento de que é necessário, antes, identificar dentre os vulneráveis as desigualdades no tratamento a esses grupos e, principalmente, caminharmos para uma ética em que as vidas, todas elas, sejam consideradas como vidas, porquanto só protegemos e defendemos aquelas as quais reputamos lamentáveis as perdas, logo qualquer perda deve ser considerada lamentável (Butler, 2021).

O Peso do Pássaro Morto, ao representar essa personagem sem nome que simboliza tantas mulheres que sofrem diariamente o mesmo calvário, possui, além de seu valor estético, um valor ético-político. A partir da história narrada, somos capazes de enxergar com maior sensibilidade o problema em questão e, para retomar a ideia de humanização de Antonio Candido, permitir que cresça nossa boa disposição para com o próximo, haja vista a proximidade entre a vida e a arte. Existem, por conseguinte, enquadramentos éticos e comportamentais dentro da obra que podemos analisar neste artigo. Ressaltamos, contudo, que se trata de um estudo que buscou iluminar apenas alguns aspectos que podem ser lidos na obra de Bei (2017) e, assim, procura colaborar com sua fortuna crítica produzida até então.

Por fim, retomamos a importância de narrativas como essa, que exibem o compromisso ético da própria autora, inscrevendo seu romance na lista de outros que, ao abordar questões pertinentes na contemporaneidade, contribuem para uma discussão acerca do próprio comportamento humano e as relações sociais frente aos impulsos da violência. Embora não possua esta imprescindibilidade, o texto literário pode fornecer meios para revisarmos nossas práticas culturais e como elas afetam os sujeitos sociais, considerando suas diferenças e múltiplas identidades. A violência sempre nos acompanhará devido a nossa natureza humana, porém, gostaríamos de encerrar esse texto evocando a ideia de não violência proposta por Butler (2021, p. 119) quando diz que esta “[...] se torna uma obrigação ética à qual estamos ligados precisamente porque estamos ligados uns aos outros”. O projeto de não violência mostra-se como um caminho para lidarmos com seu caráter destrutivo. Seria possível, questionamos, desenvolver e colocar em prática um projeto ético que limite o exercício da força que, mesmo na contemporaneidade marcada pelo avanço cultural e tecnológico, ainda dobra e coisifica tantos sujeitos?

REFERÊNCIAS

BEI, Aline. **O Peso do Pássaro Morto**. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BENTES, Hilda Helena Soares. *A via crucis do corpo da mulher: trajetos de violência na literatura brasileira sob a ótica dos direitos humanos das mulheres*. **Anamorphosis — Revista Internacional de Direito e Literatura**, v.2, n. 1, p. 147-167, 2016. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/222>. Acesso em 09 de fevereiro de 2022.

BINGEMER, M. C. **Simone Weil: a força e a fraqueza do amor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. - 20ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

BUTLER, Judith. **A força da não violência**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CHAUÍ, Marilena. Ética e Violência no Brasil. **Revista Bioethikos** - Centro Universitário São Camilo – v. 5, n. 4, p.378-383, 2011. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/bic-3638>. Acesso em 09 de setembro de 2022.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. — 1ª ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Carlos Magno. O femicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Revista Estudos Feministas** [online], v. 22, n. 3, 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mGcGqD7dyg3YsRGrXhJjGSj/abstract/?lang=pt>. Acesso em 26 de novembro de 2022.

MARDOROSSIAN, Carine M. Toward a New Feminist Theory of Rape. **Signs**, vol. 27, No. 3, pp. 743-775, 2002. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/337938?journalCode=signs>. Acesso em 8 de fevereiro de 2023.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma história das sensibilidades em foco: a masculinidade. História: **Questões & Debates**, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2658>. Acesso em 12 de outubro de 2022.

Relações entre ética e violência em *O peso do pássaro morto*, de Aline bei, à luz do conceito de força de Simone Weil
PINTO, Jorge Alves; NOGUEIRA, Maria Simone Marinho

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Filosofia e espiritualidade em Simone Weil à luz da miséria humana. **Aufklärung: revista de filosofia**, v. 7, n. 1, p. 147-160, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/arf/article/view/56749>. Acesso em 03 de outubro de 2022.

OLIVEIRA, R. P. de.; BARBERENA, R. A. Literatura e ética: notas para um diálogo que não se acaba. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/x6yk9YM93B6pFyFXWNCcdXp/?lang=pt>. Acesso em 16 de fevereiro de 2023.

PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maria Regina (org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016, p. 8-20.

PILATTI, Carolina de Almeida. Violência e filosofia. In: MODENA, Maria Regina (org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016, p. 28-36.

PUENTE, Fernando Rey. **Exercícios de Atenção: Simone Weil leitora dos gregos**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2020.

SAFFIOTTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **cadernos pagu** (16) 2001: pp.115-136. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gMVfxYcbKMSHnHNLrqwYhKL/>. Acesso em 13 de março de 2023.

SILVA, Rafael; HENNING, Leoni. A construção da subjetividade: notas sobre o sujeito. **Maringá**, v. 33, n. 1, p. 67-74, 2011. Disponível em <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/9439/9439/>. Acesso em 22 de novembro de 2022.

SOUZA et al. Aspectos psicológicos de mulheres que sofrem violência sexual. **Reprodução & Climatério**, Volume 27, n. 3, Set. – Dez. 2012, p. 98-103. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-743171>. Acesso em 08 de outubro de 2022.

WEIL, Simone. *Ilíada ou o poema da força*. In: BOSI, E. (Org.). **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. 2. ed. rev., trad. de Therezinha Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 379-404.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6081](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6081)

Relações entre ética e violência em *O peso do pássaro morto*, de Aline bei, à luz do conceito de força de Simone Weil
PINTO, Jorge Alves; NOGUEIRA, Maria Simone Marinho

Weil, Simone. Reflexões sobre a guerra. In: BOSI, E. (Org.). **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. 2. ed. rev., trad. de Therezinha Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 217-218.

WEIL, Simone. **Écrits historiques et politiques**. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, p. 460-482, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/WTHZtPmvYdK8xxzF4RT4CzD/abstract/?lang=pt#>. Acesso em 18 de maio de 2023.

CIÊNCIA, DISTOPIA E TERROR: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DO JOVEM CIENTISTA EM *FRANKENSTEIN OU O PROMETEU MODERNO* (1818) DE MARY SHELLEY

[SCIENCE, DYSTOPIA AND TERROR: AN ANALYSIS OF THE YOUNG SCIENTIST'S TRAJECTORY IN *FRANKENSTEIN OR THE MODERN PROMETHEUS* (1818) BY MARY SHELLEY]

Ludymylla Maria Gomes de Lucena
ludymyllalucena@gmail.com

Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto, doutora em Artes pela Universidade Federal do Pará e professora de Filosofia no Instituto Federal do Pará - Campus Bragança.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6211](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6211)

Recebido em: 31 de maio de 2024. Aprovado em: 7 de setembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 129-141
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6211](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6211)
Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Tendo como objeto de análise a obra *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, o objetivo desse artigo é explorar a relação complexa entre ciência, tecnologia, indústria e sociedade através da trajetória de encanto e desencanto do jovem cientista Victor Frankenstein. Trata-se de traçar um paralelo entre o otimismo utópico e tecno-científico da modernidade e o pessimismo distópico da literatura de ficção científica moderna. Nesse contexto, a literatura de ficção científica moderna assume um importante papel. Ao ser capaz de criar cenários hipotéticos e imaginários, a narrativa distópica problematiza o avanço científico e tecnológico de cada época, nos incitando a compor uma reflexão crítica e ética sobre o presente.

Palavras-chave: Ciência. Técnica. Utopia. Distopia. Ficção.

Abstract: Taking Mary Shelley's work *Frankenstein or Modern Prometheus* (1818) as its object of analysis, the objective of this article is to explore the complex relationship between science, technology, industry and society through the trajectory of enchantment and disenchantment of the young scientist Victor Frankenstein. It is about drawing a parallel between the utopian and techno-scientific optimism of modernity and the dystopian pessimism of modern science fiction literature. In this context, modern science fiction literature plays an important role. By being able to create hypothetical and imaginary scenarios, the dystopian narrative problematizes the scientific and technological advancement of each era, encouraging us to compose a critical and ethical reflection on the present.

Keywords: Science. Technique. Utopia. Dystopia. Fiction.

INTRODUÇÃO

No ano de 1816, numa luxuosa casa às margens do rio Genebra, na Suíça, um grupo de jovens amigos – Lorde Byron (1788-1824)¹, John Polidori (1795-1821)², Mary Godwin (1797-1851) e o seu futuro marido Percy Shelley (1792-1822) – se reuniram todas as noites ao redor de uma lareira para se divertirem com pequenos jogos e histórias de terror. No ano anterior, em abril de 1815, o monte Tambora, localizado na Indonésia, entrou em erupção, e, durante 4 meses expeliu toneladas de poeira vulcânica na atmosfera. Desastre climático que viria a afetar o clima do mundo inteiro. Na Europa, devido a esse acontecimento, o céu passou meses total ou parcialmente coberto com cinzas. Foi exatamente nesse verão sombrio de 1816, entre uma conversa e outra, que nasceram dois dos maiores mitos do gênero de terror: o monstro inominado³ de Mary Shelley, personagem de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818) e o vampiro Lorde Ruthven, de John Polidori, personagem de *The Vampyre* (1819).

As descobertas de Benjamin Franklin (1706-1790) sobre a aplicação da corrente elétrica, as experiências de Erasmus Darwin (1731-1802) – a quem muitos atribuíam a descoberta da animação da matéria – e os estudos de Luigi Galvani⁴ (1737-1798), sobre o movimento criado pelo estímulo elétrico nos músculos de animais dissecados, animavam os debates naquelas noites frias de verão.

Após dias de conversas, jogos e brincadeiras, Lorde Byron teve a ideia de desafiar cada um dos presentes a escrever um conto de fantasmas. Instigada por esse desafio, nessa mesma noite, a jovem Mary – que na época tinha apenas dezoito anos – é assombrada por um terrível sonho. Nele, um jovem estudante tenta oferecer vida a um corpo inanimado. Inspirada nesse pesadelo sinistro Mary começa a pensar numa história:

Uma que falasse aos medos misteriosos de nossa natureza e despertasse um horror eletrizante – uma história que fizesse o leitor olhar ao redor apavorado, que fizesse o sangue gelar e acelerasse o pulsar do coração (...). Talvez um cadáver pudesse ser reanimado. O galvanismo já dera amostra de tais coisas. Talvez as partes que compõem uma criatura pudessem ser manufaturadas, juntadas e dotadas de ardor vital (Shelley, 2017, p. 27-28).

Mary Shelley começa então a escrever o que viria a se tornar, no ano seguinte, a sua obra prima: *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Romance que ganha a sua primeira publicação em janeiro de 1818 – e que, em virtude da sua surpreendente inovação, assim como do seu tema transgressor, passa a ser considerado “um marco inaugural de um novo e influente gênero literário – a ficção científica” (Guimarães, 2018, p. 178).

¹ Poeta britânico e uma das mais influentes figuras do romantismo. Entre os seus trabalhos mais conhecidos está o poema satírico *Don Juan*.

² Escritor inglês e médico pessoal de Lorde Byron.

³ O monstro do livro *Frankenstein* não é nomeado em todo o livro. O nome *Frankenstein* remete a Victor *Frankenstein*, o médico-criador. A criatura-monstro, personagem principal do romance, é ora chamada de coisa, ora de demônio ora de monstro.

⁴ Em 1802, uma demonstração dessa técnica chegaria a ser realizada por Giovanni Aldini (1762 – 1834) no cadáver de um criminoso recém enforcado. “O cientista italiano descreveria que, na primeira aplicação dessa técnica, a face e a mandíbula do criminoso tremeram e um dos seus olhos se abriu e, na segunda, que a mão direita se ergueu e as pernas se moveram. Surgia, deste modo, a hipótese altamente especulativa de que, em alguns casos, a vida poderia de facto ser restaurada” (Guimarães, 2018, p. 177).

Pondo em foco essa ousada e revolucionária obra, que proporciona diferentes possíveis leituras e interpretações – “desde aquelas que partem da crítica literária à interpretação política, passando pelas análises históricas, filosófica, sociológica, educacional, psicanalítica, científica, feminista, marxista e mitológica” (Guimarães; Araújo, 2018, p. 117) –, o objetivo desse artigo é investigar de que modo Victor Frankenstein, o médico cientista que dá nome ao livro, reflete e personifica os anseios do homem moderno, na sua ambiciosa sede de dominar e controlar a natureza, sem se preocupar com as limitações éticas que envolvem a sua prática. Nosso objetivo é mostrar também os diferentes momentos pelo qual o personagem atravessa em sua trajetória: o encantamento com as possibilidades da ciência moderna e o inevitável desencantamento com as consequências de sua prática científica desmesurada e irresponsável. Nesse sentido, acreditamos que a ficção científica de natureza distópica – ao apresentar catástrofes não necessariamente reais (mas que podem ser pensadas como “possíveis”) – se revela como um espelho dos anseios e temores de uma época em relação ao futuro científico e tecnológico.

Assim, a literatura de ficção científica se configura como uma potente ferramenta capaz de criar uma “atmosfera” que sob o signo da “exacerbação” tem o poder de nos levar a uma experiência estética da catástrofe, nos incitando a imaginar e a compor uma reflexão crítica e ética sobre o posto, o que esta aí. Embora pareça um paradoxo, é nessa linha tênue que a FC tem sua força.

1 UTOPIA E DISTOPIA

Desvinculando-se da literatura de Ficção Fantásiosa, a literatura de Ficção Científica, definida com esse nome por Hugo Gernsback⁵, décadas depois do lançamento de *Frankenstein*, alicerça-se numa temática recorrente: o impacto da ciência com seus produtos e ideias sobre o homem e a sociedade. Tentando evitar definições fechadas⁶ e pondo as características mais evidentes e gerais em foco, podemos afirmar que há uma constante na tentativa de definição do gênero, como diria Raul Fiker (1985, p. 17):

Uma coisa é certa: a ciência – ou seja lá o que for que se faça passar como tal sendo expresso no jargão ‘científico’ – deve estar de alguma forma presente numa narrativa deste tipo. Esta presença pode ser muitas vezes equivocadamente restrita às ciências naturais, de preferência físico-matemáticas, embora qualquer ciência dita ‘humana’ – como a sociologia ou a linguística – possa servir de base a uma história de FC.

O elemento científico na literatura de FC além de caracterizar o gênero, afasta-a da literatura de natureza mais fantásiosa ou gótica⁷. Na ficção científica o elemento assustador não advém de algo “sobrenatural” – como no caso das histórias de fantasmas –, mas surge de uma relação direta

⁵ Um dos pais do gênero em sua fase moderna, através da revista *Amazing Stories* (fiker, 1985)

⁶ Há uma variedade relativamente grande de tipos de ficção científica: “A FC pode ser dividida também, de maneira geral, em hard (‘pesada’) e soft (‘leve’)” (Fiker, 1985, p. 41). Há também vertentes mais contemporâneas como o Cyberpunk, o Afrofuturismo e vertentes nacionais como o Tupinipunk e o Cyberagreste,

⁷ A literatura gótica é uma vertente do romantismo, cujo foco volta-se para o mistério, a fantasia e o fantástico.

com o “natural”, ou seja, com os dados científicos e tecnológicos de cada época. Não se trata então de uma descrição empírica e realista do fato científico, muito menos de uma ficção fantasiosa absoluta. A FC expressa sua força narrativa na construção de outro espaço-tempo imaginário que simula e especula uma realidade possível. O terror na ficção científica surge do verossímil – do momento em que olhamos para o futuro e nos sentimos inseguros com o que está por vir.

Ao criar outro espaço-tempo imaginário, diferente do nosso, mas que de certa forma se reporta a ele, a ficção científica elabora uma trama narrativa potente com poder de nos despertar do “sono profundo” que nos prende apenas ao *status quo* atual, apenas ao presente. O contato com a “exacerbação” de alguns temas, ou seja, com a “radicalização” de algumas concepções e dados científicos e tecnológicos atuais, faz com que sejamos “confrontados” e “intimidados” a levantar questões, a problematizar, a refletir sobre os anseios e temores de nossa época em relação ao futuro. O exagero se configuraria então como um instrumento, um recurso narrativo, uma metodologia. Para onde a ciência e a técnica estão nos conduzindo? Será mesmo para uma vida melhor e mais humana?

Essa capacidade de imaginar um desenrolar catastrófico a partir da penetração crescente da ciência na sociedade é algo que percorre grande parte dos livros de ficção científica moderna. Longe de apontar para uma narrativa utópica a literatura de FC nascente revela então sua natureza distópica. Eis o paradoxo. De um lado, a crença em uma sociedade com melhores condições de vida material advindas dessas transformações e de outro uma descrença em relação ao futuro tecnológico. Como diria Fiker (1985, p. 53):

No âmbito da FC propriamente dita, as utopias e distopias se referem frequentemente ao destino do desenvolvimento tecnológico: as primeiras em termos de progresso e harmonia com as máquinas, que satisfariam as necessidades do homem liberando-o da carga do trabalho; as segundas tratando do descontrole tecnológico, da catástrofe ecológica, do domínio da máquina sobre o homem. Apesar do otimismo da utopia mecanizada de Gernsback, a FC sempre tendeu mais fortemente para a distopia.

A distopia que caracteriza a ficção científica moderna é o antônimo de utopia. Distopia designaria o pior lugar e teria uma conotação pessimista de desilusão com o progresso e o futuro. Distopia, segundo Fiker, “quase sempre se refere a um possível lado negro do progresso científico e tecnológico” (1985, p. 29). Enquanto utopia – termo designado a partir do livro *Utopia* de Thomas More – significaria “não lugar”, no sentido de se falar de um lugar imaginado, desejado, ideal e sem imperfeições, que não existe (“ainda”). Nesse sentido, a narrativa distópica subverte a relação que temos com o lugar e provoca no leitor uma reflexão crítica sobre o seu tempo. Se na utopia essa relação é intermediada pela esperança, na distopia observamos a construção de um lugar hostil, inseguro e sinistro.

A *Utopia* de Thomas More, livro de 1516, descreve justamente a ideia de um país remoto onde as instituições político-sociais seriam perfeitas. *A república* de Platão, embora escrita antes da obra de Thomas More também pode ser considerada uma utopia. Além do livro de More e Platão podemos citar também outras criações utópicas no século XVII⁸ como: *A cidade do Sol*, de Tomásio

⁸ Fiker (1985, p. 25) enquadra essas obras no gênero de proto-ficção. Proto é um elemento de composição vindo do grego “prôtos”, que significa ‘primeiro’ ou ‘primitivo’, ou seja, *proto* se refere a manifestações anteriores ao estabelecimento do gênero, de formas e tradições cujos temas e métodos foram posteriormente adotados pela FC.

Campanella e *A Nova Atlântida* de Francis Bacon. Embora nessas obras a ciência não fosse tão desenvolvida como no século XIX e XX, elas já envolviam “a consciência do papel que os avanços do conhecimento científico podiam desempenhar nas transformações sociais” (Fiker, p. 28).

A utopia progressista moderna, apoiada na razão, pretendia transformar o mundo, a sociedade e o homem. A ideia de progresso através do conhecimento, ou seja, a ideia de que caberia a ciência produzir um conhecimento seguro para que o homem se tornasse “mestre e senhor” da natureza já povoava as discussões filosóficas e científicas antes mesmo do desenvolvimento tecnológico e da industrialização.

2 INDÚSTRIA, CIÊNCIA E TÉCNICA: O SONHO E O PESADELO

Francis Bacon e René Descartes foram os primeiros filósofos a pregar que a finalidade do conhecimento científico deveria estar voltada para a produção de um conhecimento seguro sobre o funcionamento da natureza. A famosa frase de Francis Bacon de que “*Saber é poder*” resumia bem esse credo. Logo, uma vez compreendidas e conhecidas as leis que dominam as forças da natureza, restava ao homem apenas criar mecanismos práticos para dominá-la e submetê-la. Esse conhecimento, portanto, não deveria permanecer apenas no nível teórico: deveria ser utilizado para produzir a técnica, o conhecimento prático, aplicado, para ser utilizado para dominar e explorar o enorme potencial de riquezas disponíveis. Vislumbrava-se, a partir desse momento, o enorme poder da ciência para a geração de tecnologias úteis ao domínio e exploração da natureza a serviço da humanidade (Koche; Veiga, 2014).

A ideia de progresso universal da humanidade estava também em sintonia com a concepção da História entendida “enquanto um processo contínuo dirigido a um futuro sob controle do homem, que passa a considerar-se agente principal de seu próprio destino” (Menezes, 1994, p. 32). O futuro seria então o lugar da realização efetiva da sociedade. Essa ideologia utópica se materializaria, segundo Menezes, na Revolução Industrial – contemporaneamente ao Iluminismo Francês – mas só se solidificaria no processo que se chama ‘industrialização’ no século seguinte. Menezes resume essa hipótese quando diz que “a revolução industrial se põe como complemento técnico e material a uma ideologia fundamentada na fé no desenvolvimento e no empreendimento humanos ordenados coerentemente segundo critérios racionais” (Menezes, 1994, p. 34).

Com a Revolução Industrial, pouco a pouco a força braçal e animal ia sendo substituída pela produção industrial em grande escala. Com isso, o sistema produtivo calcado nas manufaturas, produzidas com ferramentas simples, evoluiu, permitindo a ampliação e, muitas vezes, a substituição do uso da força muscular e da habilidade dos trabalhadores. Inovações foram surgindo e sendo incorporadas, como a máquina a vapor, o tear mecânico e o motor elétrico. O trabalho foi ficando cada vez mais automatizado e veloz. Essa evolução do sistema industrial reconfigurou o modo de produção e conseqüentemente foi mudando a forma como o homem encarava a vida em sociedade e a relação com seu próprio corpo.

A ciência e a tecnologia se apresentam nesse contexto como grandes promessas capazes de melhorar as condições materiais e o bem-estar da sociedade. A confiança na razão e no progresso tecno-científico logo passam a ocupar um lugar de destaque na vida intelectual e cultural do ocidente, modificando os valores, os sonhos e a qualidade de vida das pessoas. De fato, a ciência

se desenvolve e consegue nos proporcionar um futuro promissor calcado na revolução tecnológica, todavia nos insere num paradoxo decorrente desse mesmo desenvolvimento.

Segundo Menezes, o progresso científico desenrolou-se sob os signos da construção e destruição, ou seja, ao mesmo tempo que encantou, trazendo incontáveis benefícios e gerando otimismo e esperança em alguns, também desencantou, gerando medo e anseios em alguns. Quando se trata da ciência, diria Menezes, “o utensílio de defesa era o mesmo de ataque, a pedra que servia para a produção do fogo se prestava também para a guerra” (1994, p. 35).

Em muitos casos os benefícios do progresso técnico geraram problemas e danos colaterais desastrosos ao homem e ao meio ambiente, como: poluição, aquecimento do planeta e lixo radioativo. Para alguns, a promessa de um futuro melhor parecia cada vez mais distante, tendo em vista as guerras e as condições de vida cada vez mais decadentes. Logo, “a promessa de pujança trazida pelas novas técnicas, pela máquina como expressão máxima do engenho humano, se conflitava com o medo do desconhecido e do novo que portava dentro de si o “bem” e o “mal” (Menezes, 1994, p.36).

Além desse desenrolar ambíguo e paradoxal da industrialização, temia-se também que a automatização do trabalho gerasse a desfiguração do homem, ou seja, que o trato frequente e diário com a máquina exercesse sobre ele uma influência deformante.

O relacionamento estreito com a máquina, acreditava-se, podia fazer com que o homem perdesse contato com sua própria natureza, assumindo pouco a pouco, características automáticas e desumanas. O homem ao conviver diariamente com a máquina, absorveria dela a natureza mecanizada, desprovida de inteligência e direcionada à reprodução (e não criação) (Menezes, 1994, p. 35-36).

O homem-máquina surge então como metáfora simbólica das novas condições de trabalho da Revolução Industrial. Como exemplo paradigmático temos o personagem de Charlie Chaplin no filme *Tempos modernos* – que, devido ao seu frequente contato com as máquinas da fábrica, tem um colapso nervoso e assume pouco a pouco características automatizadas. Em *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang – um dos fundadores da FC no cinema⁹ – temos um processo semelhante. A classe operária segue cabisbaixa, degradada, triste e automatizada para o trabalho. As características humanas mais singulares estão “abafadas” para dar lugar a um corpo-máquina disciplinado, dócil (Foucault, 2014), submetido aos ritmos de produção do capital.

Antes da Revolução Industrial, quando a técnica e a ciência ainda não estavam associadas ao progresso e ao capitalismo, era pouco frequente as manifestações de natureza distópica. Com a Revolução Industrial e a aceleração dos avanços científicos e tecnológicos, nos séculos XIX e XX, muda-se o paradigma. A utopia se torna distopia. A ideia de futuro e progresso que alimentou o imaginário utópico e apresentou promessas para um “paraíso na terra”, não consegue mais ser vista sob uma ótica positiva, nem estar carregada de esperança, encanto e sonho. Segundo Fiker, “a maior parte dos textos da moderna FC, realmente, envolvem projeções distópicas, e parece que a

⁹ Por mais que o cinema não seja objeto de análise desse artigo, é válido de nota a seguinte observação de Susan Sontag sobre as disparidades entre os recursos literários e os recursos cinematográficos. De acordo com Sontag, “os filmes, naturalmente, são fracos naquilo em que os romances de ficção científica (alguns deles) são fortes – a ciência. Mas, no lugar da elaboração intelectual, os filmes podem oferecer algo que os romances nunca podem proporcionar – a elaboração sensorial. Nos filmes, é por meio de sons e imagens, não por palavras que precisam ser traduzidas pela imaginação, que a pessoa pode participar da fantasia de atravessar sua morte e, mais, a morte das cidades, a destruição da própria humanidade” (2020, p. 270).

distopia mesmo fora da FC propriamente dita – substituiu a utopia como forma narrativa dominante de especulação fantástica político-sociológico” (Fiker, 1985, p. 29).

Segundo Borges (2021), as distopias, ao contrário das utopias, são profecias de um futuro indesejado, um futuro que deu errado. Elas propositalmente exageram em suas teses, aumentando as implicações negativas de tecnologias (que no início pareciam inofensivas), com o objetivo de nos causar assombro e nos fazer pensar. Assim, ela tem o poder, através de sua trama narrativa, de nos fazer imaginar as consequências do mau uso da ciência e da tecnologia na sociedade através de um experimento mental. Segundo Borges (2021, p. 48):

Experimentos mentais são constituídos a partir de um raciocínio lógico sobre um experimento que não é realizado de maneira prática, mas com consequências que podem ser pensadas através da imaginação. São consideradas uma hipótese, uma teoria, ou um princípio e se passa a refletir sobre suas consequências.

De acordo com Almeida (2018, p. 168), os riscos da ciência da primeira metade do século XIX centrava-se no galvanismo. As distopias da segunda metade do século XX giraram em torno dos riscos radioativos, da criação de robôs com inteligência artificial e dos seres extraterrestres. Contemporaneamente os temas ambientais e de manipulação genética aparecem no cenário. Ora, é justamente essa proximidade da FC distópica com o domínio do possível, com os desdobramentos tecnológicos e científicos das sociedades atuais que torna a experiência mais assustadora. A clonagem e os híbridos possibilitados pela engenharia genética e a inteligência artificial apoiam essa tese, visto que tratam de “exageros” em literaturas do passado que hoje se tornaram comuns.

Esse cenário paradoxal entre uma ciência redentora da sociedade e uma ciência capaz de gerar destruição em proporções gigantescas gera diversos questionamentos e diferentes preocupações em relação ao futuro: Para onde a ciência e a técnica nos conduzem? Para a construção de uma vida melhor, ou para a destruição do homem e da vida no Planeta Terra? Nesse contexto qual o papel da literatura de ficção científica para nos fazer ver essas contradições?

3 A TRAJETÓRIA DE VICTOR FRANKENSTEIN: O ENCANTO E O DESENCANTO

Mary Shelley, em *Frankenstein*, mesmo que sem querer, promove um interessante debate sobre os efeitos do desenvolvimento tecnológico e científico na sociedade de sua época – final do século XVIII e início do século XIX. A história do livro gira em torno de um médico-cientista ambicioso, Victor Frankenstein – um típico homem moderno – encantado com os progressos da ciência e com a possibilidade de desvendar, manipular e controlar a natureza.

O livro começa apresentando uma série de cartas do navegador Robert Walton, que está em expedição até o Ártico, para sua irmã Margaret Saville na Inglaterra. Em uma das cartas Walton informa a sua irmã que um homem foi avistado e recolhido no navio. O homem é Victor Frankenstein. É a partir dessas cartas, primeiramente, que o leitor entra em contato com a história do jovem cientista. Walton, assim como Frankenstein, é fascinado por dominar e controlar os

elementos da natureza. Ele considera que “a vida ou a morte de um homem seriam preços irrisórios a se pagar pela aquisição de conhecimento” (Shelley, 2017, p. 44).

Victor Frankenstein decide então contar a sua história de vida trágica na esperança de conseguir alertar o amigo – Walton – sobre os perigos que corre aquele que ousa desafiar a natureza.

Pode facilmente perceber, capitão Walton, que sofri infortúnios grandes e incomparáveis. Resolvera, certa vez, que a memória desses males morresse comigo, mas o senhor me obrigou a alterar minha determinação. Busca conhecimento e sabedoria, como outrora o fiz, e ardentemente espero que a gratificação de seus desejos não se transforme na serpente que o morderá, como aconteceu comigo (Shelley, 2017, p. 46).

Victor Frankenstein, desde criança, teve sede pelo conhecimento – “um desejo ávido por aprender todas as coisas” (Shelley, 2017, p. 54). No lugar das brincadeiras infantis se deliciava em investigar as causas, as leis ocultas da natureza. O mundo era para ele “um segredo que desejava desvendar” (Shelley, 2017, p. 53). Ainda jovem, aos 13 anos, em seu processo de formação, se interessou primeiramente pelo estudo das obras de Cornélio Agrippa, Paracelso e Alberto Magno. Ao perceber a introdução de um sistema científico moderno passa rapidamente a sentir desprezo pelos antigos autores (pertencentes a um modelo científico considerado por ele velho e “ultrapassado”). Victor confessa: “Tudo que durante tanto tempo ocupou minha atenção, de repente, tornou-se desprezível” (Shelley, 2017, p. 57). Antes mesmo de entrar na universidade já podemos observar uma mudança de inclinação nos estudos e pesquisas de Frankenstein. Outros interesses passam a prevalecer. Aos 15 anos, ao testemunhar a destruição de uma árvore por um raio, passa a admirar e se interessar pela eletricidade e pelo galvanismo. A matemática – os ramos dos estudos pertencentes a essa ciência – a física, a química moderna, a anatomia, a medicina, a fisiologia, passam a ser também áreas de interesse e de estudo.

Já na universidade, após assistir a uma conferência sobre a história e o estado atual da química moderna, Victor se sente empolgado e encantado:

Uma por uma, eram tocadas as várias peças que formavam o mecanismo de meu ser; corda após corda se fez soar, e logo minha mente foi preenchida por um único pensamento, uma concepção, um propósito. Tanto foi feito (...) – mais, muito mais realizarei; seguirei os passos já marcados, serei pioneiro em um novo caminho, explorarei os poderes desconhecidos e revelarei ao mundo os mistérios mais profundos da criação (Shelley, 2017, p. 64).

Victor Frankenstein passa a se envolver de corpo e alma ao seu propósito: tornar-se capaz de animar matéria sem vida. Ao trabalhar dias e noites, com rigor e dedicação, seu progresso é rápido e instantâneo, gerando admiração nos professores e espanto nos outros alunos. Durante dois anos trabalhando dessa maneira, acaba deixando os amigos e a família em segundo plano. Pálido e confinado em sua oficina de criação, Victor também negligencia outros deveres, assim como passa a ter “olhos insensíveis aos encantos da natureza”. Frankenstein confessa: “Ninguém, a não ser aqueles que as tenham experimentado, pode compreender as seduções da ciência” (Shelley, 2017, p. 66).

Como um típico homem moderno, propagandista e entusiasta do progresso, Victor Frankenstein deseja aplicar seus conhecimentos teóricos recém descobertos em procedimentos práticos. Não há nesse momento nenhuma avaliação dos limites ou das consequências éticas de

seu ato. Frankenstein revela uma ousadia desmesurada e pretende ir além das suas limitações. Seu desejo é realizar sua ambição científica, ter êxito e chegar ao resultado: dar vida a um “monstro” a partir da reconstrução de partes humanas mortas animadas pela eletricidade.

O espanto que primeiramente experimentei diante dessa descoberta logo deu lugar ao deleite e ao êxtase. Depois de muito tempo dispendido em um trabalho penoso, atingir de imediato o cume de meus desejos representava a consumação mais gratificante de minha labuta. Essa descoberta, no entanto, era tão grande e esmagadora que todos os passos que a ela progressivamente conduziram foram obliterados e contemplei apenas o resultado (Shelley, 2017, p. 68).

Ao terminar o projeto que desejou com tanto ardor, fruto de sua maior ambição científica, Victor se desencanta com o resultado e rejeita a sua criação. Todo o encantamento com as possibilidades da ciência – bem pontual no começo do romance – cai por terra quando Victor tem que encarar nos olhos o resultado da sua busca obsessiva. Todo o entusiasmo que envolvia o processo de concepção da obra, deixa de existir no momento em que o monstro ganha vida. Victor apenas sente repulsa, horror, arrependimento e vergonha:

Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele semblante. Uma múmia ressuscitada não seria tão medonha quanto aquele infeliz. Contemplei-o quando ainda não estava terminado; na ocasião, era feio, mas quando seus músculos e suas articulações foram capazes de se mover, tornou-se uma coisa tão horrenda que nem Dante poderia tê-la concebido. [...] Junto a esse terror, senti a amargura do desapontamento. Sonhos que foram meu alimento e o aprazível descanso por um extenso período agora tinham se tornado um inferno; e a mudança foi tão brusca, a derrota, tão completa! (Shelley, 2017, p. 76).

Com tamanha frustração, Victor passa a sofrer de uma febre nervosa que o abate e o deixa confinado por vários meses. Sob os cuidados de seu amigo Henry Clerval, Victor aos poucos vai se recuperando, mas passa a se comportar de maneira estranha. “A simples visão de um instrumento químico renovava toda a agonia dos sistemas nervosos” (Shelley, 2017, p. 84). Adquiriu uma aversão pelo cômodo que anteriormente fora seu laboratório. Expressou “uma antipatia violenta até mesmo ao nome filosofia natural” (Shelley, 2017, p. 84). Se sentia atormentado quando algum professor o elogiava ou queria conversar sobre ciência com ele.

Tempos depois, quando tudo parecia ter voltado ao normal, Frankenstein recebe a notícia da morte de seu irmão mais novo. Desconsolado retorna para a casa dos pais após anos sem ver sua família. No caminho treme de ira e horror ao avistar de longe a criatura.

O reencontro entre os dois irá acontecer logo depois. O monstro – após contar a sua história – se sente desiludido com a rejeição que sofreu de todos, sobretudo por causa de sua aparência. Ele então pede a Victor que lhe faça uma companheira. Caso discorde sofrerá as consequências. Victor rejeita a proposta, mas sob ameaças, aceita o trato. Todo o encantamento anterior já não existe mais. Victor apenas se sente inquieto e nervoso em ter que realizar mais uma vez essa atividade.

Às vezes, não conseguia me convencer, por vários dias, a entrar no laboratório e, em outras ocasiões, labutava dia e noite para terminar o trabalho. Estava envolvido em um projeto realmente obscuro. Durante meu primeiro

experimento, um tipo de entusiasmo frenético me cegara à repulsa da ocupação; minha mente estava completamente absorta na consumação da tarefa e meus olhos se fecharam para o horror dos procedimentos. Neste momento, contudo, envolvia-me a sangue-frio e meu coração quase adoeceu com a obra de minhas mãos (Shelley, 2017, p. 169).

Vários pensamentos temerosos acompanhavam Victor durante a criação do novo experimento. E se a nova criatura fosse dez mil vezes mais maligna que seu par? O que aconteceria se os dois juntos quisessem propagar uma raça de demônios pela Terra, tornando a existência da espécie humana precária e repleta de terror? Victor se questiona: “Teria o direito, para beneficiar-me, de infligir essa maldição às gerações vindouras pela eternidade?” (Shelley, 2017, p. 173)

Segundo Hans Jonas (1903 – 1993), pensador alemão do século XX, a previsão do perigo pode servir de bússola para a formulação de princípios éticos que orientem a nossa ação – por isso seria “necessário dar mais ouvidos à profecia da desgraça do que à profecia da salvação” (Jonas, 2006, p. 77). Logo, no contexto atual, a ética tradicional – antiga e moderna – é insuficiente face aos desafios e problemas da nossa época histórica. Ela concentrava-se mais no hoje, na ação, na qualidade do ato momentâneo e não requeria um planejamento de longo prazo.

As descobertas e conquistas, motivadas pela ciência e pela tecnologia, colocaram novos dilemas éticos. Jonas então sugere que reavaliemos os pressupostos éticos que até agora guiaram a ação humana. Torna-se urgente pensar em uma nova ética, cujo imperativo incondicional assegure o futuro para além do homem. Esse imperativo sugere que utilizemos a nossa imaginação (coloquemos ela para trabalhar). Se as éticas anteriores sempre se preocuparam com o presente imediato, a nova concepção ética aponta principalmente para o futuro.

Victor Frankenstein, talvez pela primeira vez em toda a obra, se põe “freios voluntários” (Jonas, 2006, p. 21) e reflete sobre as possíveis consequências de sua prática científica para o futuro da humanidade. Uma virada ética acontece: Em um primeiro momento o encantamento com as possibilidades da ciência moderna; de outro, o desencanto com as consequências de seu mau uso. “Agora, tinha a impressão de que uma membrana fora retirada de meus olhos e, pela primeira vez, enxergava com clareza” (Shelley, 2017, p. 177).

Frankenstein, depois de refletir sobre as consequências da perpetuação e reprodução de sua obra, desfaz o trato e destrói o que já tinha construído sob o olhar e ira do monstro, que, enraivecido, dedica-se a destruir a sua vida. O jovem cientista talvez tenha chegado tardiamente à conclusão que não há nada de positivo em imaginar uma sociedade onde seja comum e possível a criação de monstros a partir de pedaços de corpos humanos mortos. Tal como Prometeu pecou contra os deuses, ao roubar o fogo e desafiar a ordem cósmica (e sofreu pelo resto da vida por causa disso), também sobre Frankenstein, cuja vida foi cheia de tragédias pessoais, paira a maldição.

CONCLUSÃO

A popularidade de Frankenstein no século XIX e sua influência duradoura na cultura popular demonstra a importância da literatura como ferramenta para explorar temas científicos de forma acessível e reflexiva. A obra de Shelley, além de seu valor literário, contribuiu para a

popularização da ficção científica e para a democratização do conhecimento científico. Mais tarde, o cinema de ficção científica passou a atrair também esse público, expandindo o alcance desse subgênero e maximizando a popularidade de alguns temas, que dificilmente chegariam ao grande público por outra via. Parece obvio que as revistas acadêmicas de divulgação científica sempre foram mais técnicas, logo, eram meios que não tinham grande apelo entre esse público mais heterogêneo.

Como vimos, a literatura de ficção científica, em sua vertente distópica, tem o poder de apresentar catástrofes imaginárias que servem como reflexo dos anseios e temores da sociedade em relação ao futuro tecnológico. Através da imaginação, somos desafiados a pensar sobre as consequências de nossas ações e a buscar soluções para os problemas que a ciência e a tecnologia podem trazer.

Concluimos então que a força da ficção científica reside nessa capacidade de lidar com os paradoxos e as contradições. A figura de Victor Frankenstein, o ambicioso jovem cientista que busca dominar e controlar a natureza, serve, no presente artigo, como uma poderosa metáfora das contradições e ambiguidades da ciência moderna. Acompanhamos como sua sede por conhecimento e progresso o leva a transgredir os limites éticos e a criar um monstro horripilante, símbolo das consequências imprevistas da manipulação da natureza. A trajetória de Victor Frankenstein é então marcada por um movimento pendular entre o encantamento com as possibilidades da ciência moderna e o inevitável desencantamento com o seu mau uso.

O terror em Frankenstein é gerado então não só pela aparência horrenda do monstro, mas pela capacidade criativa do cientista. O temor surge da possibilidade, mesmo que irreal, de que algo tão horrendo seja possível. Se o espanto na antiguidade nos levou a pensar e buscar uma explicação racional para abafar o temor ante o desconhecido, ante o mistério da natureza, no século XIX, as alarmantes possibilidades científicas e o entendimento de um possível futuro devastador acaba também por nos espantar. Nesse sentido, o grande alcance desse tipo de literatura reflete anseios bem presentes no imaginário atual.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério de. O mito de Frankenstein no cinema. In: ARAÚJO, Alberto. Felipe.; ALMEIDA, Rogério de.; BECCARI, Marcos. (org.). **O mito de Frankenstein: imaginário & educação**. São Paulo: Feusp, 2018. p. 158-174.

BORGES, Luís Adriano. Distopias e o Transumanismo. **ARTEFILOSOFIA**, 30 (2021), p. 47-66.

FIKER, Raul. **Ficção científica: Ficção, Ciência ou uma épica da época?** Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GUIMARÃES, Armando; ARAÚJO, Alberto. Felipe. O Monstro de Frankenstein: Uma Leitura Educacional. In: ARAÚJO, Alberto. Felipe.; ALMEIDA, Rogério de.; BECCARI, Marcos. (org.). **O mito de Frankenstein: imaginário & educação**. São Paulo: Feusp, 2018. p. 114-135.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6211](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6211)

Ciência, distopia e terror:

uma análise da trajetória do jovem cientista em *Frankenstein ou o prometeu moderno* (1818) de Mary Shelley
LUCENA, Ludymylla M. G

GUIMARÃES, Paula Alexandra. “Like an inspired and desperate alchemist”: ler/ser Frankenstein no cruzamento das ciências e das humanidades. In: ARAÚJO, Alberto. Felipe.; ALMEIDA, Rogério de.; BECCARI, Marcos. (org.). **O mito de Frankenstein: imaginário & educação**. São Paulo: Feusp, 2018. p. 175-197.

JONAS, Hans. **O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2006.

KOCHE, José Carlos; VEIGA, Itamar Soares. Ética, Ciência e Técnica. In: TORRES, João Carlos Brum. **Manual de Ética: Questões de ética teórica e aplicada**. Petrópolis: Vozes, 2014.

MENEZES, Philadelpho. A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994.

MORE, Thomas. **A Utopia**. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

**SOBRE LA INVENCÓN DE MOREL, DE BIOY CASARES:
INTERDISCURSO CON EL MITO DE LA CAVERNA DE PLATÓN**

[SOBRE A INVENÇÃO DE MOREL DE BIOY CASARES: INTERDISCURSO COM O
MITO DA CAVERNA DE PLATÃO]

[ABOUT THE INVENTION OF MOREL DE BIOY CASARES: INTERDISCOURSE WITH
PLATO'S MYTH OF THE CAVE]

Marcio de Lima Pacheco

ppachecus@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3902-2680>

Pós-Doutor em Letras, Linguística e Discurso (UERN)/ Doutor em Filosofia/Metafísica (PUCSP)/ Mestre em Filosofia/Metafísica (UFRN)/ Avaliador do INEP/MEC para os Cursos de: Letras Português e Espanhol; Ciências da Natureza; Biologia; Filosofia e Teologia/Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela (FASA)/ Licenciando em Biologia pela Centro Universitário FAVENI/ Licenciado em Língua Portuguesa e Espanhol (UNICV)/ Licenciado em Filosofia (UERN)/ Bacharel em Teologia Faculdade Católica Dehoniana/ Bacharelado em Engenharia Civil pela UNP. Professor e tradutor de: Latim, Grego e Hebraico/ Docente do Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Rondônia. Partícipe do Grupo de Teoria Política Contemporânea vinculado ao Departamento de Filosofia da UNIR.

Gerizilda Dantas de Souza

gerizildasouza@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6538-4461>

Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (2021) da UERN. Especialista em Literatura Brasileira no Contexto da Literatura Universal (2023) pela FAMEESP. Graduada no curso de licenciatura em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas (2018) pela UERN. Tem interesse na área de estudo da Análise do Discurso, especificamente o Literário, tendo como aporte teórico central os estudos de Dominique Maingueneau. Além de estudos na AD, também se interessa pela Literatura, Análise Literária, Estudos da Linguagem e Linguística.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6113](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6113)

Recebido em: 1 de maio de 2024. Aprovado em: 12 de dezembro de 2024

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 143-154

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6113](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6113)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumen: Este artículo es el resultado de una amplia investigación de la literatura sudamericana. Comenzó en la Universidad Estadual de Rio Grande do Norte y en la Universidad Federal de Rondônia. Esta investigación fue dirigida inicialmente a autores brasileños, como el libro *A Hora da Estrela* de Clarisse Lispecto; Peruanos, con *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa; Uruguayo con *O Correio do Tempo* de Mario Beneditti y Argentino, con la obra *La invención de Morel* de Bioy Casares. Se decidió, para este escrito, acercarse a la última obra citada en vista de su contenido metafísico. Esto se analizará en una comparación con el Mito de la caverna de Platón y en el análisis del discurso basado en la teoría de Dominique Maingueneau.

Palabras clave: La Invención de Morel. Platón. Bioy Casares. Interdiscurso. Metafísica.

Resumo: Este artigo é resultado de extensa pesquisa sobre a literatura Sul-Americana. Ela tem início nos corredores da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte e na Universidade Federal de Rondônia. Foi inicialmente direcionada a autores brasileiros, como o livro *A Hora da Estrela*, de Clarisse Lispecto; Peruanos com *A festa do Bode*, de Mario Vargas Llosa; Uruguaio com *O Correio do Tempo* de Mario Beneditti e Argentino com a obra *La invención de Morel* de Bioy Casares. Optou-se, para este artigo, por abordar a última obra citada tendo em vista seu conteúdo metafísico. Isso será analisado em uma comparação com o Mito da Caverna de Platão e na análise do discurso baseada na teoria de Dominique Maingueneau.

Palavras-chaves: Invenção de Morel. Platão. Bioy Casares. Interdiscurso. Metafísica.

Abstract: This article is the result of a broad investigation of South American literature. It began at the State University of Rio Grande do Norte and the Federal University of Rondônia. This research was initially aimed at Brazilian authors, such as the book *A Hora da Estrela* by Clarisse Lispecto; Peruvians, with Mario Vargas Llosa's *The Feast of the Goat*; Uruguayan with Mario Beneditti's *O Correio do Tempo* and Argentino, with the work *La invención de Morel* by Bioy Casares. It was decided, for this writing, to approach the last work cited in view of its metaphysical content. This will be analyzed in a comparison with Plato's Myth of the Cave and in and in the analysis of the discourse based on the theory of Dominique Maingueneau.

Keywords: Morel's invention. Plato. Bioy Casares. Interdiscourse. Metaphysics.

INTRODUCCIÓN

Este artículo es el resultado de una amplia investigación sobre la literatura sudamericana, que comenzó en 2017 en las instalaciones de la Universidad Estatal de Rio Grande do Norte y la Universidad Federal de Rondônia, centrándose especialmente en autores brasileños, argentinos, uruguayos y peruanos. *En* este, en particular, estamos tratando de mostrar cómo el interdiscurso en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, refleja una crítica metafísica de la tecnología moderna.

Es importante señalar que el conocimiento siempre ha sido un tema recurrente de debate a lo largo de la historia humana y social, desde la antigüedad. Contribuye a esta recurrencia la creencia de que es una fuente de adquisición de fuerza, poder, conciencia y comprensión de las cosas del mundo, central para la maduración del ser humano. Uno de los más dedicados al tema fue el filósofo Platón, que en *La República*, a través de diálogos, explica la ascética del conocimiento, los caminos y métodos que el hombre debe seguir para adquirir una forma ideal de conocimiento. *La República* presenta el camino de la evolución de los sujetos, en la lucha no sólo contra los falsos sistemas creados por otros, sino también por ellos mismos.

Platón intenta abrir los ojos de la sociedad sobre los caminos que conducen al conocimiento, teniendo como claro ejemplo el Libro VII de la citada obra, en el que expone, a través de la alegoría de la Caverna, cómo el propio hombre puede engañar a su mente aceptando situaciones presentadas falsamente como verdaderas, que son capaces de cegar su percepción de la realidad y de lo que es la verdad, en un sentido ideal. La ceguera presentada por Platón no es la de los ojos, sino la de la mente, porque muchos no soportan enfrentarse a la luz del sol cuando atraviesan el camino del conocimiento, prefiriendo permanecer en la seguridad de las sombras, donde reinan las ideas construidas sobre suposiciones.

Al reflexionar sobre el desgarramiento de la mente y del cuerpo del hombre, cuando atrapado en las sombras, y su posible liberación a través del conocimiento de la verdad, discutido por Platón en el Libro VII, entendemos que también muestra cómo un discurso puede, a través de la ruptura de una formación discursiva, constituir otro discurso (interdiscurso). Así, en esta investigación buscamos presentar los impactos de la obra de Platón en los discursos creados en el mundo contemporáneo, presentando como tema de nuestro trabajo la discusión sobre la reactualización del Mito de la Caverna de Platón, específicamente en el discurso literario. Elegimos como *corpus* el discurso presente en la obra de Casares (2016), *La invención de Morel*, que presenta la idea del hombre moderno como creador de su propia prisión, principalmente por no cuestionar la veracidad de lo que ve. En otras palabras, presenta al hombre como creador, innovador e idealista, pero que, a través de ese poder e ideal, puede condenarse a sí mismo y a quienes lo rodean a fatalidades derivadas de sus ideas. Así, la trama expone al ser humano como prisionero de una máquina que muestra perpetuamente una simulación del mundo al que pertenece, o del que es espectador.

En su libro, el autor plantea la pregunta: ¿quién es un iluso, el hombre fugado o los nuevos residentes? A través de su narrador, Casares muestra cómo el hombre puede convertirse en prisionero de su propia mente. El Fugitivo comienza a olvidar sus objetivos de supervivencia, centrando sus fuerzas en examinar a aquellos seres, tratando de entender por qué aparentemente tienen la misma rutina inmutable y cómo él podría ser.

Para estudiar la reactualización de la alegoría de la Caverna de Platón en los discursos que componen *La invención de Morel*, de Bioy Casares, basamos nuestro enfoque analítico en los postulados defendidos por la teoría del Análisis del Discurso (AD) francés, en particular el Análisis del discurso literario emprendido por Dominique Maingueneau, utilizando las categorías de

interdiscurso, *ethos* discursivo y escenografía formuladas por el autor.

A través de los estudios de Maingueneau, podremos observar las particularidades que conforman el discurso de los personajes de la obra de Casares, que experimentan otra representación similar a la caverna de Platón, en la que se enfrentan el conocimiento y la fantasía, la verdad y la ilusión, la utopía y la distopía, la libertad y el encierro. Los personajes presentados llevan al lector a cuestionarse su propia imagen en el mundo, las consecuencias de sus elecciones y lo que llamamos el *camino a seguir*. Así pues, el *corpus* de la investigación estará constituido por extractos de la obra de Casares, concretamente las partes que hacen hincapié en los personajes Morel y Fugitivo

Los personajes sirven entonces como garantes para analizar el interdiscurso entre la obra de Casares y el Mito de la Caverna de Platón, a través de las cuestiones planteadas sobre la línea ilusoria de las imágenes proyectadas y la incapacidad de cuestionar de dónde proceden, cómo se producen y perciben, y si representan verdaderamente el mundo que les rodea. Mientras que en la Caverna de Platón los hombres viven en un mundo de sombras, atrapados en la verdad de los simulacros, Casares presenta, a través de su narrador, a un hombre atrapado en la idea de imágenes supuestamente perfectas y en una vida (aparentemente) asegurada por las ideologías que defiende. El protagonista y narrador es un hombre aprisionado por una supuesta realidad que teme cuestionar, quedando encadenado a los fragmentos de iluminación que produce.

1 INTERDISCURSO Y *ETHOS* DISCURSIVO EN EL DISCURSO DE CASARES

Aquí discutimos los presupuestos teóricos de un interdiscurso, centrándonos en la reactualización discursiva del Mito de la Caverna en *La invención de Morel*, de Casares, a partir de algunos fragmentos que se refieren tanto al personaje/narrador Fugitivo como al personaje Morel, inventor de la máquina que creaba las proyecciones que engañaban/encerraban a los habitantes de aquella isla/cueva.

El Fugitivo, en efecto, según nuestra interpretación, es aquel personaje que corresponde, en la analogía con el Mito de la Caverna, al prisionero que lucha por liberarse del mundo de las sombras y, tras salir y conocer la verdad, regresa a la caverna. No para liberar a los demás prisioneros, como en la alegoría platónica, sino para transformarse él mismo en una proyección. Morel es el personaje que, como inventor de la máquina, puede compararse a los maestros de la caverna de Platón, los que crean y manipulan las marionetas que forman las proyecciones, engañando a los prisioneros. Lo hace por interés propio, y aunque es el poseedor del conocimiento, también acaba atrapado en las proyecciones de su máquina por sus ambiciones.

2 HOMBRES INCONSCIENTES EN PRISIÓN

Al principio de la historia, vivimos los fantasmas junto con el Fugitivo mientras observa a los intrusos que invaden la isla que ha elegido como refugio. Aparecen y desaparecen en un abrir y cerrar de ojos, comportándose de forma extraña: "mujeres y hombres, sentados en bancos o sobre la hierba, hablaban, escuchaban música y bailaban en medio de una tormenta de agua y viento que amenazaba con arrancar todos los árboles". (Casares, 2016, p. 27). Con cada escena y el

comportamiento de los intrusos, el Fugitivo se siente cada vez más molesto con esas personas extrañas: al mismo tiempo que actúan de forma insólita, despiertan la sensación de que están ahí para distraer su atención, para que finalmente pueda ser atrapado por la ley. Después de todo, ¿a qué otra conclusión podría llegar?

Entonces se da cuenta de que, aunque está frente a los invasores, parece invisible a sus ojos, no reconocen su presencia: "Estuve a punto de gritarle, de pedirle que me insultara, que me delatara, pero que no se callara. No era como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; era como si sus oídos no sirvieran para oír, como si sus ojos no sirvieran para ver." (Casares, 2016, p. 31). Llegados a este punto, nos vemos abocados, junto con el Fugitivo -que se empeña en dejar constancia de sus impresiones en un diario-, a cuestionarnos la veracidad de la existencia de aquellas personas, quiénes estaban allí, si eran reales o una ilusión, si eran fantasmas o alucinaciones, fruto de alguna enfermedad que pudieran estar padeciendo, un delirio psicológico... En el transcurso de los acontecimientos, ante el gran tormento que sufre por no poder comprender quiénes son los invasores de su refugio, el Fugitivo llega a plantearse la hipótesis de que está muerto, de que ellos y los invasores están en planos distintos:

*Comprendí por qué los novelistas proponen fantasmas hermanados. Los muertos permanecen entre los vivos. Les cuesta cambiar de hábitos [...]. Me horrorizaba (pensaba con teatralidad interior) ser invisible; me horrorizaba que Faustine, cercana, estuviera en otro planeta [...]; pero **estoy muerto, estoy fuera de alcance** (veré a Faustine, la veré partir, y mis señas, mis súplicas, mis intentos no llegarán a ella). [...]. Abordar estas ideas me llenaba de una euforia constante. Acumulé evidencias que demostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en planos diferentes (Casares, 2016, p. 58, énfasis añadido).*

Desde esta perspectiva, no estaría loco ni sería invisible, la razón por la que no puede interactuar con Faustine -una invasora de la que se enamora- y no puede ser visto por los amigos de ella, es porque está muerto. Si es así, es libre de contemplar a su amada sin ser atrapado y encarcelado por las autoridades. De este modo, el hombre construye conjeturas, condicionándose a ver lo que para él constituye una explicación lógica, tratando de disfrutar o beneficiarse de lo que se le presenta, si no plenamente, al menos hasta un nivel aceptable.

Para presentar el *ethos* del sujeto de este discurso, pasamos primero a la escenografía en la que el enunciador incorpora su discurso. Según Maingueneau (2006a), todo texto es un discurso en el que se escenifica el discurso del enunciador, por lo que aunque el co-enunciador no sepa nada de quién está hablando, a través de las marcas discursivas dejadas por el marco escénico (escena englobante y escena genérica), se legitima el *ethos* del sujeto. Como sujeto que pertenece a la sociedad, construirá su discurso de forma que le favorezca a los ojos de sus co-enunciadores. Así, el discurso destacado anteriormente, que forma parte del campo discursivo literario, presenta el discurso filosófico como una escena abarcadora (tipo de discurso), formulada dentro de la escena genérica de un diario. Ambas escenas son validadas por la escenografía, es decir, la puesta en escena de un hombre en profunda reflexión consigo mismo, filosofando sobre las ventajas de estar muerto, viéndolo como fuente de libertad.

Según Charaudeau y Maingueneau (2016), la escenografía es a la vez de dónde viene el discurso y qué proyecta el discurso. Legitima un enunciado que a su vez debe legitimarlo, mostrar que es la escenografía necesaria para enunciar ese discurso. Cuando el Fugitivo dice "*Estoy muerto, estoy fuera de alcance. [...] Ocuparme de estas ideas me llenaba de una euforia consistente*", el discurso muestra a un hombre que analiza su condición sociohistórica en vida, pero que la acepta porque piensa que

la muerte es la llave de su libertad, que podría darle la *euforia* que la vida no pudo darle. Esta puesta en escena permite que el discurso filosófico gane legitimidad en la puesta en escena del enunciador, ya que piensa que está ascendiendo a niveles que antes no creía posibles como ser mortal.

De este modo, observando el modo en que el narrador/enunciador pone en escena su discurso, podemos construir su *ethos*, que para Maingueneau (2020) es el resultado de la interacción de piezas muy diversas, que van desde las elecciones lingüísticas hasta la forma de representación pasando por la interacción del sujeto hablante con el sujeto interlocutor. Además, el *ethos* rechaza cualquier separación entre el discurso y el mundo que representa. Así, el Fugitivo construye su identidad en la escenografía, que a pesar de revelar su realidad de prisionero, muestra que acepta una supuesta situación a la que se ha condicionado su libertad. Al fin y al cabo, como a otros muertos, le resulta "*difícil cambiar de costumbres*", por lo que sigue contemplando a quienes creía intrusos en su escondite: "*Veré a Faustine, la veré ida, y mis señas, mis súplicas, mis intentos no llegarán a ella*".

A pesar de encontrarse en un plano que es, según su concepción, inmortal, porque no pertenece al mismo mundo que Faustine y sus amigos, se muestra como un sujeto limitado al mundo y a las costumbres de los mortales. Acepta su libertad, pero se muestra como un sujeto que se desvive por ser prisionero, aunque lo haga inconscientemente. Maingueneau (2006a) subraya que el *ethos* de un discurso puede presentarse combinando el *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) y el *ethos* evocado por la enunciación (*ethos* dicho). En el fragmento analizado, el *ethos* discursivo muestra al sujeto como conocedor de su situación, alguien que controla su destino, porque es consciente de lo que ocurre: "*Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres de planos diferentes*". Pero el *ethos* evocado por la enunciación (*ethos* dicho) muestra a un sujeto que está preso creyéndose libre, es inconscientemente prisionero de las condiciones que se le imponen: "*Me horrorizaba (pensaba con teatralidad interior) ser invisible; me horrorizaba que Faustine, cercana, estuviera en otro planeta [...]; pero estoy muerto, estoy fuera de alcance*", lo que, en definitiva, indica que su destino está bajo su control. En definitiva, esto indica su *ethos* efectivo de hombre que, a pesar de conocer el mundo y las situaciones que le rodean, acepta lo que le conviene, lo que mejor se ajusta a lo que le es más rentable: seguir admirando a su amada Faustine.

Charaudeau y Maingueneau (2016) nos dicen que el simple hecho de que un discurso se inserte en un determinado género lo pondrá consecuentemente en relación con muchos otros discursos. Al fin y al cabo, como comentamos en nuestro apartado teórico, los discursos forman parte de la cadena de heterogeneidad constitutiva, lo que permitió a Maingueneau, siguiendo su propio camino metodológico, presentarnos la tríada interdiscursiva: universo discursivo, campo discursivo, espacio discursivo. Así, el *ethos* del prisionero inconsciente presentado por el Fugitivo a través de un discurso nos permite identificar el vínculo interdiscursivo con otros discursos.

Siguiendo la lógica teórica presentada por Maingueneau (1997), podemos asociar el discurso analizado en estos fragmentos como parte de un universo discursivo, en el que se perciben diversas formaciones discursivas, que acaban confluyendo para formar el nuevo discurso; así, el fragmento estudiado, por la forma en que se escenifica, a pesar de pertenecer al campo discursivo literario - lo que permite el choque entre formaciones discursivas filosóficas y literarias- acaba desplazándose al espacio discursivo filosófico. Según la teoría de Maingueneau, presenta un conflicto con otros discursos, ya que el Segundo discurso (de Casares) no ha sido capaz de borrar por completo la presencia del Otro en sí mismo. Y el Otro presente también muestra al ser humano entre el dilema de qué es la libertad, qué condiciones de vida son aceptables y la frustración de no poder llegar a la gente, de no poder hacer nada para cambiar la situación. En el discurso de Casares, el sujeto piensa en llegar a los demás ("*mis señas, mis ruegos, mis intentos no llegarán a ella*") no porque quiera advertir de algo, sino por interés propio. Esto demuestra que existe la presencia de un discurso Otro, pero que ese Otro se ha reactualizado en función de las circunstancias en las que se encuentran las formaciones discursivas en el contexto sociohistórico en el que se escribió la obra.

El sujeto/narrador de Casares también afirma haber llegado a la verdad: "*Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres de planos diferentes*". Y como en el texto de Platón, estará sujeto a las circunstancias que se le impongan. Sólo que hay diferencias. En Platón, la travesía se ha realizado, el sujeto comprende lo que sucede a su alrededor, acepta que su vida no es lo que creía, pero para llegar a los demás, tendrá que apoyarse en sus preocupaciones, en su aceptación de que los dos mundos existen, pero sólo uno. mundos existen, pero sólo uno es verdadero. Una condición similar a la del hombre de Casares, pero en un nuevo contexto: el sujeto quiere llegar a los demás no para liberarlos, sino para imponerse en sus vidas.

3 MOREL: EL AMO/SEÑOR DE LA CAVERNA, PRISIONERO DE SUS PROPIOS CONOCIMIENTOS

El juego que Casares establece con sus lectores, hasta el punto de infiltrarlos en la obra, poniéndolos del lado del Fugitivo (que acepta el destino que se le impone, aunque le angustia no poder cambiarlo según sus deseos) muestra cómo, a través del discurso del personaje, los lectores, que lo son de su diario, pueden convertirse en "cómplices" de sus angustias y descubrimientos. El Fugitivo, desasosegado por los acontecimientos que le rodean, comienza a buscar respuestas razonables sobre lo que antes estaba convencido de que era real, pero en su diario confiesa: "Ahora parece que la situación real no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación en la que vivo no es la que creo vivir." (Casares, 2016, p. 62). Así, las dudas y los miedos aún presentes le conducen a él y al lector a una intensa búsqueda para desentrañar el mundo de los intrusos en su isla.

En busca de respuestas, nos presenta un acontecimiento que reconfigurará toda su percepción, porque "viendo a estas personas, escuchando esta conversación, nadie podía esperar un acontecimiento mágico ni la negación de la realidad que vino después." (Casares, 2016, p. 68). Ascendiendo en su viaje, con la visión un poco más clara, se encuentra con el descubrimiento de Morel y su increíble invento, que crea las imágenes que el Fugitivo ve. Nos lleva entonces el Fugitivo hasta Morel, a quien describe como un "mundano hombre de ciencia" (Casares, 2016, p. 73), que nos revelará hasta dónde puede llegar el hombre en nombre de sus deseos y ambiciones. El Fugitivo asiste entonces, en las imágenes que ve, a la conferencia de Morel a quienes serán los primeros conejillos de indias de su invento, y la transcribe en su diario:

Estaba decidido a no decirles nada. Así les aborraría una inquietud muy natural. Tendría a todos a mi disposición hasta el último momento, sin rebelarse. [...] Mi abuso consiste en haberles fotografiado sin autorización. Por supuesto, no es una fotografía cualquiera; es mi última invención. Viviremos en esa fotografía para siempre. Imaginemos una escena que representara completamente nuestras vidas durante estos siete días. Todas nuestras acciones han quedado registradas (Casares, 2016, p. 70).

En nombre de vivir junto a la mujer que ama, Morel utiliza los conocimientos que posee para someterla a ella y a sus amigos, atrapándolos a todos en una máquina: "cuando terminé el invento se me ocurrió la idea, primero como un simple tema para la imaginación, luego como un proyecto increíble, para dar realidad perpetua a mi fantasía sentimental..." (Casares, 2016, p. 72). Su invento, sin embargo, condenaba a todos los habitantes de la isla a vivir en un mundo proyectado, utilizando para ello el desconocimiento de sus amigos, sin mostrar ninguna preocupación real por sus sentimientos o su derecho a elegir.

El fragmento destacado anteriormente nos muestra cómo el hombre es capaz de utilizar el conocimiento que posee para su propio bienestar, ignorando el daño que puede causar a los demás. A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre se ha presentado como un ser dispuesto a todo para conseguir lo que quiere, incluso a herir los derechos y deseos de los demás, aunque su discurso no siempre se corresponde con sus actitudes; en otras palabras, su *ethos* hablado (lo que dice que es y desea), no se corresponde exactamente con su *ethos* mostrado, lo que se revela de él entre las líneas de su discurso. (Maingueneau, 2008c).

Utilizaremos las escenas de enunciación para analizar el *ethos* del garante del discurso mencionado a continuación. Para Maingueneau (2006a), como ya se ha mencionado, debemos considerar la escena enunciativa si queremos comprender el desarrollo del discurso en su propio movimiento. Así, en el segundo fragmento elegido para el análisis, hay una declaración de confesión (escena genérica) del personaje Morel, apoyándose en el discurso científico (escena englobante) para justificar sus acciones ante sus compañeros, poniendo así en escena su discurso: "*Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Por supuesto, no es una fotografía cualquiera; es mi última invención. Viviremos en esa fotografía para siempre*". Con su confesión y sus explicaciones científicas, Morel intenta convencer a sus compañeros de las ventajas de haber sido captados por su invento: la vida eterna, es decir, vivir "para siempre" en las grabaciones que se proyectarán.

Así, la escenografía presentada está formada por la presencia del inventor Morel y de sus amigos, a los que menciona indirectamente en su discurso, que también incluye amenazas y reprimendas: "*Estaba decidido a no decirles nada. Así les evitaría una preocupación muy natural. Tendría a todos a mi disposición hasta el último momento, sin rebelarse*". En esta declaración, Morel demuestra el escenario de un sistema de sistema, en el que quien tiene más conocimientos tiene el poder, puede manipular a la gente a su antojo, sin dejar lugar a la reacción.

Según Maingueneau (2008a), en la escenografía el co-enunciador debe asumir un papel, es decir, al identificar el discurso, puede decir quién es en ese discurso. En el caso de la escenografía compuesta por el discurso de Morel, sus co-enunciadores (sus amigos) se encuentran en la posición de prisioneros, condenados a los caprichos del hombre capaz de manipular todo a su alrededor según sus ambiciones: "*Viviremos en esta fotografía para siempre. Imaginen un escenario que representara completamente nuestras vidas durante estos siete días. Lo hicimos. Todas nuestras acciones quedaron registradas*". Sin posibilidad de escapar, los sujetos se ven obligados a aceptar el destino de ser manipulados para la eternidad.

Esta escenografía presentada por el enunciador (Casares) denota el *ethos* conferido al hombre contemporáneo representado por Morel, garante de su discurso. Maingueneau (2020) aclara que la construcción del *ethos* se realiza de forma dinámica, complementando al lingüista francés Amossy (2018), para quien el sujeto, intencionalmente o no, siempre presenta algo de sí mismo en su discurso. De este modo, se nos presenta, en el discurso incorporado por Morel, la imagen de la ambición, el hombre como dueño de las ilusiones y falsas esperanzas que rodean a otros menos informados a su alrededor. Los conocimientos aprendidos no se utilizan para el bien colectivo, sino a título individual. Contrariamente a lo que ocurre en el Mito de la Caverna, el sujeto ya no recorre senderos escarpados para advertir a los demás de su especie que existe un mundo más grande que el que se les presenta, sino que crea un mundo de restricciones, al que somete a sus compañeros, en una prisión eterna.

Dicho *ethos*, presente en el discurso de Morel, muestra a un hombre preocupado, casi arrepentido de sus actos, ante el hecho de filmar a sus compañeros sin autorización, pero el *ethos* mostrado es el del inventor de la Cueva, el que devuelve a sus amigos al mundo sensible, atrapados por las ideologías y los deseos de los demás. Maingueneau (2020) señala tres dimensiones del *ethos*: categorial (referida a los roles discursivos), experiencial (caracterizaciones socio-psicológicas) e

ideológica (señalamiento de posiciones). Así, al observar a Morel, vemos que es un científico (categorial) capaz de utilizar sus conocimientos para manipular (experiencial) a los sujetos que le rodean, mostrándose totalmente individualista (ideológico) en sus acciones. Morel se convierte en el muro entre la libertad y la prisión para sus amigos, y es también el manipulador de las marionetas que producen las sombras que les engañan sobre el mundo que les rodea.

El espacio discursivo de los fragmentos, como discute Maingueneau (2008c), nos permite detectar un conflicto entre el discurso filosófico y el científico, ya que Morel explica cómo creó su máquina, al mismo tiempo que intenta presentar un nuevo significado para la existencia de los capturados por ella. De este modo, a través de la escenografía y el *ethos* presentados en el discurso, nos damos cuenta de que el conflicto entre estos espacios discursivos es una forma de mostrar la propia confusión en la que el sujeto contemporáneo, con el dominio de la ciencia, se ha ido metiendo. Como hemos discutido en otro lugar, se trata de la contradicción entre el optimismo sobre el progreso científico de la humanidad, ya experimentado en la época de Casares, y la posibilidad de manipular a las masas, que está inserta en este desarrollo tecnológico. La reconfiguración del discurso de Casares nos permite identificar la necesidad del enunciador de comunicar al co-enunciador, a través de la escenografía de sus propias marcas socio-históricoculturales.

El discurso de la obra del autor argentino nos remite a discusiones que van más allá de lo que dice. Nos lleva a través de las páginas, el tiempo y el espacio sobre qué es ser hombre y qué es la libertad y, sobre todo, el poder del conocimiento sobre el carácter de los sujetos que lo poseen y hasta qué punto el hombre es capaz de utilizarlo para sí y por sí mismo. De este modo, Casares, a través del fiador Fugitivo, nos muestra algunas de las artimañas que utiliza el sujeto que posee el conocimiento para tener en su poder a otros individuos: "*Morel debió idealizar esta protección con dobles muros para que ningún hombre pudiera alcanzar las máquinas que mantienen su inmortalidad. [...] Seguramente también inventó la famosa plaga que tan bien ha protegido a la isla hasta ahora*". (Casares, p. 96, 2016). La premisa de que "la ciencia y la tecnología se utilizarían como si, al igual que el sábado, hubieran sido hechas para el hombre, y no... como si el hombre tuviera que adaptarse y esclavizarse a ellas" (Huxley, p. 09, 2014), se convierte, en la obra de Casares, en un punto de énfasis, que denota también una interdiscursividad con el autor de *Un mundo feliz*.

El hombre - Morel - a pesar de ser el creador, es también prisionero de la creación, como concluye el Fugitivo: "*Es una maravilla que la invención engañara al inventor. Yo también pensaba que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma: Morel lo había imaginado todo; había presenciado y dirigido el desarrollo de su obra; yo me enfrentaba a ella ya terminada, trabajando*". (Casares, p. 87, p. 2016). Pero en el discurso de Morel, la pérdida de la autonomía, del alma, de la autoconciencia de quienes se someterían a su invento, se justifica mediante una retórica que utiliza argumentos filosóficos y teológicos, aprovechando el *ethos* del científico y del intelectual para persuadir a las víctimas de su invento de que su vida y su alma seguirían adelante, incluso asociadas a un mecanismo tecnológico,

Ambos autores -Platón y Casares- hablan de cómo el ser humano puede llegar a ser el más poderoso de los seres, si sabe que para ello debe ser capaz de liberar a los demás de las cadenas del mundo sensible o ilusorio. El conocimiento, para ambos, es lo que puede liberar y aprisionar, una fuente de poder, luz u oscuridad para los ojos del cuerpo y del alma.

A través de esta escenografía, podemos identificar el *ethos* discursivo de los sujetos mencionados, ya que, como afirma Maingueneau (2006a), el enunciador, a través de la simple elección del género o de su posicionamiento ideológico, acaba permitiendo, aunque sea inconscientemente, la construcción de su *ethos*, que siempre implica un marco escénico histórico-social. Así, cuando el sujeto dice: "*maravilla que el invento engañara al inventor. Yo también pensaba que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma*", se muestra, en nuestra interpretación, como

alguien que sabe que está limitado a los deseos de otro sujeto, pero intenta justificar de alguna manera su ceguera, tratando de demostrar que incluso aquellos que poseen el conocimiento están sujetos a fallos.

También podemos ver en Maingueneau (2006a) que *el ethos no puede entenderse de forma aislada*, y que es necesario considerar todas las instancias que componen el sujeto y su acto discursivo, es decir, un personaje y un cuerpo atribuidos al discurso. Cuando el sujeto dice "*Morel debió idealizar esta protección con dobles muros para que ningún hombre pudiera alcanzar las máquinas que mantienen su inmortalidad. [...] Seguramente también inventó la famosa plaga que hasta ahora ha protegido tan bien la isla*", esto revela el *ethos* prediscursivo del sujeto Morel, es decir, a través de sus acciones, de su actitud hacia el uso del conocimiento, el Fugitivo puede formar su *ethos* prediscursivo, no sólo como inventor, sino también como manipulador, capaz de cualquier acción para mantener a salvo sus pretensiones.

Morel, por su parte, a través del siguiente pasaje de su discurso: "*¿No deberíamos llamar vida a lo que puede estar latente en un disco, a lo que se revela cuando el mecanismo del fonógrafo entra en acción, cuando hago girar una tecla? [...]. Y vosotros mismos, ¿cuántas veces no os habéis interrogado sobre el destino de los hombres?*" permite la formación de su *ethos* efectivo, al combinar las marcas del *ethos* prediscursivo del Fugitivo, antes mencionadas, y el *ethos* evocado por su propio discurso, al mostrar las marcas de la manipulación a través de sus palabras. Morel intenta que sus compañeros comprendan sus acciones como algo que ellos mismos han admitido haber hecho, porque presumiblemente tienen las mismas preguntas que le llevaron a actuar de esa manera. Además, intenta demostrar que su invención también es capaz de generar vida, y que es tan válida como lo que sus interlocutores conocen de forma natural.

La relación interdiscursiva entre los discursos de Platón y Casares muestra que el conocimiento, concretamente el científico, está en el centro de todo lo que define al hombre y lo hace sabio: la ascensión del alma y de la razón. Sin embargo, mientras que en Platón, el filósofo Sócrates muestra cómo el hombre, a pesar del sufrimiento, consiguió comprender el Bien, la verdad, la diferencia entre el Mundo Sensible y el Mundo de las Ideas, en Casares, en cambio, el sujeto utiliza su saber y su discurso para alienar, demostrando que cuando el hombre tiene el poder del conocimiento en sus manos, puede debilitar el alma y la razón, cegar los ojos de los que lo rodean, llevándolo a la falsa ilusión de que está ascendiendo y de que posee, aunque sea una sombra, un alma viva.

CONCLUSIÓN

A lo largo de nuestra investigación, vimos cómo el discurso sufre interferencias del entorno en el que se constituye, del mismo modo que interfiere en ese entorno. A través del discurso, el sujeto se reviste de formas, cuerpos y voces que le dan un nuevo sentido y reconstruyen ese decir. Lo no dicho es tan fuerte como lo dicho, porque es en lo no dicho donde se esconde la verdadera forma en que el sujeto ve el mundo y condiciona su decir a lo que más le beneficia.

De este modo, continuamos con el sesgo del análisis del discurso, concretamente del discurso literario. Al fin y al cabo, si el discurso está formado social, ideológica e históricamente, nada lo representa mejor que la literatura, que muestra al mundo, a la sociedad y al hombre en sus diferentes disfraces.

El conocimiento es un arma de extremo poder. Puede destruir con mayor intensidad de la

que puede construir algo, si es utilizado por alguien que tiene ese objetivo. Platón nos mostró cómo el conocimiento es mayor que cualquier traba, pudiendo superar caminos escarpados y curar cualquier ceguera o doble visión que nos aqueje. En la obra de Casares, se nos muestra cómo el hombre, en el transcurso de la narración de Fugitivo, se deshace a sí mismo y a los que le rodean, señalándonos también que las mayores cadenas en la vida de un sujeto son las creadas por él mismo. A través de la teoría desarrollada en los estudios mainguense, podemos analizar el discurso literario de *La invención de Morel, teniendo en cuenta* el uso de otras formaciones discursivas y la manera en que el *ethos del sujeto* contemporáneo es concebido por su discurso.

El Análisis del Discurso es una teoría que hace una vasta contribución a los estudios lingüísticos, históricos, sociales y psicoanalíticos, tanto que la propia teoría está influenciada por estas áreas del conocimiento. Como se explicó en el apartado teórico, el AD tiene un vasto recorrido de construcción y evolución, tanto es así que en nuestra investigación nos centramos en las aportaciones de Maingueneau en la Cuarta Fase del Análisis del Discurso. Nos centramos específicamente en las categorías de análisis: Interdiscurso, para presentar la reconstrucción del discurso de Platón en la obra de Casares; *Ethos* discursivo para analizar la imagen del hombre contemporáneo, dueño de su saber; y Escenografía, al discutir la relación histórico social de la Argentina de Casares con el discurso de su obra.

Por lo tanto, para responder a las siguientes preguntas de investigación:

a) ¿Cómo se utiliza el interdiscurso en *La invención de Morel* como forma de reconfiguración del Mito de la Caverna de Platón? b) ¿Cómo se constituye el *ethos* discursivo de los personajes Morel y Fugitivo en *La invención de Morel*? c)

¿Qué escenas de enunciación están presentes en la obra de Casares? nos apoyamos en los estudios de Dominique Maingueneau, específicamente en las categorías que nos permiten acercarnos al estudio del discurso literario. Discutir la reactualización del *Mito de la Caverna* de Platón nos permite afirmar que el discurso es construido por otros discursos, que el enunciador, a través de sus objetivos, selecciona las formaciones discursivas que más le ayudan en ese momento discursivo.

REFERENCIAS

AMOSSY, R. (2018). “De la noción retórica de *ethos* al análisis del discurso”. En: AMOSSY, R. (Org.) **Imágenes del yo en el discurso: la construcción del ethos**. Contexto.

CASARES, A. B (2016). **La invención de la morilla**. Traducción de Sérgio Molina. Sérgio Molina. 4 ed. Biblioteca Azul.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU (2016) D. **Diccionario de análisis del discurso**. Trad. Fabiana Komesu. 3. ed. Contexto

HUXLEY, A. (2014) **Brave new world**. traducción de Lino Vallandro, Vidal Serrano. - 22ª ed. Globo,

MAINGUENEAU, D. (1997). **Nuevas tendencias en el análisis del discurso**. 3ª ed. Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas.

MAINGUENEAU, D. (2006). **El discurso literario**. Trad. Adail Sobral. Contexto

MAINGUENEAU, D. (2007). **El análisis del discurso y sus fronteras**. Matraga, v. 14, n.20, p. 13-37, enero/junio.

MAINGUENEAU, D. (2008a). **Escenas de enunciación**. Parábola,

MAINGUENEAU, D. (2008b). **Génesis de los discursos**. Traducido por Sírio Possenti. Parábola

MAINGUENEAU, D. (2020) **Variaciones sobre el ethos**. Trad. Marcos Marcionilo. Parábola,

PLATÓN (2017). **La República**. Traducido por Maria Helena da Rocha Pereira. Maria Helena da Rocha Pereira. 15. ed. Fundación Calouste Gulbenkian,

**ENGENHOS DE DENTRO: O HOSPITAL PSIQUIÁTRICO PEDRO II
DIANTE DA GENEALOGIA FOUCAULTIANA**[ENGENHOS DE DENTRO: PEDRO II PSYCHIATRIC HOSPITAL TOWARDS
FOUCAULTIAN GENEALOGY]**Helcio Herbert Neto**helcio.neto00@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-4168-0749>

Doutor em História Comparada (UFRJ) e mestre em Comunicação (UFF), é formado em Filosofia (UERJ) e Jornalismo (UFRJ). Autor dos livros "Palavras em Jogo" (Dialética, 2024) e "Conte comigo" (Ludopédio, 2022), desenvolve pesquisas sobre cultura popular em âmbito de pós-doutorado no Departamento de Estudos Culturais e Mídia (LACS-UFF) desde que foi selecionado pelo edital de Apoio à Fixação de Jovens Doutores no Brasil (Faperj/CNPq).

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6275](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6275)

Recebido em: 13 de junho de 2024. Aprovado em: 12 de março de 2025

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 155-166**ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6275](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6275)****Dossiê Filosofia e Literatura**

Resumo: O Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, desperta interesses de pesquisas acadêmicas em diferentes áreas do conhecimento. Para a Filosofia, os registros em torno da unidade podem abrir novos horizontes de estudo. O propósito deste artigo é mapear as potencialidades e estipular um conjunto conceitual capaz de dar vazão a esses propósitos. A paisagem foucaultiana e, por conseguinte, a genealogia do autor francês surgem como uma alternativa nesse sentido. Com foco voltado para as multiplicidades experimentadas durante o século XX, o trabalho explora entrecruzamentos filosóficos com a Literatura – em especial, com as suas expressões mais populares.

Palavras-chave: Hospital Psiquiátrico Pedro II. Engenho de Dentro. Genealogia. Filosofia.

Abstract: The Pedro II Psychiatric Hospital, in Engenho de Dentro, arouses interest in academic research in different fields of knowledge. Throughout Philosophy, the footprints about the clinic can open new horizons of study. This article aims to map the potentialities and stipulate a conceptual set capable of realizing these purposes. The Foucaultian landscape and, consequently, the author's genealogy appear as an alternative in this sense. With a focus on the multiplicities experienced during the 20th century, the work explores philosophical intersections with Literature – in particular, with its most popular expressions.

Keywords: Hospital Psiquiátrico Pedro II. Engenho de Dentro. Genealogy. Philosophy.

“Fui internado ontem / Na cabine 103 / Do hospital do Engenho de Dentro / Só comigo tinham dez” (SAMPAIO, 1976)¹

Os registros a respeito do Hospital Psiquiátrico Pedro II, localizado no Engenho de Dentro, na zona norte do Rio de Janeiro, são abundantes e variados: de escritos acadêmicos a diários pessoais, de anotações médicas a versos na canção popular – a exemplo de “Que loucura” de Sérgio Sampaio. O músico é um dos autores que estiveram nas dependências da unidade, seja na condição de interno, seja na de funcionário. O peso dos relatos depõe a favor do redimensionamento do espaço enquanto polo para o pensamento brasileiro, em inversão contra uma perspectiva puramente depreciativa, negativa ou reativa. Os vestígios acerca das experiências incentivam esforços principalmente com foco na segunda metade do século XX.

O propósito deste estudo é abrir outros horizontes para as pesquisas sobre a unidade, que ficou conhecida pelo nome do bairro no qual se situava. Para que não incorra em leituras apressadas ou na reiteração de visões estereotipadas, é imprescindível eleger uma proposta para trabalhar com os registros apta a explorar os entrecruzamentos de diferentes campos das Humanidades, em especial da Literatura com a Filosofia. Do ponto de vista literário, para dar conta das experiências no Engenho de Dentro é primordial superar a caracterização meramente livresca, com o intuito de detectar práticas transversais, que digam respeito à fabulação e não se limitem a tendências eruditas (CANDIDO, 2023).

Devido à aderência que as proposições que partiram desse epicentro assumiram, qualquer limitação com essas feições impediria a compreensão sobre as relações populares que foram travadas antes da virada para o novo milênio. Quanto à Filosofia, as opções levadas a cabo por Foucault para a reavaliar as tensões em torno da desrazão, com privilégio para a Idade Clássica, são decisivas (1978). No entanto, tudo que paira em torno da unidade psiquiátrica brasileira é rico em especificidades – o que torna vital uma aproximação cuidadosa com as diversas nuances. A preocupação com continuidades e, principalmente, rupturas sinaliza para olhares filosóficos que dialoguem com a História. É inegável a sua inclinação para as nuances históricas, assinaladas em diversas passagens (FOUCAULT, 1978, 1992, 1999, 2008, 2013a, 2013b).

Perante esses desafios, a opção será em favor da genealogia: comentadores e o próprio autor identificam nessa amálgama a característica forte do olhar foucaultiano para a História (VEYNE, 2014; FOUCAULT, 1992; 2013a). Muitas das elaborações dessa aproximação pertencem a períodos posteriores à publicação sobre a história da loucura e um trabalho com as presentes preocupações requer demarcações sobre o desenvolvimento da obra do filósofo, rica em descontinuidades (ERIBON, 1990; VEYNE, 2011). É necessário, sem dúvidas, respeitar as fases distintas dos autores. Entretanto, este artigo se atribui a função de carta de intenções para futuras iniciativas e, enquanto tal, precisa se ater aos indícios com os quais vai trabalhar depois dessa breve exposição conceitual.

Por conta desses apontamentos, a seguir haverá três seções que compartilham uma semelhança: a adoção dessas elaborações filosóficas como ponto de partida. A primeira se inicia por meio da exposição de vestígios da experiência do Hospital do Engenho de Dentro de autoria

¹ Canção “Que loucura”, interpretada por músico Sérgio Sampaio, fazer referência à cabine de internação do próprio músico. Disponível em: <https://youtu.be/daHR_2Spqc0?si=zH41IMFmaWYCCBCQ>. Acesso em 13 de junho de 2024.

de funcionários da unidade. Portanto, do conjunto integrado por médicos, psicanalistas e demais servidores. A segunda se propõe a considerar escritos de internos que, em virtude das hierarquias em vigor, diferem tanto dos funcionários em geral quanto dos relatos propriamente clínicos. Então, serão levantadas as considerações finais e as oportunidades que contém o projeto em geral.

DE FORA: HISTÓRIA, FILOSOFIA E O QUADRO DE SERVIDORES NO ENGENHO DE DENTRO

A iniciativa tem como foco a Filosofia, o que é destacado pelas referências e pelos propósitos apresentados. Seria inviável, contudo, realizar um estudo sem revisitar o que já foi produzido sobre a unidade para saúde mental. Em especial, o que já foi publicado no campo da História. Acenos para outras ações nas Ciências Humanas devem ser constantes, sem que o direcionamento filosófico se perca: até porque o viés histórico, que motiva o enquadramento na genealogia, estimula isso. Sobretudo, seria uma negligência descartar os apontamentos historiográficos. O panorama induz a esboços mais abrangentes sobre o Engenho de Dentro e, então, necessita dos trabalhos anteriores.

Do balanço mais global da bibliografia se destaca o horizonte institucional esquematizado por Ribeiro (2016b). A autora também se vale das diferenças entre dentro e fora para enxergar as dinâmicas do Hospital Psiquiátrico Pedro II (Ibidem), embora parta de cronologia, objetivos e abordagens distantes do presente artigo. O caso é ilustrativo: a aproximação com a História auxilia na tarefa de traçar linhas gerais sobre a experiência com a loucura, mas principalmente afasta quaisquer naturalizações a respeito de processos sociais, culturais e da circulação das ideias. Para além de fundamentar a contextualização, a utilização de perspectivas históricas caminha na direção da demarcação das ranhuras na trajetória da unidade, da relação entre o quadro de servidores e os internos ou nas visões estáticas acerca da desrazão.

O histórico remete a outra localização, quando no primeiro período em atividade o espaço para receber os pacientes ficava na região da Praia Vermelha, zona sul da cidade, área que hoje sedia um campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DIAS; RIBEIRO; MACIEL; MATIAS, 2019). A despeito de já carregar a referência ao segundo imperador do Brasil, a instituição criada em 1852 era conhecida como manicômio ou hospício (RIBEIRO, 2016a) – apenas em 1944 houve a saída das antigas dependências, que culminou na instalação no bairro da zona norte, colaborou para atribuir a vinculação ao Engenho de Dentro e, por fim, para conferir o nome mais popular que a unidade veio a receber no século XX.

Ainda nas instalações iniciais, os limites entre arte, mais especificamente literatura, e filosofia foram tensionados por relatos de quem conviveu no espaço (RIBEIRO, 2016a). Os registros já apresentam características que, com a transferência, ficarão evidentes: um representante desses atravessamentos na virada para o século XX é o escritor Lima Barreto, que força as fronteiras políticas, éticas e estéticas por meio de seus escritos (SCHWARCZ, 2017). A experiência do autor, contudo, é anterior ao recorte a ser enfatizado pela pesquisa. O período observado, a partir da mudança, não foi o eleito somente por conta das novas dependências de que a unidade fez uso.

A década de 1940 é o período em que a radiodifusão se consolida no Brasil, em virtude da popularização das estações de rádio e das políticas públicas em torno das transmissões em larga escala (SAROLDI, MOREIRA, 1984; CAPELATO, 2008). A sedimentação desse alcance

abrangente para os veículos de comunicação é definitiva para as relações sociais no país, que se transformavam perante processos vertiginosos de urbanização e industrialização. As novas interações estabelecidas por meio dessas tecnologias ajudam a sustentar a hipótese de que o Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro se configurou como um polo para o pensamento filosófico brasileiro, ainda que instável, errático e distante das feições mais eruditas. Assim, no seio da cultura popular (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Os autores, sobre os quais rondam conceitos formulados com filiações nítidas ou matizadas às experiências na unidade, serão apresentados a seguir – a exposição restringe-se ao caráter introdutório. Apesar da diversidade desse conjunto, uma tendência é mantida. Todos os mencionados a seguir conservaram ligações com a comunicação em larga escala, propiciada pelas técnicas radiodifusivas. É um traço que define o afastamento na comparação com Barreto, cujos trabalhos são anteriores à popularização do rádio. Se os vínculos ao redor das conceituações com autoria de pessoas ligadas ao Hospital do Engenho de Dentro devem ser examinados com rigor, é inegável que a intensa circulação, proporcionada pelas ondas eletromagnéticas, serve de base para imaginá-lo como um epicentro nesse sentido.

O caso mais contundente a respeito das imbricações com a filosofia parece ser, a princípio, o mais distanciado da radiodifusão: Nise da Silveira. A médica, que se consolidou como uma das mais reconhecidas na área da saúde mental no país, sustentou forte diálogo com outros campos das Ciências Humanas em seus livros, e os trabalhos sobre Spinoza constituem um exemplo disso (SILVEIRA, 1995). Os estudos acerca das artes, da psiquiatria, da psicanálise e do núcleo que foi criado para o trabalho com pacientes em atividades menos ortodoxas também apontam para atravessamentos com a Filosofia (2015; 2024). Comentadores de sua trajetória intelectual e profissional igualmente sinalizam para a mesma tendência (HORTA, 2008; GULLAR, 1996).

Em paralelo às ações desenvolvidas na unidade, Silveira compôs um grupo de trabalho com outros intelectuais da segunda metade do século XX para avaliação do que era lançado em termos de canção popular na gravadora Philips (BARCINSKI, 2023). Reuniam-se, sob esse colegiado, ainda nomes da imprensa e produtores da indústria fonográfica para colher depoimentos de artistas com o propósito de compreender os processos que levavam faixas e discos a venderem mais (Ibidem). A presença na equipe indica as conexões entre Engenho de Dentro e música de apelo radiofônico, que terá exemplares no quadro de funcionários e nos pacientes registrados por prontuários.

Entre os servidores, é permitido mencionar Yvonne Lara – que, ainda com a grafia antiga do próprio nome, foi enfermeira e assistente social do mesmo hospital psiquiátrico (LEITE JÚNIOR; FARIAS; MARTINS, 2021). Do ponto de vista das dinâmicas da instituição, a funcionária que ficaria conhecida como Dona Ivone Lara ao assumir a carreira de sambista oferece viés distinto quando comparado ao de Silveira. Ainda que componham o corpo clínico na relação com os internos, até na terapia ocupacional, essas funções se colocam em patamares diferentes de prestígio e até hierarquia (SCHEFFER, 2016). Os registros de autoria cantora, compositora e instrumentista trazem à tona mais atritos.

Dona Ivone Lara se lançou profissionalmente na música somente após marcos biográficos determinantes, a exemplo da morte do marido, do acidente do filho e do progressivo afastamento das atividades no Engenho de Dentro (BURNS, 2008; SANTOS, 2009; NÓBILE, 2020). Recentes estudos escapam dessa cronologia para enfrentar as implicações da poética da compositora para outras frentes das Ciências Humanas (FILGUEIRA, 2020; OLIVEIRA; SILVA, 2024). Índícios nas canções de sua autoria impulsionam esforços como esses. É sinal marcante das sobreposições com a saúde mental a reiterada presença de imagens oníricas, tão caras à psicanálise (FREUD,

2019). Isso se constitui de tal modo por conta da noção de inconsciente, cujas conceituações promoveram desdobramentos significativos.

DE DENTRO: LINGUAGEM, LOUCURA E DIÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA

Das elaborações acerca do inconsciente, é possível mencionar tanto as consequências para Silveira (HORTA, 2008; GULLAR, 1996), quanto para a filosofia contemporânea francesa (CUSSET, 2008; DOSSE, 2010). E esses são apenas dois exemplos. Sob coordenação da psiquiatra, Lara atuou com os internos no Ateliê do Engenho de Dentro, espaço de terapia ocupacional que incentivou a criação entre artistas plásticos (HORTA, 2008; GULLAR, 1996). As obras realizadas nas dependências do hospital psiquiátrico chegaram a galerias reconhecidas nacional e internacionalmente, com desdobramentos para a arte concreta no século XX (VILLAS-BÓAS, 2008), além de colocar em evidência nomes como Arthur Bispo do Rosário (GALEANO, 2015).

Apesar do interesse que medidas no interior da unidade despertam, sua abrangência se afasta daquela adquirida pelos relatos vivificados pela radiodifusão – com destaque para os que demonstram particular sofisticação nas operações com a linguagem. Os casos de Silveira e Lara assinalam sofisticados tratamentos à palavra. De qualquer maneira, os artistas que passaram pelo ateliê reiteram a relevância de se concentrar na diversidade no interior do hospital, na contramão de um discurso médico homogeneizante da loucura (DIAS, 2003). É com a disposição para entrever a pluralidade que um estudo acerca de relatos de internos precisa se desenvolver.

Os registros formulados a partir da equipe clínica podem colaborar para reforçar as estratégias de controle da loucura. Mesmo que não seja possível encará-los como bloco monolítico, os discursos que integram a instituição são carregados de valores e é necessário nuançar suas proposições com o intuito de forçar as dinâmicas ao redor do Hospital do Engenho de Dentro para que a linguagem dos internos venha à tona. Se a música popular, veiculada pelos meios de comunicação, lega aos pesquisadores resquícios em torno de Silveira e Lara, também deixa vestígios sobre a percepção de pacientes acerca da rotina. Os relatos em primeira pessoa se destacam no conjunto geral.

“Que loucura”, canção composta por Sergio Sampaio e mencionada em epígrafe, congrega dois aspectos significativos: de um lado, a reiterada presença na música popular – uma vez que o cantor foi autor de faixas de destaque principalmente nos anos 1970; de outro, o aspecto confessional de depoimento, com impressões do cotidiano redigidas à revelia das estratégias para domínio. Contribuem para constituir esse prisma diverso os diários e outros fragmentos, que merecem ser examinados para fugir dessa tendência de conter a loucura e as suas enunciações. A passagem do músico adquire fisionomia interessante por não se demonstrar isolada.

Além de reiteradamente aludido em composições, o tempo que passou no Engenho de Dentro é um traço basilar dos registros memorialísticos a respeito de Sampaio e de sua biografia (MOREIRA, 2017). Os conflitos com gravadoras adicionaram o cantor capixaba a um grupo de artistas considerados malditos ou marginais – e que, em virtude dos conflitos ante a opressão política e os padrões estéticos se constituíram como atores decisivos para o pensamento brasileiro na década de 1970 (DUNN, 2008; FAVARETTO, 2021; BARCINSKI, 2023). As internações, a migração de outras regiões do país para o Rio de Janeiro e a ruidosa inserção na indústria fonográfica não são traços inéditos nos atravessamentos com a canção popular.

O compositor Torquato Neto foi igualmente internado no Engenho de Dentro e teve seus escritos remanescentes reunidos em obra póstuma (TORQUATO NETO, 1984; TORQUATO NETO, 2004) – uma vez que muito de seu trabalho foi incinerado pelo próprio autor antes da própria morte. Dentre os registros contidos nessas coletâneas estão frações de diários e anotações que fazem referências aos dias no hospital psiquiátrico. Trata-se de um denso compêndio de experiências, que carece de estudos até para que fiquem evidentes aproximações e distanciamentos com outras impressões, como as de Sampaio. A memória construída a partir do artista testa novamente as definições de loucura (PIRES, 2004; VAZ, 2013).

O artista se engajou nos movimentos estudantis que buscavam aumentar a participação das artes nas transformações políticas (RIDENTI, 2014), mas o rompimento tradições estéticas, políticas e éticas dos movimentos contestatórios que antecederam os anos 1970 teve em Neto um de seus principais representantes (CALADO, 1997). Esse coletivo de artistas que se propôs a essa ruptura, ainda nos anos 1960, foi avaliado e reavaliado desde então, através de análises distintas, por seus desdobramentos inclusive para a vida pública (VELOSO, 1997; DUNN, 2008; GIL; ZAPPA, 2013; FAVARETTO, 2021). Então, a ligação do movimento e, por conseguinte, de Neto com o pensamento filosófico do Brasil fica mais bem delineada. Como consequência, a conexão fortalece o ponto de partida que reconhece no Engenho de Dentro um polo para a Filosofia.

Trabalhar com uma noção mais ampla de Literatura impulsiona o entendimento de nuances tão instáveis, abrangentes e dinâmicas quanto aquelas vinculadas à cultura popular. As diferentes associações de Nise da Silveira, Dona Ivone Lara, Sérgio Sampaio e Torquato Neto com a radiodifusão tornam inescapável adotar uma atitude preocupada com as tendências de larga penetração social – até porque a ampla circulação de suas impressões sobre o hospital fez com que estivessem suscetíveis a interpretações, adaptações e subversões por parte do público. Caso haja mais registros sobre as experiências no local não será necessário se prender aos quatro autores, diante da possibilidade de expandir os estudos: acima dos demais aspectos, as intenções se concentram na busca por essas pluralidades.

ENGENHOSIDADES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema da linguagem acena para outro autor: Nietzsche. Além disso, a inclinação genealógica foucaultiana pode ser entendida como permanência do filósofo (2010). Ainda com relação ao procedimento de Foucault, o caráter trágico desempenha função significativa na busca por rompimentos e continuidades ao longo da historicização da desrazão (FOUCAULT, 1978) – exemplo que deve ser encarado como outra notável influência (MACHADO, 1999; 2006; LEMOS, 2016a). As rachaduras da obra do escritor alemão exigem igualmente detalhamento, como as considerações presente em *Ecce Homo* deixam nítido (NIETZSCHE, 1995). Há, é certo, profunda bibliografia que se atém às fases distintas registradas por seus escritos (KLOSSOWSKI, 1991; LEBRUN, 2006; CAVALCANTI, 2005; SAFRANSKI, 2019; HOLLINGDALE, 2015; LEMOS, 2016b).

A descrição das características do pensamento do Nietzsche serve para próximas pesquisas sobre o Engenho de Dentro: inicialmente, por conta das declarações de Foucault sobre as consequências das proposições nietzscheanas para o pensamento europeu às vésperas do século XX (2013b); adiante, pela força de suas próprias ponderações no sentido de uma crítica das tradições e a respeito da loucura (NIETZSCHE, 1995). As proposições foucaultianas acerca dos livros, especialmente da fase madura, do autor alemão colaboram para dar amplitude às

experiências na unidade e para escapar de vieses eixos ou limitados no contato com os registros anteriores à virada para o novo milênio.

Não é possível iniciar um plano de pesquisa para o Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro sem a percepção da urgência de dar conta de sua pluralidade: o olhar genealógico tem que se ater à diversidade de registros – de anotações a biografias quase laudatórias, de experimentos ousados com a linguagem a textos mais concisos ou comedidos. Trata-se de uma engenhosidade múltipla, complexa, difusa, arredia a sistematizações e no limite incapturável aquela que configura a loucura relatada a partir de suas dependências. A heterogeneidade não deve constar somente nos documentos consultados. É indispensável que a relação e o tratamento com esses vestígios das ações na unidade ao longo do século XX também partam dessa mobilidade e se esquivem de padrões normativos estáticos para a desrazão.

É inescapável, devido à abrangência que essas elaborações para a desrazão alcançaram a partir do Engenho de Dentro no período, demonstrar interesse pelas tradições de grande apelo no Brasil. As possibilidades que residem na inclinação por uma filosofia popular brasileira têm sido exploradas com mais intensidade na última década (CAVALCANTI, 2016; HADDOCK-LOBO; SIMAS; RUFINO, 2020). A função desempenhada pela radiodifusão, que ao mesmo tempo impulsiona e complexifica as composições, exige cautela. Gestos para compreender as nuances do hospital psiquiátrico se acrescentam a outros que, de modo menos organizado, mostraram propensão semelhante para notar o século XX no Brasil (HERBERT NETO, 2019; 2021b; 2021c).

Comentadores sublinham o empenho do jovem Nietzsche para compreender a cultura popular, com disposição especial para a identidade germânica (CAVALCANTI, 2005; LEMOS, 2016). É interessante ponderar que essa fase do pensamento nietzscheano é reconsiderada pelo próprio autor, capaz de críticas às considerações da juventude (NIETZSCHE, 1995; 1999). Publicações de corte biográfico sobre o filósofo alemão dedicam passagens aos tratamentos oferecidos por unidades psiquiátricas e por seus funcionários (SAFRANSKI, 2019; HOLLINGDALE, 2015; LEMOS, 2019), em outra dimensão que o aproxima de Foucault (ERIBON, 1990; VEYNE, 2011). A História, portanto, nem de longe é um tema exótico para Nietzsche (2010) ou Foucault (2008).

Essa engenhosidade, que coloca em evidência a unidade psiquiátrica para o pensamento filosófico brasileiro, consta simultaneamente nas estratégias para dominação e para subversão. As práticas curativas ou terapêuticas precisam igualmente ser colocadas em xeque nos estudos, sob o risco de naturalização de hierarquias, atitudes para controle, silenciamentos e violências. Com olhares voltados para outros contextos, Lemos (2022b) remonta às discussões sobre as fronteiras entre as Ciências e a Filosofia para examinar como pensadores impeliram as bordas da linguagem e do conhecimento – em tendência sobre a qual, de certa forma, Foucault se amparou para estudos sobre saber, poder e discurso no último século do milênio (LEMOS, 2022a).

São muitos os indicativos da familiaridade das propostas foucaultianas com as discussões a respeito da saúde mental no Brasil, assinalados até em registros memorialísticos (MACHADO, 2017). Os indícios remetem ao período da atividade da unidade carioca. Da mesma maneira, interpretações, assimilações e corruptelas do pensamento nietzscheano são constantes alvos de interesse dos estudos no Brasil – com ênfase para o campo da História Intelectual ou das Ideias (MARANHÃO, 2006; BARROSO, 2013; DIAS, 2019). Portanto, o mote dos estudos a serem desencadeados não configura uma associação grosseira entre pontas desconexas, conforme o mapeamento da bibliografia e o conjunto conceitual apontam.

REFERÊNCIAS

- BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos – A explosão da música pop no Brasil (1974-1983)**. Paraty: Editora do Autor, 2023.
- BARROSO, Antonio Vinícius Lomeu Teixeira. “Um Nietzsche à brasileira: intelectuais receptores do pensamento nietzschiano no Brasil (1900-1940)”. **Revista de Teoria da História**. Goiânia, jul/2013, Ano 5, Número 9, p.178-196.
- BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar – Dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Editora Todavia: São Paulo, 2023, p. 183 - 208.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- CAVALCANTI, Ana Hartmann. Futebol como teatro trágico. **Prometeus Filosofia**. Aracaju, Ano 9, n. 20, julho-dezembro, 2016, p. 85 – 109.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Símbolo e Alegoria – A gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2005.
- CUSSET, François. **Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia**. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- DIAS, Allister Teixeira; RIBEIRO, Daniele Correa; MACIEL, Laurina Rosa; MATIAS, Cátia Maria. Os arquivos do Hospital Nacional dos Alienados. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 92-111, jan./abr. 2019 – p. 93.
- DIAS, Geraldo Pereira. **A Recepção de Nietzsche no Brasil: Renovação e Conservadorismo**. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.
- DIAS, Paula Barros. **Arte, Loucura E Ciência No Brasil: As Origens Do Museu De Imagens Do Inconsciente**. Dissertação de mestrado (Pós-Graduação em História das Ciências da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz). Rio de Janeiro, 2003.
- DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada**. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ERIBON, Didier. **Michel Foucault: 1926 - 1984**. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, alegoria**. São Paulo: Ateliê editorial, 2021.
- FILGUEIRA, André Luiz. O Quilombismo Na Canção: Um Diálogo Com As Textualidades Intelectual De Abdias Nascimento E Lírica De Dona Ivone Lara. **Mosaico**. v. 13, p. 104-115, 2020. e-ISSN 1983-7801104. DOI 10.18224/mos.v13i1.7868.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade (1): a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault e Gilles Deleuze querem devolver a Nietzsche sua verdadeira cara. In: MOTTA, Manoel Barros da. **Ditos & Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 31-35.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. Trad. Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto (org.). **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 15-38.

FOUCAULT, Michel. Retornar à História. In: MOTTA, Manoel Barros da. **Ditos & Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Trad. Eilsa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 296-310.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (Obras completas volume 4: 1900)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALEANO, Eduardo. **Espelhos: uma história quase universal**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. São Paulo: HarperCollins, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

HERBERT NETO, Helcio. “A gente ainda nem começou”: Crepúsculo dos Ídolos, Krig- Ha, Bandolo! e o prenúncio de uma nova filosofia. In: VI Jornada de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul, 2021, p. 1-16.

HERBERT NETO, Helcio. Dansa Dyonisiaca: futebol brasileiro, Dionísio nietzscheano. **Cadernos Nietzsche**. Guarulhos/Porto Seguro, v.42, n.3, setembro/dezembro, 2021, p. 69-88.

HERBERT NETO, Helcio. Mittel, Foucault e Nietzsche – Cultura, Genealogia e História. **Revista Aproximação**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 19-36, 2019.

HOLLINGDALE, R.J.. **Nietzsche: uma biografia**. Trad. Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Edipro, 2015.

HORTA, Bernardo Carneiro. **Nise – arqueóloga dos mares**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o Círculo Vicioso**. Trad. Hortência Lancastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LEBRUN, Gerard. “Quem era Dioniso?”. In: LEBRUN, Gerard. **A filosofia e sua história**. MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de; CACCIOLA, Maria Lúcia M. O; KAWANO, Marta (org.). São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 355-378.

LEITE JÚNIOR, Jaime Daniel; FARIAS, Magno Nunes; MARTINS, Sofia. Dona Ivone Lara e terapia ocupacional: devir-negro da história da profissão. **Cadernos Brasileiros de Terapia Ocupacional**, 29, e2171, 2021.

- LEMOS, Fabiano. Höderlin no arquivo da modernidade: Foucault e o Romantismo alemão. In: LEMOS, Fabiano. **O contracânone romântico: estudos sobre uma (certa) filosofia do Romantismo alemão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022, p. 221-254.
- LEMOS, Fabiano. Nietzsche Coprófago. **Argumentos**. Ano 11, n. 21 - Fortaleza, jan./jun. 2019, p. 37-57.
- LEMOS, Fabiano. Novalis: filosofia e poética da medicina. In: LEMOS, Fabiano. **O contracânone romântico: estudos sobre uma (certa) filosofia do Romantismo alemão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022, p. 101-128.
- LEMOS, Fabiano. **O Ofício da Origem: uma leitura de Sobre o Futuro de Nossos Estabelecimentos de Ensino de Nietzsche**. Curitiba: Kottter Editorial, 2016.
- LEMOS, Fabiano. **Soldados e Centauros**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- MACHADO, Roberto. **Impressões de Michel Foucault**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico – De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MACHADO, Roberto. **Zaratustra: tragédia nietzscheana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- MARANHÃO, Tiago. “Apolíneos e Dionisíacos” – O papel do futebol brasileiro no pensamento de Gilberto Freyre a respeito do “povo brasileiro”. **Análise Social**. Lisboa, 2006, vol. XLI (179), p. 435-450.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- MOREIRA, Rodrigo. **Eu quero é botar meu bloco na rua!: A biografia de Sérgio Sampaio**. Niterói: Editora Muiraquitã, 2017.
- MOREIRA, Sonia Virgínia; SAROLDI, Luiz Carlos. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo – Como Alguém se Torna o que é**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Caso Wagner e Nietzsche contra Wagner**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Crepúsculo dos Ídolos – ou como se filosofa com o martelo**. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NÓBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara: a primeira-dama do samba**. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2021.
- OLIVEIRA, Leonardo Davino; SILVA, Maria Verônica da. Moderna matriarca: Dona Ivone Lara. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v.35, n. Esp., p 94-117, abr 2024.
- PIRES, Paulo Roberto. À margem da margem da margem. In: TORQUATO NETO. **Torquatália. Volume 1 {Do lado de Dentro}**. PIRES, Paulo Roberto (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, p.11-30.
- RIBEIRO, Daniele Corra. O acesso ao Hospício de Pedro II e as relações e o dentro e o fora da instituição. In: VENÂNCIO, Ana Teresa A.; DIAS, Allister Teixeira (org.). **O hospício da praia vermelha: do Império à República (Rio de Janeiro, 1852-1944)**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2016a, p. 163, 186.

Ribeiro, Daniele Correa. **Os sentidos do Hospício de Pedro II: dinâmicas sociais na constituição da psiquiatria brasileira (1842-1889)**. Tese de Doutorado (História das Ciências). Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz), Rio de Janeiro, 2016b.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à Era da TV**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2019.

SANTOS, Katia. **Ivone Lara: a dona da melodia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SCHEFFER; Graziela. Serviço Social e Dona Ivone Lara: o lado negro e laico da nossa história profissional. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 127, p. 476-495, set./dez. 2016.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVEIRA, Nise. **Cartas a Spinoza**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

SILVEIRA, Nise. **O Mundo das Imagens**. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: Uma filosofia popular brasileira**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.

TORQUATO NETO. Cadernos. In: TORQUATO NETO. **Torquatália. Volume 1 {Do lado de Dentro}**. PIRES, Paulo Roberto (org.). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, p. 291-316.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. DUARTE, Ana Maria S. de Araújo; SALOMÃO, Wally (orgs.). Rio de Janeiro: Max Lemonad, 1982.

VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Editora Nossa Cultura, 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Trad. Alda Baltazar e Maria Auxiliador Kneipp. Brasília: Editora UNB, 2014.

VEYNE, Paul. **Foucault: Seu pensamento, sua pessoa**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VILLAS-BOAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). **Tempo Social** 20 (2), Nov. 2008 p. 197-219.

Páginas da internet

SAMPAIO, Sérgio. “Que Loucura” (Canal oficial | YouTube). Disponível em: [<youtu.be/daHR_2Spqc0?si=zH41lMFmaWYCCBCQ>](https://youtu.be/daHR_2Spqc0?si=zH41lMFmaWYCCBCQ). Acesso em 13 de junho de 2024.

**ENCONTROS LÍRICOS MACHADIANOS COM A FILOSOFIA DA
RAZÃO VITAL**

[MACHADIAN LYRIC ENCOUTRES WITH THE PHILOSOPHY OF VITAL REASON]

Joabe Tavares Pereira
professorjoabe@gmail.com

Graduação em filosofia, especialista e mestre pelo PROF-FILO UERN. Atuo como professor de filosofia no Ensino Médio na cidade de Patos-PB. Também leciono Ensino Religioso na rede municipal do mesmo município.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.5837](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.5837)

Recebido em: 22 de fevereiro de 2024. Aprovado em: 2 de janeiro de 2025

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 167-180
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.5837](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.5837)
Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: A filosofia e a literatura são atividades intelectuais que muitas vezes convergem para uma mesma temática ou compreensão da vida humana. Muitos autores e autoras da literatura nacional e universal têm contribuições para o entendimento filosófico do homem e do mundo. Os escritos dos autores universais como Goethe, Shakespeare ou Cervantes, se confundem como obras de filosofia. Do mesmo modo, autores nacionais da literatura também se mostram filosófico em seus escritos, caso de Machado de Assis, Ariano Suassuna, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa. Neste texto pretendemos revelar, com algumas aproximações, se há uma filosofia nos escritos machadianos ou mesmo um filósofo nacional no autor. De fato, há passagens e conceitos nos escritos de Machado de Assis que conversam, por assim dizer, com os escritos de segunda navegação do filósofo espanhol, Ortega y Gasset. Ambos os autores têm estilo literário parecido, eles buscam a compreensão da vida e do mundo a partir das circunstâncias nas quais o homem está lançado. Homem e mundo se dão em um mesmo ato da existência, e esse fenômeno não passou despercebido por nossos autores.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Vida. Homem. Mundo. Categoria.

Abstract: Philosophy and literature are intellectual activities that often converge on the same theme or understanding of human life. Many authors of national and universal literature have contributed to the philosophical understanding of man and the world. The writings of universal authors such as Goethe, Shakespeare or Cervantes are confused with works of philosophy. Likewise, national literary authors also show themselves to be philosophical in their writings, such as Machado de Assis, Ariano Suassuna, Clarice Lispector or Guimarães Rosa. In this text we intend to reveal, with some approximations, whether there is a philosophy in Machado's writings or even a national philosopher in the author. In fact, there are passages and concepts in the writings of Machado de Assis that speak, so to speak, with the second-hand writings of the Spanish philosopher, Ortega y Gasset. Both authors have a similar literary style, they seek to understand life and the world based on the circumstances in which man is placed. Man and world occur in the same act of existence, and this phenomenon did not go unnoticed by our authors.

Keywords: Philosophy. Literature. Life. Man. World. Category.

INTRODUÇÃO

Para além da questão do reconhecimento do grande literato nacional que foi o escritor brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis, pretende-se neste texto, investigar acerca dos pontos de intercessão entre os termos da lírica machadiana com os conceitos da filosofia da Razão vital tal qual pensada pelo filósofo espanhol José Ortega y Gasset. O estilo de ambos os autores prima pela clareza textual, herança da formação jornalística que tiveram. Há em nossos autores um insubornável zelo pela apreensão das coisas do mundo como um todo, o que é próprio da filosofia na sua busca pela compreensão da totalidade e não de partes. Percebe-se nesta intercessão de pensamentos entre o filósofo e o romancista, uma crítica ao determinismo e ao cientificismo exacerbado de seu tempo – fruto da hegemonia positivista que se fazia na segunda metade do século XIX. Como críticos analisadores da condição humana de sua época, tanto Ortega y Gasset na Espanha, quanto Machado de Assis no Brasil, buscavam interpretar o homem de seu tempo, as condições históricas nas quais as circunstâncias operam e o contorno social – o mundo, no qual as coisas acontecem. O presente texto se debruçará nos romances de segunda fase literária de Machado de Assis, na qual o autor tematiza com traços da crítica social um teor irônico sem abandonar resíduos do romantismo: caráter nacionalista, exaltação da liberdade, reformas sociais e exaltação de sentimentos. Este recorte nas obras do autor brasileiro se deve a impossibilidade de se abarcar a vastidão literária por ele produzida. Quanto ao filósofo espanhol, nos intensificaremos mais nas obras produzidas a partir de sua *segunda navegação*, como se referem seus comentadores mais atualizados, fase que coincide com a aproximação de Ortega y Gasset com a fenomenologia. Navegar na aventura da existência sob a ótica de nossos autores por meio de uma revisão bibliográfica, é o intuito que aqui se faz, buscando os conceitos e recriando-os a partir do aprimoramento dos fundamentos que constituem essa modalidade.

Com base nos escritos de segunda fase de Machado de Assis, este texto buscará melhor compreensão dos elementos filosóficos, se os houver, das obras do escritor brasileiro. Se essa perquirição encontrar ingredientes filosóficos em tais escritos, importa revelar se, de fato, eles têm conexões com a filosofia do espanhol Ortega y Gasset, e a partir desta revelação, inquirir do lugar filosófico da obra machadiana. O reconhecimento amplo do literato que foi Machado de Assis é demasiado publicado e, deveras, o escritor goza de prestígio quanto à sua produção literária. O que aqui se interroga é a compreensão de até que ponto a crítica ou a academia filosófica reconheceria no autor um filósofo, e neste caso, de qual filosofia teria aproximação. O escritor brasileiro Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), já demonstrava uma influência do filósofo Pascal na lírica machadiana. Contudo, esta investigação pretende inverter a lógica e se perguntar em que termos podemos considerar Machado de Assis um filósofo nacional no que pese sua obra ter conexões, ainda que latentes, com o pensamento do filósofo Ortega y Gasset. Na mesma inclinação, Miguel Reale apresenta uma *certa* filosofia na obra machadiana, embora a aproxime mais com o filósofo alemão Schopenhauer; o que seria justo se perguntar: filosofia machadiana ou filosofia na obra machadiana? O pessimismo patente na filosofia do alemão não encontraria ressonância no pensamento orteguiano – a filosofia da Razão vital, e que não se coaduna com a categoria *minha vida*, critério saliente na obra de Machado de Assis. Logo, a obra literária de *segunda fase* do escritor brasileiro, teria mais aproximações com a filosofia da Razão vital.

Em meio a vasta obra literária machadiana e suas nuances em compreender o cotidiano humano, inquirimos acerca de até que ponto pode-se considerar o escritor Machado de Assis um filósofo, e quais suas aproximações com a filosofia da Razão vital, e a partir desse entendimento, verificar: Machado de Assis poderia ser considerado academicamente um filósofo? Se sim; ele tem aproximação com a filosofia da Razão vital ou funda uma nova corrente filosófica de caráter nacional? Esta suposta filosofia nas obras machadianas, faria do autor um filósofo nacional?

Justifica-se este trabalho pela importância em se reconhecer o caráter filosófico presente nos romances de segunda fase escritos por Machado de Assis, sobretudo com a filosofia da Razão vital. Muito embora o autor brasileiro seja nacionalmente consagrado, aqui buscamos sua interface com a filosofia orteguiana, e a partir dessas aproximações, interpelarmos do lugar filosófico da obra machadiana. O principal objetivo desta escrita é investigar a presumida presença da filosofia nas obras de Machado de Assis, e de qual filosofia ela se aproxima; outros objetivos também ensejam nosso texto, a saber: investigar nas obras romanesco de segunda fase de Machado de Assis as circunstâncias desses escritos, aproximando-os da obra de Ortega y Gasset; compreender o autor romancista brasileiro a partir de suas noções filosóficas, contribuindo, assim, com o viável resgate de um modelo de filosofia nacional.

FILOSOFIA E LITERATURA

A literatura nacional é composta de autores e autoras consagrados (as) pelo seu povo e, muitos desses nomes perpassam as fronteiras nacionais, tendo reconhecimento literato inclusive em países de outras línguas, o que aponta para a qualidade lírica de nossos romancistas, escritores e poetas. Machado de Assis é um desses autores consagrados nacionalmente, inclusive para além do país. O que aqui buscamos não é meramente sua qualidade artística, pois esta já é consagrada, mas intentamos pelo aspecto filosófico que sua vasta obra carrega e que é mister buscá-la, interpretá-la e trazê-la para o devido lugar filosófico que lhe cabe. Há alguma correlação entre a lírica machadiana que se coaduna com a metafísica da Razão vital, esta é nossa tese a ser assumida como tarefa nesta faina de compreender filosoficamente os segredos do *Bruxo do Cosme Velho*¹. O que aqui se investiga na correlação intelectual e cognitiva entre literatura e filosofia, poder-se-ia também ser investigado em outras áreas em relação à filosofia, como a música, o cinema, a pintura e tudo o mais relacionado às artes e a cultura. Afinal, tais áreas de atuação humana são expressões diversas que manifestam a compreensão do homem e de seu tempo, estas traduzidas em arte e cultura, e que demandam implicações filosóficas estéticas para o deleite dos que delas se aproximam.

Algo semelhante acontece com o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, e que seus compatriotas recorreram ao espanhol Ortega y Gasset, o qual produziu uma belíssima obra a respeito do escritor alemão: *Goethe, o libertador*; uma vez solicitado para tal empreitada, mas já nos admoesta de saída, “Quem quiser salvar Goethe, deve buscá-lo aí” (ORTEGA Y GASSET, 2022b, p. 45), onde esse *aí* é *em torno* de Goethe, um *Goethe a partir de dentro*. Nesta mesma perspectiva, buscamos compreender as nuances filosóficas nas obras machadianas ainda que estas estejam latentes em seus personagens, circunstâncias ou enredos cotidianos traduzidos em ficção, mistério e aventura. De fato, os escritos poéticos ou romanesco e míticos, sempre estiverem aproximados com a filosofia, desde os escritos de Homero e Hesíodo até a literatura hodierna. Aliás, filosofia e literatura são dois lados da mesma moeda, o que as tornam deveras aproximadas pela Estética². Esta correlação entre a filosofia e a literatura é ingrediente constitutivo da vida intelectual, da cultura

¹ Cosme Velho é a rua onde Machado de Assis veio morar depois de viver alguns anos na rua das Laranjeiras. A alcunha de Bruxo deveu-se a maledicência de um vizinho que via o escritor queimando velhos papéis num caldeirão. (n.a.)

² “Um dos ramos tradicionais do ensino de filosofia. O termo foi criado por Baumgarten (séc. XVIII) para designar o estudo da sensação, *a ciência do belo*, referindo-se à empiria do gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo” (JAPIASSÚ & MARCONDES, 2006, p. 94-95).

e da arte, uma vez que, se o que é belo agrada pelo olhar (sentidos), a filosofia é o fundamento dos juízos estéticos.

Para esta empreitada lírico-filosófica, buscaremos nas obras romanescas machadianas de segunda fase, sobretudo, em sua clássica trilogia mais famosa, quais sejam: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Estas obras se constituem em novo estilo literário do escritor e assenta sua introdução no Realismo³ produzido no Brasil. De modo que, em Machado de Assis, isto não se resume a mera descrição da realidade. “Seu realismo consiste em desmentir a realidade, e em descobrir a duplicidade de tudo quanto nos rodeia e de nossa própria pessoa” (KUJAWSKI, 2011, p. 106). Ambos autores identificam-se com estilo literário muito próximo, “[...] o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (MACHADO DE ASSIS, 2019, p. 107). Já o filósofo espanhol emprega seu estilo literário ao modo dos hebreus na tomada de Jericó. “Iremos nos aproximando em giros concêntricos, de raio cada vez mais curto e intenso, deslizando pela espiral desde uma mera exterioridade com aspecto abstrato, indiferente e frio, até um centro de terrível intimidade, patético em si mesmo, ainda que não o pareça em nosso modo de tratá-lo” (ORTEGA Y GASSET, 2016b p. 17). No sentir do filósofo espanhol, um problema filosófico para ser evidenciado, carece de ir sendo cercado, sem pressas, a fim de se tornar patente pela aproximação cada vez reveladora daquilo que se investiga.

Para esta compreensão, contaremos com o aporte teórico de Kujawski (2011), exímio conhecedor tanto da filosofia orteguiana quanto das obras do escritor brasileiro. Outra luz literária para esta investigação é Álvaro Gomes (2018), autor de ensaios, livros e romances.

METAFÍSICA ENTRE OS AUTORES

A busca constante pela compreensão da realidade é algo comum aos autores em tela. A realidade é um fenômeno que nunca se manifesta logicamente, clara e fácil de ser compreendida. Nossos autores desenvolveram, à sua maneira, uma metafísica⁴ de tentar compreender quem é o homem e o mundo no qual vê-se *lançado*. “Se há em Machado uma metafísica é esta: os fatos só servem para nos distrair e encobrir o conhecimento da realidade, a realidade do drama humano” (KUJAWSKI, 2011, p. 19). Seria como a vida cotidiana distraísse a mente humana de sua verdadeira condição de estar no mundo: naufrago. Ora, a primeira condição para quem vê-se naufrago é justamente ter consciência de sua situação na qual se encontra, e portanto, a distração é uma condicionante que agrava ainda mais a realidade de quem perdido se encontra.

O homem encontra-se no mundo como que ‘lançado’ nele houvesse sido, esta é sua dramática condição de estar no mundo. Para se orientar, pois perdido se encontra, buscará algo para se ater, isto é, encontrar-se a si mesmo. Para tanto, buscará na metafísica uma orientação autêntica a fim de encontrar-se. “A metafísica é algo que o homem faz, e esse fazer metafísico

³ O Realismo brasileiro foi um movimento de enfoque literário no homem e seu cotidiano, crítica social e linguagem simples e objetiva. (n.a).

⁴ É o que convencionou-se chamar de ontologia ou filosofia primeira. A metafísica, em definição básica, seria aquilo que está para além das coisas físicas (Andrónico de Rodes). Neste sentido, a metafísica ocupa-se em compreender quem é o homem, o mundo que o cerca, além de buscar respostas par o Ser Supremo. A partir do século XIX, houve uma desvalorização da metafísica. Segundo Ortega y Gasset, a metafísica só resistiu aos ataques positivistas de meados de século XIX, porque é impossível arrancar da mente humana sua condição filosofante, e é por isto, que o homem faz metafísica (n.a).

consiste em o homem buscar uma orientação radical em sua situação” (ORTEGA Y GASSET, 2019a, p. 33). Aqui podemos verificar uma aproximação do escritor brasileiro com a tradição helênica, e de modo mais ajustado, com a filosofia da Razão vital. Desde os gregos antigos, a noção de *encontrar-se* no mundo é perseguida pelos filósofos; e em Ortega y Gasset, esta mesma noção, será a pedra de toque dos escritos e análises da metafísica do pensador espanhol.

Uma imagem utilizada e aplicada pelo filósofo Ortega y Gasset da condição humana de desorientação é sentir-se *náufrago*, alegoria bastante utilizada por Ortega y Gasset em sua metafísica, e que perpassa diversas de suas obras. Para o filósofo, o homem está no mundo desorientado, caído, submerso, porque não dizer, *náufrago*. Sentir-se perdido é a primeira condição para encontrar-se, mas para isso, o homem deverá buscar as verdadeiras ideias – as ideias dos *náufragos*. Também Bentinho⁵ quando sentia-se em mar revolto da existência falava em “[...] naufrágio da minha existência inteira” (MACHADO DE ASSIS, 2019a, p. 37). Em termos machadianos, o mundo é como “[...] uma lancha de *náufragos* [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2019b, p. 106). Já nos lembra o professor Maurício de Carvalho (2016) que o tema do *naufrágio* é consolidado nos textos de *segundo navegação* do filósofo espanhol. “O homem pode se perder, mas está desafiado a se salvar, pode se perder na circunstância, mas deve salvá-la e a si mesmo” (CARVALHO, 2016, p. 111). Neste sentido, o homem não só deve se salvar de sua condição de *náufrago*, como também, salvar sua circunstância – o que se traduz em salvar tudo aquilo que o circunscreve, desde sua gente, sua terra, sua cultura.

APONTAMENTOS CONCEITUAIS ENTRE OS AUTORES

Uma vez sabedor de sua desorientação no mundo, o homem buscará *a que se ater*, para ficarmos em termos orteguianos. É isso que faz a filosofia da Razão vital proposta pelo filósofo espanhol. Doravante, passaremos a elencar alguns termos machadianos os quais se aproximam da filosofia, sobretudo, com a filosofia orteguiana, ainda que o filósofo não seja expressamente citado pelo escritor brasileiro. Para esta aproximação, reitero, iremos no estilo do pensador espanhol, qual seja, em *giros concêntricos*, a fim de tornar patente aquilo que buscamos e assumimos como tarefa: que aproximação tem o escritor brasileiro Machado de Assis com a filosofia? E mais ainda, se há uma filosofia no escritor supra citado, de qual filosofia Machado de Assis se aproximaria?

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao descrever a singeleza de Eugênia, o escritor brasileiro lembra de suas *Ideias claras* (MACHADO DE ASSIS, 2019b, p. 64); um termo recorrente em Ortega y Gasset que se traduz pelas *ideias vitais* tal qual proposta pelo filósofo. Ainda sobre a personagem Eugênia, e sua condição de coxa, circunstância que se soma ao eu da personagem, e que nos lembra a instigante máxima orteguiana, “Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu” (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 32). O homem, como a personagem Eugênia, precisa compreender e superar sua *circunstância*, para isso, é preciso ter ideias claras, saber *a que se ater* quando as circunstâncias assim exigirem, ou em termos machadianos, “[...] o uso acomoda a gente às circunstâncias [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 45).

Há situações nas quais nos encontramos que exigem de nós alguma meditação sobre como se portar diante de tais circunstâncias, elas requerem que o homem se volte a si mesmo, para tanto é mister o silêncio. – “Sabeis que a maior sabedoria é o silêncio” (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 625). Quanto mais sabemos, mais nos calamos. Há momentos de expressar o que temos a dizer, e

⁵ Personagem central de *Dom Casmurro*, na qual ele narra sua visão dos fatos consoante sua perspectiva. (n.a).

há momentos de mudez em que o homem volta-se para si. “Há coisas que melhor se dizem calando” (MACHADO DE ASSIS, 2019b, p. 170). Parece-nos que o autor brasileiro renunciava o conceito da *radical solidão* empregada por Ortega y Gasset nas *Meditações do Quixote*, obra lançada em 1914, publicada no Brasil em 1967 com tradução de Gilberto Kujaswki. É justamente na *radical solidão* que o homem volta-se para si mesmo na pretensão de refletir acerca de sua circunstância no mundo. Esta condição peremptória de se voltar para si mesmo é o que Ortega y Gasset chamou de *ensimesmar-se*⁶

Um dos personagens mais marcante da trilogia romanesca de Machado de Assis é Quincas Borba – herdeiro inopinado de Cubas e aspirante a filósofo, autor do Humanitismo⁷. Como herdeiro, logo passou à vida de ostentação, mas não deixou de reconhecer em seu criado sentimento delicado e nobre, o que implica que o homem comum pode ter atributos aristocráticos, “[...] prova cabal de que muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime” (MACHADO DE ASSIS, 2019b, p. 184). Ora, de modo análogo Ortega y Gasset faz alusão ao homem simples que não se deixa levar pelo vulgo e não se torna um *homem-massa*⁸. Aliás, quando o filósofo espanhol fala em massa está se referindo a um certo tipo de homem e não de classe social.

Ao contrário, não é raro encontrar hoje entre os operários, que antes poderiam servir como o exemplo mais puro do que chamamos “massa”, almas magnanimamente disciplinadas (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p. 82).

Ser nobre e seletos no entendimento dos autores, está longe de ser uma característica social ou de cunho intelectual, antes se ajusta a uma certa *docilidade* e orgulho em servir sem que com isto o indivíduo se desqualifique como faz o *homem-massa*, que exigirá não só seu apetite de prazer, mas tomar o lugar e assumir aquilo que é próprio das minorias seletas. Embora os seletos se esforcem em produzir alguma coisa de serventia para a civilização, o homem vulgar aproveita-se daquilo que é produzido pelos excelentes. O homem nobre produz, “[...] mas os medíocres é que se arranjam. O merecimento fica para o lado” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 203).

No sentir do filósofo espanhol, as sociedades do início do século XX viviam o fenômeno histórico do levante das massas, estas passaram a ocupar espaços d’antes destinados às minorias. “Esse fato é o advento das massas ao pleno poderio social” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p. 77). Ora, as massas não apenas querem ocupar os espaços públicos como exigem para si o mando da sociedade, sem reunir a qualificação necessária para tal. Dá-se, então, a rebelião das massas, e seu corolário – a nivelção do vulgar. De igual modo, Machado de Assis sente essa mesma vulgarização

⁶ Conceito recorrente da filosofia da Razão vital, consiste em um atributo do homem voltar para si, e na radical solidão, encontrar-se. “Esse movimento graças ao qual ignoramos a realidade por uns momentos para dar atenção a nossas ideias é o que é específico no homem, e se chama *ensimesmar-se*” (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 46). “Ensimesmar-se é o contrário de viver afobado – quando são as coisas em torno que decidem o que faremos, que nos empurram mecanicamente a isto ou àquilo, e nos levam destrambelhados” (ORTEGA Y GASSET, 2022a, p. 73).

⁷ É uma filosofia fictícia criada por Quincas Borba, tem base na seleção natural de Darwin. “Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e destrutível [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 17).

⁸ O conceito de *homem-massa* é fundamental para a compreensão do pensamento de Ortega y Gasset. O filósofo espanhol cria este conceito em *A Rebelião das Massas*, obra datada de 1930. Segundo o filósofo, o *homem-massa* é o tipo sujeito que herdou o mundo sem ter esforço algum; como todo herdeiro, ignora os esforços pretéritos de outros seletos e ainda se arvora em quere gerir os destinos da sociedade sem ter a mínima condição para tal. Assim, o conceito em tela nada teria a ver com classe social, como apontou Marx, mas com um tipo de homem e seu comportamento diante da vida; portanto, *massa* pode ser qualquer um, inclusive os letrados ou de condição social superior. (n.a).

da vida em fins do século XIX em nossa sociedade no limiar da era republicana. O autor fala ironicamente dos hábitos sociais de sua época dos quais eram difíceis separar o seletivo do vulgar, “[...] se toda a sociedade não estivesse já nivelada pelo vulgar *coupé*” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 101). Ambos autores têm uma certa desconfiança na República ou no democratismo que se estabelecera em seus países. Para Ortega y Gasset,

A democracia, como democracia, quer dizer, estrita e exclusivamente como norma de direito político, é coisa ótima. Porém a democracia exasperada e fora de si, a democracia em religião e na arte, a democracia no pensamento e no gesto, a democracia no coração e no costume é a mais perigosa enfermidade que pode padecer a sociedade (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 135).

Não se trata de deduzir que a democracia não seja boa em si. Trata-se do hiperdemocratismo em toda a vida nacional, uma espécie de *democracia morbosa*,⁹ causa dos males sociais pela falta de convicção enérgica própria das aristocracias. O problema se dá quando “[...] a democracia estende-se para campos da cultura onde não deveria estar [...]” (CARVALHO, 2016, p. 334). Em *A rebelião das massas*, Ortega y Gasset traça o perfil do *homem-massa*¹⁰ e o denuncia como produto de uma sociedade que o mimica em querer realizar seus desejos como se fossem direitos.

Machado de Assis já era escritor renomado por ocasião do golpe de 15 de novembro de 1889 que derrubou a monarquia. O escritor fez carreira durante o II Reinado da qual brotou fama e prestígio. Ele faz algumas ironias à República em *Esau e Jacó*, romance de 1904. Nosso autor sem esboçar severas e diretas críticas ao novo regime, tinha sua visão histórica de que as coisas não deviam se dar pela ruptura ou revolução, mas pela linha da continuidade histórica, sem intervenções bruscas ou lutas armadas. Machado de Assis “[...] era conservador, amante das instituições vigentes, simpatizante da monarquia e desconfiado da República” (KUJAWSKI, 2011, p. 124). Esse amor às instituições vigentes tem correlato com às instâncias superiores que regulariam as normas às quais se pudessem apelar. “Essas normas são os princípios da cultura” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p. 144). Sem essa norma institucional à qual recorrer em instantes de tensão, resta a barbárie da *ação direta*¹¹, o que é próprio do *homem-massa*.

Por ser crítico do golpe militar que instaurou a República nacional em 1889, Machado de Assis acumulou desafeitos na crítica jornalística e literata. Mas já nos admoesta Gilberto Kujawski

⁹ Não se trata de que Ortega y Gasset não fosse favorável à democracia. Trata-se de querer levar a democracia a todos os quadrantes da vida diária, como a igreja, escola, família e tudo o mais. Para o filósofo, em Política, a democracia é um bem imprescindível, mas não se dá o mesmo quando se tenta democratizar todas as questões sob o risco de degenerar em demagogia (n.a).

¹⁰ Um tipo social e intelectualmente desqualificado por não atender aos mais capacitados, ter estreitamento cultural, fechado em si mesmo, mimado e medíocre, além de ter a alma obliterada, já nega o diálogo e se vale da ação direta e violenta pois não conhece outro meio. O Homem-massa está por toda a parte, vê-se em um mundo de facilidades jamais vista, exige demasiado direito, mas desconhece a nobreza do dever. O homem-massa só quer opinar e proclamar sua vulgaridade. “Consagra, de uma vez para sempre, a abundância de superficialidades, preconceitos, pedaços de ideias, ou simplesmente palavras vazias que o acaso amontoou no seu interior; e, com uma audácia que só se explica por ingenuidade, quer impor isso por toda parte” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p. 143). Em *A Rebelião das massas*, Ortega y Gasset denuncia esse tipo de homem que não tem nada a ver com divisão de classes sociais, assim, o homem-massa pode ser qualquer um de qualquer classe ou nível social. O próprio Ortega y Gasset reconhece, que de tão desqualificado que é o homem-massa, o filósofo acumula insultos sobre essa figura de ser humano que é o homem-massa, um ser sem projetos que vive à deriva. Daí, esse ser não construir nada, ainda que suas condições sejam enormes.

¹¹ A *ação direta* é o modo próprio de agir das massas; como as massas renunciaram ao diálogo ou recorrerem a qualquer instância superior, resta a violência da ação direta, transvestida em rebelião ou motim. A ação direta é a *ultima ratio*, mas para as massas passa a ser a primeira iniciativa (n.a).

(2011), que nosso escritor romancista desafia qualquer ideologia que queira reduzir seus escritos a reducionismo partidário:

Machado de Assis não pode e não deve ser enquadrado em nenhuma ideologia política ou social. Os críticos do grande escritor, na maior parte, dividem-se entre a mesmice e a adulação reverencial, de um lado, e de outro, os ideólogos, torturando o texto do maior clássico brasileiro até que ele confesse suas afinidades com a esquerda ou com a direita. A leitura à esquerda inscreve-o, por exemplo, na categoria de crítico das contradições do *capitalismo periférico* [Roberto Schwarz], e a leitura à direita transforma-o num autêntico e convicto representante do liberalismo [Gustavo Franco] (KUJAWSKI, 2011, p. 122-123. Grifo do autor).

Ora, do mesmo modo Ortega y Gasset também se posicionou contrário à essa fictícia polarização de pensamentos políticos entre em esquerda e direita como se não houvesse outras alternativas políticas para as pessoas. “Ser de esquerda, como ser de direita, é uma das infinitas maneiras que o homem pode eleger para ser um imbecil” (ORTEGA Y GASSET, 2016a p. 61). O que se depreende que a preocupação última do filósofo não é meramente com o aspecto político de seu tempo – sem embargo de sua importância, mas o que o filósofo intenta mesmo como um *télos* a ser perseguido como tarefa é buscar compreender a realidade, quem é o homem e qual sua circunstância.

Ora, nesta compreensão o filósofo tentará compreender a vida humana e seus ingredientes constitutivos. Para o filósofo Ortega y Gasset viver de modo autêntico traduz-se pela vida que se realiza dentro da vocação. O pensador espanhol lembra o caso do grande escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, de modo unânime o maior literato de seu país. Goethe vivia constantemente aborrecido por não cumprir sua vocação – viver a partir da escrita; ao contrário, tinha dedicação burocrata como funcionário público que era. No sentir de Ortega y Gasset, a vocação é a realização autêntica daquilo que tenho que fazer. “A vida, bem o sabemos todos, dá muito o que fazer. E o mais grave é conseguir que o fazer escolhido em cada caso seja, *não um qualquer*, mas o que é preciso fazer – aqui e agora --, que seja nossa verdadeira vocação, nosso autêntico algo a fazer” (ORTEGA Y GASSET, 2017, p. 67, grifo do autor). A vocação é o compromisso do homem com o seu projeto vital revestido da autenticidade de ser quem de fato ele é. Quanto mais somos fiéis à nossa vocação, mais autênticos somos, quanto menor nosso empenho em nossa vocação tanto mais terá deformidade o nosso destino, caso de Goethe. Assim, de nada adiantaria o esforço pelo esforço se este não estiver coadunado com aquilo que fazemos por vocação e que traduz nossa *vontade querida* em realizar uma determinada tarefa, de modo que o homem sem vocação age de modo inautêntico, “seu esforço esgota-se no próprio esforço e termina em melancolia” (CARVALHO, 2016, p. 428).

Nesse mesmo entendimento, Machado de Assis assinala a vocação como uma realização a ser cumprida como tarefa. Em *Quincas Borba*, o escritor dirá acerca de Cristiano Palha¹², “Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 166). Nesta mesma sentença encontram-se dois conceitos fulcrais da filosofia raciovitalista: vocação e necessidade, pois para o filósofo espanhol, a necessidade, sobretudo, a *necessidade imediata*, é uma necessidade que nasce no próprio indivíduo. A *necessidade imediata*, “[...] a qual eu sinto, de fato, como tal necessidade, nascida em mim, com suas raízes em mim, inata, autóctone, autêntica” (ORTEGA Y GASSET, 2019a p. 17). Em *Dom*

¹² Casado com Sofia, o desonesto casal percebe que Rubião é ingênuo e provinciano. Ela passa a seduzir o novo rico Rubião com interesses em sua fortuna herdada.

Casmurro dirá o escritor do Cosme Velho, “A vocação é tudo” (MACHADO DE ASSIS, 2019a, p. 64).

Há instantes na vida humana no qual se faz mister que nos voltemos para nós mesmos. É o momento de reflexão que exige *radical solidão*, e que o filósofo espanhol chamou *ensimesmar-se*. Trata-se de um conceito recorrente da filosofia da Razão vital, consiste em um atributo do homem voltar para si, e na *radical solidão*, encontrar-se. “Esse movimento graças ao qual ignoramos a realidade por uns momentos para dar atenção a nossas ideias é o que é específico no homem, e se chama *ensimesmar-se*”. (ORTEGA Y GASSET, 2018, p. 46). Também Capitu¹³ quando refletia sobre sua circunstância de perder Bentinho para o seminário, “[...] olhava para dentro de si mesma [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2019a, p. 70).

Ainda que a vida cobre instantes de reflexão e contemplação, o cotidiano exige de nós alguns afazeres. A vida dá muito o que fazer, não há como renunciar o que temos de realizar. “A vida é cheia de obrigações que a gente cumpre, por mais vontade que tenha de as infringir deslavadamente” (MACHADO DE ASSIS, 2019a, p. 100). Viver é constantemente estar fazendo algo, pois minha vida é o que faço, o que me acontece. “Vida é *quefazer*” (KUJAWSKI, 1994, p. 53). Mas não é um qualquer fazer, mas sim o que tenho de fato que fazer, donde brota a dramática ideia que o homem precisa fazer-se a si mesmo. A realidade da vida humana é a premente necessidade do homem fabricar-se de modo individual e circunstancial, pois sua vida lhe foi dada mas não foi dada pronta, “[...] a minha vida é ela própria um *quefazer*” (AMOEDO, 2016, p. 293). Mas esse *fazer* deve ser realizado dentro daquilo que sua vocação aponta, sob pena do esforço esgota-se em melancolia, sinal de alteração do chamado íntimo e vocacional. (CARVALHO, 2016).

Ao buscarmos nos escritos machadianos uma aproximação com a filosofia, e o seu estilo irônico e humorado, sem renunciar à racionalidade helênica, isto confirma nossa premissa, e que seus romances de segunda fase ratificam o crítico destemido da sociedade de seu tempo que se tornaria nosso escritor.

A partir de *Brás Cubas*, revela-se em Machado outro autor, muito mais ousado, dono de outra linguagem, muito mais pessoal, apurado na ironia, investindo contra o mundo de aparências, falsidade, hipocrisia, egoísmo e corrupção moral que o cercava na corte (KUJAWSKI, 2011, p. 23).

É nessa perspectiva em denunciar as aparências frívolas do mundo social que Machado de Assis vai seguindo sua vocação como homem e escritor. Sua ironia se constitui em um forte ingrediente de denúncia, sem deixar de lado a dramaticidade e aventura com a condição humana e suas contingências, essa percepção se acentua em *Memórias Póstumas* na delirante narrativa do autor defunto onde Brás Cubas desvela a

[...] falta de sentido da vida humana, sua brevidade, o desmentido do idealismo e das ilusões, o domínio irresistível da vontade pelos baixos instintos da sensualidade e da vaidade, e o vazio da existência terminado na morte sem glória (KUJAWSKI, 2011, p. 31).

¹³ Personagem central do romance *Dom Casmurro*. Paira sobre ela a eterna dúvida de ter ou não traído Bentinho. Dona dos “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca” (MACHADO DE ASSIS, 2019a, p. 54). Os olhos de Capitu eram “[...] negros, faróis noturnos prometendo felicidade” (GOETHE, 1998, p. 63). Tal qual os olhos de Charlotte para Werther.

Com forte acento irônico, ironia da qual é mestre incontestado, Machado de Assis vai dissecando o homem de seu tempo, sem perder o humor crítico próprio de seu estilo, mantendo sempre “[...] sua vocação para a visão integral das coisas [...]” (KUJAWSKI, 2011, p. 56), algo próximo ao entendimento de Ortega y Gasset quando lembra que a filosofia deve ter, em sua essência, o princípio da *pantonomia*¹⁴. A filosofia não pode se satisfazer com pedaço ou partes como faz a ciência positiva

O filósofo, ao contrário, buscará da matéria seu valor como peça do Universo, e dirá a verdade última de cada coisa, o que essa coisa é em função de todas. A esse princípio de conceituação chamo de *pantonomia* ou lei de totalidade” (ORTEGA Y GASSET, 2016b, p. 103).

Essa busca pela compreensão das coisas do mundo a partir de uma perspectiva integral se contrapõe às doutrinas positivista da época tanto de Machado de Assis quanto de Ortega y Gasset, ambos autores intensificam suas metafísicas holísticas. Tanto o escritor romancista quanto o filósofo criticaram as correntes positivistas pela simples razão destas não alcançarem as verdadeiras razões da vida humana, suas circunstâncias e a compreensão da *vida de cada um* como categoria de análise filosófica como sentenciou Dilthey, filósofo alemão, ou em termos orteguianos, a vida só pode ser interpretada a partir dela mesma, em sua *mesmidade*¹⁵. É desde Dilthey que temos a compreensão “[...] que a vida humana é uma totalidade unitária que não pode ser desmembrada para ser compreendida, mas só pode ser interpretada a partir dela mesma [...]” (KUJAWSKI, 2011, p. 126). Aliás, a *vida de cada um* tem como tarefa vital “[...] atravessar as ilusões e chegar ao conhecimento daquilo que nos é verdadeiramente valioso” (DILTHEY, 2014, p. 60). A vida humana funciona como razão dela própria, pois ela é categoria imprescindível para quaisquer análises que se pretendam filosóficas.

O humanismo tal qual proposto por Quincas Borba é uma ousada ironia contrária às correntes do *imperialismo da física* traduzido como o domínio das ciências positivas. Também Ortega y Gasset, juntamente com Julián Marías¹⁶, fundou em 1948 o Instituto de Humanidades com o propósito de desenvolver atividades investigativas, colóquios e debates acerca da vida estudantil, cultural e da vida nacional espanhola. Neste sentido, o propósito do Instituto de Humanidades,

[...] seria o de reorganizar todas as investigações humanas, de modo a permitir uma renovação das disciplinas tradicionais que as realizavam e o prolongamento das suas pesquisas, através da adoção de perspectivas e método capazes de observar e compreender o mundo humano actual (sic) (AMOEDO, 1997, p. 156).

¹⁴ Atributo da filosofia, e consiste em dizer que a filosofia se ocupa do todo integral e não meramente de partes. O homem de ciência, por sua natureza, busca compreender apenas seu pedaço. “O filósofo, ao contrário, buscará da matéria seu valor como peça do Universo, e dirá a verdade última de cada coisa, o que essa coisa é em função de todas. A esse princípio de conceituação chamo de *pantonomia* ou lei de totalidade” (ORTEGA Y GASSET, 2016b p. 103).

¹⁵ Daquilo que, embora discrepantes, se diz do mesmo. Filosofar é uma viagem em busca da *mesmidade* da filosofia. Nesse sentido, “Machado de Assis foi o autor dele mesmo” (KUJAWSKI, 2011, p. 127).

¹⁶ JULIÁN MARIÁS – (1914- 2005). Filósofo espanhol, considerado o principal estudioso e discípulo de Ortega y Gasset, com quem ajudou a fundar o Instituto de Humanidades em 1948 na capital espanhola. Marías é o autor da introdução de *A rebelião das massas* por ocasião da 5ª edição de *Selecciones Austral*.

Entre o humanitismo do personagem Quincas Borba e o Instituto de Humanidades orteguiano há contribuições para o entendimento acerca de conceitos como Estado, história e nação, ainda que a filosofia de Borba reconheça a sobrevivência apenas dos mais fortes, “A eles cabem as batatas, enquanto aos vencidos, os mais fracos, só resta a morte pela fome” (GOMES, 2018, p. 98). Todavia, mesmo no limite da interpretação que se possa dar ao pacifismo criticado pelo filósofo espanhol, mesmo neste limite haveria alguma aproximação nesta interpretação da história, visto como oportunismo político de alguns. O erro dos pacifistas “[...] foi subestimar o inimigo” (ORTEGA Y GASSET, 2016a, p. 287). No primeiro caso, dá-se as batatas ao vencedor. Neste caso, uma parte não perece. No segundo, ao invés de matar todos os vencidos, conservar-se-ão suas vidas e serão aproveitados os seus trabalhos.

Se a condição do homem é se achar náufrago no mundo, espera-se dele uma tomada de consciência rumo a que ele se encontre. É próprio dos náufragos atentarem ao seu entorno e circunstância sem hesitação ou distração. Ortega y Gasset chega mesmo a dizer que o homem precisa estar *em forma*. Ou em outros termos, o caráter de quem estar em forma, contrário de relaxamento. “[...] estar em forma significa nunca se deixar levar por alguma maneira de dissipação” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 42). Para estar em forma e atento, é preciso que o homem, desorientado que está, atente para sua condição, não se deixe levar pelo canto das sereias que o distrai de sua tentativa de encontrar-se. O homem sente-se perdido, “ e é preciso que essa consciência de radical perdição ou perdimento esteja viva em nós e que não tentemos nos cegar covardemente para não vê-la [...]” (ORTEGA Y GASSET, 2020, p. 220-221). Antes de querer cegar-nos, faz-se mister dilatar a pupila – condição dos náufragos. “Os olhos fecham-se cada vez que espertam [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2019c, p. 188). Os olhos de quem busca ver mais longe são franzidos na tentativa de enxergar mais adiante. O homem que vê-se náufrago terá que bracejar até o porto seguro de sua vida. Para tanto, contará com a cultura como farol a fim de guiar-se com segurança. Para Ortega y Gasset, cultura “[...] é o que se salva do naufrágio vital, o que permite ao homem viver sem que sua vida seja uma tragédia ou um aviltamento radical” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 62). Ou dito de outro modo mas que dá no mesmo, cultura são as ideias vitais do tempo e que cada qual precisa assenhorar-se delas a fim de *saber a que se ater* quando as circunstâncias assim exigirem.

NOTAS FINAIS

Consoante restou-nos demonstrado, a literatura tem uma contribuição sua a dar para o alargamento da filosofia na compreensão do fenômeno de quem é o homem e o mundo que o cerca. Este contributo advém de autores e autoras nacionais e estrangeiros (as) que se debruçaram a investigar a condição humana no mundo, ainda que sem terem sido reconhecidos como filósofos. Goethe é um caso recorrente na filosofia da existência, e Cervantes e *As aventuras de Dom Quixote* serviram de inspiração para as meditações do filósofo espanhol, Ortega y Gasset.

No cenário nacional também autores de nossa literatura buscaram compreender a condição humana no mundo; Guimarães Rosa na compreensão fenomenológica da linguagem, Clarice Lispector investigando a aventura da existência e Machado de Assis anelando compreender o homem e suas circunstâncias, são exemplos de autores e autoras brasileiros (as) que têm contribuição com a filosofia, sem embargo de não fazerem parte do panteão de nossos filósofos e filósofas; aliás, já não é sem tempo de se reivindicar uma filosofia genuinamente nacional, da qual nossos autores e autoras supra citados fariam parte, entre outros nomes de nossa literatura.

A literatura romanesca de Machado de Assis mostrou-se muito aproximada com a filosofia da Razão vital, ainda que os autores não tivessem a intensão dessa aproximação, o fato é que os conceitos do filósofo espanhol são recorrentes na obra machadiana. Mas o que mais se configurou tais estreitas relações foi a categoria *minha vida, a vida de cada qual* que se apresentava nos textos dos autores para a compreensão de quem é o homem, o mundo e suas relações complexas e intrincadas, e que se dão no cotidiano, que passa despercebido por aqueles que não alargam as pálpebras de sua existência. Assim, afirmamos que há, sobrejuntamente, elementos e conceitos filosóficos nos escritos do romancista brasileiro, mormente, com aspectos e estilo com a filosofia da Razão vital orteguiana, o que caracterizaria nosso romancista como candidato a filósofo nacional, ainda que não reconhecido plenamente pela Academia filosófica. Contudo este debate não se encerra por aqui, apenas instiga novas e crescentes produções em busca de salvaguardar nossos escritores e nossa nacional filosofia, sem distanciar-nos da *mesmidade* da Filosofia.

REFERÊNCIAS

- AMOEDO, Margarida Isaura Almeida. **José Ortega y Gasset: a aventura filosófica da educação**. Universidade de Évora, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 3. ed. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019a.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Lafonte, 2019b.
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. 3. ed. Jandira, SP: Principis, 2019c.
- CARVALHO, José Maurício de. **Ortega y Gasset e o nosso tempo**. São Paulo (SP): FiloCzar, 2016.
- DILTHEY, Wilhelm. **A essência da filosofia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. **Werther**. São Paulo: Scipione, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **Memórias quase póstumas de Machado de Assis**. Curitiba: Champagnat, 2018.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Ortega y Gasset: a aventura da razão**. São Paulo: Moderna, 1994.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Machado de Assis por dentro**. Ribeirão Preto: Migalhas, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Campinas: Vide Editorial, 2016a.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Ao redor de Galileu**. Campinas: Vide Editorial, 2022a.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Goethe, o libertador**. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2022b.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Ideias e Crenças**. Campinas: Vide Editorial, 2018.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Lições de metafísica**. Campinas: Vide Editorial, 2019a.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do quixote**. Campinas: Vide Editorial, 2019b.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Missão da Universidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.5837](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.5837)

Encontros líricos machadianos com a filosofia da razão vital

PEREIRA, Joabe Tavares

ORTEGA Y GASSET, José. **O Homem e os outros**. Campinas: Vide Editorial, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. **O que é filosofia?** Campinas: Vide Editorial, 2016b.

ORTEGA Y GASSET, José. **Sobre a razão histórica**. Campinas: Vide Editorial, 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas**. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

SEMIÓTICA, DELITOS E POLÍTICA: CONFRONTO ENTRE REALISTAS E NOMINALISTAS NA OBRA *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO

[SEMIOTICS, CRIMES AND POLITICS: CONFRONTATION BETWEEN REALISTS AND NOMINALISTS IN THE NOVEL *THE NAME OF THE ROSE*]

Cristiano Dias da Silva
cristiano.dias@ifsertao-pe.edu.br

Doutor em LETRAS pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), na linha de pesquisa - Texto Literário, Crítica e Cultura. Mestrado em FILOSOFIA pela Pontifícia Universidade Regina Apostolorum de Roma, Itália (UPRA). Possui licenciatura em FILOSOFIA pelo Instituto Superior de Educação de Salgueiro (ISES). Possui bacharelado em TEOLOGIA pela Pontifícia Universidade Regina Apostolorum de Roma, Itália (UPRA). Professor efetivo do Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IFsertaoPE) - Campus Petrolina e Docente Permanente no programa PROF-FILO Mestrado Profissional em Filosofia Núcleo IFsertãoPE - Campus Zona Rural. Desenvolve pesquisas no âmbito dos estudos filosóficos e literários, em diferentes abordagens, abrangendo tanto o estudo da filosofia na representação de personagens de textos literários ou o estudo do texto literário enquanto objeto estético quanto a sua relação com outras formas de produção cultural. Trabalha as implicações filosóficas na literatura pós-moderna tendo como referência UMBERTO ECO. Dedicar-se a temas como: pós modernidade, nominalismo, semiótica e intertextualidade.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6177](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6177)

Recebido em: 21 de maio de 2024. Aprovado em: 13 de janeiro de 2025

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 181-199
ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6177](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6177)
Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: Esta pesquisa discute os embates filosóficos entre realistas e nominalistas na representação de personagens da obra *O nome da Rosa*. Nesta abordagem reconhece-se que o personagem Guilherme de Baskerville realiza uma série de investigações semióticas na incessante tentativa de evidenciar enigmas e delitos envolvendo uma série de embates filosóficos, políticos e teológicos. Enfatiza-se ainda o confronto fé e razão ou Igreja e império onde se constrói e desconstrói uma noção de sujeito. Além do realismo e do nominalismo constata-se que outros conceitos de filósofos da modernidade e contemporaneidade entram na órbita do conflito. Dessa forma, a revisão bibliográfica tornou-se o caminho mais viável para a realização desta pesquisa. Enfim, esta discussão evidencia a passagem de uma concepção dogmática, retrógrada e conservadora representada pelo grupo dos realistas e o surgimento de um mundo renascentista confiante na ciência, na diversidade, na abertura e tolerância representado pelos nominalistas. Ilustra-se ainda a passagem de uma visão de sujeito crente em essências imutáveis para um sujeito niilista descrente nas grandes narrativas.

Palavras-chave: Nominalismo. Realismo. Semiótica.

Abstract: This research discusses the philosophical clashes between realists and nominalists in the representation of characters in the work *The Name of the Rose*. In this approach, it is recognized that the character William of Baskerville carries out a series of semiotic investigations in the incessant attempt to highlight enigmas and crimes involving a series of philosophical, political and theological clashes. The confrontation of faith and reason or Church and empire is also emphasized, where a notion of subject is constructed and deconstructed. In addition to realism and nominalism, it is clear that other concepts from modern and contemporary philosophers enter the orbit of conflict. In this way, the bibliographic review became the most viable way to carry out this research. Ultimately, this discussion highlights the transition from a dogmatic, retrogressive and conservative conception represented by the group of realists and the emergence of a Renaissance world confident in science, diversity, openness and tolerance represented by nominalists. It also illustrates the transition from a vision of a subject who believes in immutable essences to a nihilistic subject who disbelieves in grand narratives.

Keywords: Nominalism. Realism. Semiotics.

INTRODUÇÃO

Os embates filosóficos que acontecem na trama *O nome da rosa* muitas vezes liderados por Guilherme agrupa pelo menos duas grandes linhas filosóficas que estão em constante confronto: de um lado os realistas conservadores e obscurantistas formados por Abbone, Jorge, Malaquias e outro grupo, dos nominalistas mais progressistas e renovadores formado por Guilherme, Adso, Adelmo e Venâncio. Estes embates envolvem também investigações sobre misteriosas mortes, labirintos, enigmas e livros proibidos. O primeiro destes embates acontece entre Guilherme e Abbone. Ainda no primeiro dia de sua estadia na abadia por volta da hora terça, ou seja 9 da manhã, Guilherme enfrenta um fato surpreendente “assunto bastante grave [...] um dolosíssimo enigma” (ECO 2018a, p. 67-70), que é a morte de Adelmo¹ recontada por Abbone. Para Eco “[...] as investigações criminais [...] são casos de pensamento conjectural (ECO, 2015, p. 201). Porém, o embate com Abbone vai além das conjecturas surpreendentes e falsificáveis realizadas por Guilherme, mostrando a estrutura filosófica que vai perpassar todo o livro, isto é o embate realismo *versus* nominalismo.

Estas duas vertentes filosóficas estavam em constantes embates na época em que se passa a narrativa, isto é o século XIV, e delas se ramificam outras teorias filosóficas que vão abalar concepções religiosas, políticas, científicas e morais vigentes naquele século. De um lado o Abade e outros adeptos de seu grupo baseiam sua teologia e cosmologia na teoria da causalidade² de Aristóteles e Tomás de Aquino, mas também é adepto do neoplatonismo de Dionísio Areopagita e de Santo Agostinho. Para Aristóteles, “o conhecimento do mais cognoscível, e as coisas que são mais cognoscíveis são primeiros princípios e causas” (ARISTÓTELES, 2006, p. 49). Por sua vez, Tomás utiliza a física e metafísica aristotélica para embasar a teologia cristã e demonstrar as provas da existência de Deus; “não é inútil demonstrar a existência de Deus [...] afirmamos as razões com as quais Aristóteles procede para provar a existência de Deus; a partir do movimento” (AQUINO, 2015, p. 59). No entanto, a utilização que os filósofos medievais fazem da filosofia grega não é uma mera repetição e isso fica claro nos desdobramentos dos embates da trama, “inspirando-se em Aristóteles e Platão, acolhendo seus princípios, os filósofos cristãos tiram deles consequências em que nem Platão nem Aristóteles nunca haviam pensado” (GILSON, 2006a, p. 503). Alguns personagens como Jorge e Malaquias usam as teorias aristotélicas apenas por conveniência sendo de acordo em pontos cosmológicos, mas contrário aos ensinamentos da comédia. Segundo Aristóteles (2006) para todo movimento deve existir, algo que mova sem ser movido e que seja substância eterna e ato. Por fim, esta visão de mundo é confrontada pelo conhecimento individual e experimental ockhamista, pois o conhecimento claríssimo é possível apenas do individual “[...] usam-se signos de signos apenas quando nos fazem falta as coisas (ECO, 2018a, p. 65-66).

¹ Jovem monge que realizava as iluminuras nos textos. Mais adiante sua biografia estará disponível.

² Tratando-se da pesquisa das causas e dos princípios primeiros Aristóteles formulou a teoria das “quatro causas: causa formal; causa material, causa eficiente e causa final” (ARISTÓTELES, 2006, p. 49). Tomás de Aquino, por sua vez, reformula a teoria da causalidade acrescentando um aspecto teológico cristão, em uma de suas provas da existência de Deus afirma: “não é possível que algo seja causa eficiente de si mesmo [...] é necessário admitir uma causa eficiente primeira. Todos a chamam de Deus” (AQUINO, 2001, p. 112). É nesse sentido que “a filosofia dos cristãos é, e não pode deixar de não ser, outra coisa que uma continuação da filosofia grega” (GILSON, 2006, p. 512).

1 REALISMO VERSUS NOMINALISMO: EMBATE ENTRE O FRANCISCANO GUILHERME DE BASKERVILLE E O ABADE DOMINICANO ABBONE

Os embates entre os personagens especialmente este entre Guilherme e Abbone circulam dentro do ambiente da filosofia cristã. Para o abade, “o doutor de Aquino não temeu demonstrar, com a força única da razão, a existência do altíssimo, remontando de causa em causa até a causa primeira não causada” (ECO 2018a, p. 68). De fato, a primeira tentativa de Tomás de mostrar a existência de Deus é sobre o movimento “tudo que move deve ser movido por outro [...] é necessário chegar ao primeiro motor que não é movido por nenhum outro. Este, todos conhecem como deus” (AQUINO, 2001, p. 112). Abbone e seu grupo acreditam ainda em uma visão apocalíptica do mundo onde se vive “[...] dias tristíssimos, na presença constante do maligno nas coisas humanas” (ECO 2018a, p. 67). Este grupo do abade, portanto, não aceita as conotações da revolução ockhamista e renascentista que começavam a aparecer naquela época. De outro lado está Guilherme de Baskerville e outros monges como Adelmo, Venâncio que aceitam as contribuições de Aristóteles, Platão, Tomás, mas estão alinhados com as novidades teóricas de Guilherme:

raciocinar sobre as causas e os efeitos é coisa bastante difícil, da qual acho que o único juiz possível é Deus. Nós já penamos muito estabelecendo uma relação entre um efeito tão evidente como uma árvore e o raio que a incendiou, que o remontar cadeias por vezes longuíssimas de causas e efeitos me parece tão insensato quanto querer construir uma torre que chegue ao céu (ECO 2018a, p. 67).

Nesse sentido, o assunto “bastante grave” que é a morte de Adelmo torna-se uma disputa filosófica, moral e política sobre a causa da morte. Guilherme procura desconstruir³ a ideia de que a filosofia era apenas uma *ancilla theologiae*⁴, além disso abala a harmonia entre *fides et ratio*⁵ defendida por Abbone e baseada em Tomás de Aquino, Boaventura e Escoto. Na perspectiva de Guilherme havia então uma desconformidade entre fé e razão. Guilherme demonstra que o conhecimento racional tem como ferramenta a instrução lógica, por sua vez a teologia se estabiliza na confiança da fé e nos dados da revelação: “Os artigos de fé não são princípios de demonstração nem de conclusões, e nem mesmo prováveis” (REALE, 2011, p. 299). Ocorre assim uma verdadeira separação entre fé e razão, entre misticismo e ciência. Com isso fica clara a oposição teórica tendo, de um lado Guilherme, Adelmo e outros monges como defensores da novidade e criatividade e o abade com seu grupo defensor do conservadorismo. Mas, antes de prosseguirmos vamos conhecer um pouco dos personagens envolvidos nesse primeiro embate, a saber, Guilherme, Abbone e Adelmo.

³ Apesar de estarem situados ao fim do medievo, personagens como Guilherme, Adelmo, Adso representam sujeitos com ideias da filosofia moderna e pós-moderna. Daí que a obra apresenta também esse embate entre sujeito medieval e sujeito da pós-modernidade. Para Capozzi (2001) nos últimos anos os trabalhos mais originais sobre *O nome da rosa* “são aqueles que consideram ainda que brevemente os escritos de filósofos como Wittgenstein, Foucault, Derrida e Vattimo juntamente aqueles de Peirce e Borges - pois assim se discute os pontos fulcrais da obra sobre redes, sobre a verdade, sobre linguagem e poder, sobre estrutura sem centro, sobre labirintos, sobre *pensiero debole* e sobre os elementos cognitivos da literatura” (CAPOZZI, 2001, p. 115).

⁴ Serva da teologia.

⁵ Fé e razão.

No decorrer da trama Guilherme de Baskerville⁶ aparece sempre raciocinando de forma lógica e investigativa, ele testa várias estratégias de investigação, como no caso das marcas deixadas pelo cavalo Brunello⁷ e dos vários delitos e enigmas do monastério. Dessa forma seu secretário e narrador da trama, Adso de Melk o apresenta como “um homem tão agudo, e no que dizia respeito aos fatos da natureza sabia distinguir a mínima desigualdade e o mínimo parentesco entre as coisas” (ECO, 2018a, p. 158).

Em determinado momento, ele próprio apresenta parte de sua biografia em conversa com Ubertino⁸:

[...] são passados dezoito anos. Voltei à minha terra. Estudei ainda em Oxford. Estudei a natureza [...] encontrei amigos muito sábios. Depois conheci Marsílio, atraíram-me as suas ideias sobre o império, sobre o povo, sobre uma nova lei para os reinos da terra, e assim acabei naquele grupo dos nossos confrades que estão aconselhando o imperador (ECO 2018a, p. 98).

Temos, portanto, uma trama que envolve seu personagem principal em embates, de um lado, gnosiológicos linguísticos e, de outra parte, em conflitos políticos e teológicos. O sentido da presença de Guilherme naquela abadia⁹ era ser “mediador entre a ordem franciscana e a sede pontifícia” (ECO, 2018a, p. 180). Na trama os minoritas¹⁰ estavam sendo acusados de heresia pelo papa João XXII¹¹ por defenderem a pobreza de Cristo e uma nova ordem social com a participação do povo, por sua vez, eram defendidos pelo imperador¹².

⁶ No andamento do texto apresentaremos o *étos* de alguns personagens de forma resumida para ajudar na compreensão geral da problemática deste artigo. Apresenta-se aqui a etologia como, “a ciência que estuda os caracteres humanos, costumes e comportamentos de seres vivos que habitam o mesmo ambiente. Aristóteles usa esse termo para indicar as características das personagens que povoam o texto literário” (D’ONOFRIO 2004, p. 30).

⁷ Trata-se da primeira cena do romance onde Guilherme faz uma descrição do cavalo do abade mesmo sem tê-lo visto, partindo apenas de signos deixados pelo caminho.

⁸ Ubertino di Casale foi frade franciscano em Génova, por volta do ano 1273, e do seu convento lhe enviaram a Paris, onde prosseguiu os seus estudos durante quase dez anos. Transcorrido esse tempo, voltou à Itália onde se encontrou com João de Parma, que era o superior dos franciscanos espirituais. Depois de ocupar diversos cargos, abandonou o seu posto para se dedicar à pregação por esta região, convertendo-se no líder dos espirituais da Toscana. Por causa do fanatismo do movimento, especialmente dos fraticelli foram acusados de heresias pelo papa. Anos depois, deixou a ordem e pediu permissão para se retirar em um convento beneditino. Mas, como ele seguiu com suas doutrinas, foi finalmente excomungado pelo papa João XXII. Depois disto, Ubertino fugiu, provavelmente, para a Alemanha sob a proteção de Luís IV da Baviera.

⁹ A abadia é o espaço mais amplo onde toda a trama é desenvolvida, “seja qual for o texto literário, é fundamental para captar sua significação o levantamento e análise dos elementos espaciais” (D’ONOFRIO 2004, p. 99). Ao seu interno está o complexo da biblioteca, capela, horto, pocilgas etc... que são fundamentais para a compreensão do todo da obra, isso porque “as abadias beneditinas desenvolveram um fecundo rolo cultural ao transmitir a tradição e ao produzir livros durante todo o alto medievo” (ROSSI, 1985, p. 265).

¹⁰ Segundo Eco, grupo de ramificação franciscana surgido do capítulo de Perugia que defendiam a pobreza de Cristo, às vezes confundidos com outros grupos como fraticelli que usavam da violência, vinganças e loucuras sanguíneas para atingir seus objetivos (ECO, 2018a, p. 94, 183, 260, 374-375).

¹¹ Jacques d’Euse (João XXII) foi o segundo dos papas de Avignon, período em quem a sede pontifícia por conflitos com o rei da França Felipe IV (o belo) foi estabilizada em Avignon. “João XXII, eleito papa no conclave de Carpentras em 7 de agosto de 1316 era um pontífice autoritário, concentrador de poderes e convicto da *plenitudo potestatis papae* (plenitude do poder papal). Articulou o centralismo e enrijecimento doutrinário” (CAMASTRO, 2002, p. 9).

¹² Luís IV (1282-1347), conhecido como ‘o Bávaro’, foi Imperador Romano-Germânico de 1328 até sua morte. Com “o apelo de Sachsenhausen deslegitima os poderes políticos e morais do papado de Avignon [...] considera João XXII um herético epicureu que não crê na vida futura e inverte os valores da verdade, não colocando em pratica os saberes

Apesar de ser um religioso, a personalidade de Guilherme é forjada de um forte ceticismo: “Incerto da minha verdade, mesmo se nela acredito” (ECO, 2018a, p. 240). Na sua atividade investigativa é conhecedor profundo da lógica aristotélica de dedução e indução, no entanto, procura formular hipóteses fora da lógica tradicional. Seu discípulo Adso confessa: “frequentando meu mestre, dera-me conta, e cada vez mais me dei conta nos dias que seguiram, que a lógica podia ser muito útil enquanto fosse possível entrar dentro dela e depois dela sair” (ECO, 2018a, p. 294). O modo como Guilherme utiliza a lógica é totalmente diferente de seus opositores, Abbone, Jorge e Bernardo Gui que conheceremos paulatinamente. Enquanto ele usa os instrumentos da lógica como utensílios momentâneos seus adversários a usam como regra dogmática. Apesar de ser um personagem ambientado no medievo, Guilherme raciocina com alguns pensamentos contemporâneos. A lógica vista como um instrumento de uso momentânea, uma rede, por exemplo, é ideia da filosofia de Wittgenstein (2017) onde “as diversas redes correspondem diversos sistemas de descrever o mundo” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 123). Em sua estadia na abadia¹³ comporta-se como uma pessoa que vê o mundo e a vida como uma rede, ou uma escada incorporando ao silêncio místico do primeiro Wittgenstein, “que é místico não é como o mundo é mas que ele seja” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 128). Guilherme vê sempre o riso, o cômico, a comédia como canal privilegiado para se comunicar a verdade, uma vez que esses canais são proibidos no monastério resta, portanto, o silêncio. De modo análogo o primeiro Wittgenstein estava certo que apenas a linguagem científica seria a mais clara e chegando ao seu limite deveria silenciar. Nesse sentido, uma das intenções do romance forjado pela intertextualidade é aquele apresentado por Lottarulo (1985) em que: “O investigador narrador e o leitor devem jogar fora a escada depois que subiram, e assim reconhecer que o sentido da narração é um sentido místico” (LOTTARULO, 1985, p. 90).

Na análise de fatos surpreendentes como a morte de Adelmo ficará claro que Guilherme assume também uma postura nominalista em vários momentos em que “as coisas não devem ser multiplicadas sem necessidade” (ECO, 2018a, p. 128). Ainda para Lattarulo (1985) “todo o romance se coloca sob o contexto da revolução filosófica constituída pelo ocamismo” (LOTTARULO, 1985, p. 91). Para Horia (1985) Eco expõe uma estrutura nominalista no romance da primeira à última página, de fato, as principais ideias nominalistas encontram-se presentes na obra; a primeira, de âmbito lógico e linguístico, “a ciência tem a ver com as proposições e seus termos, e os termos indicam coisas singulares” (HORIA, 1985, p. 119). A segunda, na esfera teológica social, “não existe leis universais pois implicaria uma ordem partindo das coisas e significaria que Deus era prisioneiro dessa ordem” (HORIA, 1985, p. 119). Diferentemente deve-se entender que Deus é totalmente livre e se não fosse o mundo teria outro aspecto. Guilherme de Baskerville é também adepto da ciência de Roger Bacon, para quem: “A nova ciência da natureza devia ser a nova grande empresa dos doutos” (ECO, 2018a, p. 238). Nos momentos de profunda angústia, sempre segundo Adso; Guilherme:

[...] estava absorto com olhar perdido no ar, como se não estivesse vendo nada
[...] tirara do hábito um raminho daquelas ervas que o vira recolher semanas antes,
e pusera-se a mastigá-las como se tirasse uma espécie de calma excitação (ECO,
2018a, p. 246).

de Cristo que não se apresentou ao mundo *in habundanciam diviciarum* (com abundancias de vícios)” (CAMASTRO, 2002, p. 9).

¹³ Vale lembrar que a abadia e a biblioteca, “[...] constituem imagens polissêmicas: são ao mesmo tempo *topoi* do imaginário literário e filosófico, metáforas epistemológicas e operadoras de símbolos” (FORCHETTI, 2013, p. 191).

Por sua vez, Abbone é o abade, chefe geral do monastério a quem todos devem obedecer. Ele acolhe Guilherme com um beijo na boca (costume da época). É o único que tem casa própria na abadia, acredita piamente que a presença do demônio ronda seu monastério, e era também “[...] homem de grande diplomacia e compostura” (ECO, 2018a, p. 70). Abbone era muito “apegado a suas relíquias” (ECO, 2018a, p. 176), e de fato Guilherme reconhece sua luxúria desde a qualidade do cavalo Brunello. Vangloriava de todas as benesses da abadia, da culinária, da biblioteca e dos tesouros; profundamente conservador só pensava em manter a honra e riqueza da abadia. Tinha muito ódio das novas cidades guiadas pelos comerciantes e clero secular, pois competiam e superavam a abadia que se afundava no atraso: “Tenho uma regra [...] hereges põem em risco o povo de Deus [...] matai-os todos. Defendo o império porque garante ordem. Combato o papa porque entrega o poder espiritual aos bispos nas cidades que se aliam aos mercadores” (ECO, 2018a, p. 187).

No monastério contava-se uma história que: “era filho natural do senhor dessas plagas, crescera na abadia de Fossanova, dizia-se que mocinho tinha assistido São Tomás” (ECO, 2018a, p. 448). Perto do final da trama Guilherme enfurecido por ter sido dispensado de investigar os crimes definiu o abade como: “bastardo de um feudatário, pavão [...] odre inchado [...] raça de soberbos” (ECO, 2018a, p. 477). Após dispensar Guilherme de sua investigação, imbuído de orgulho e querendo resolver os problemas da abadia sozinho, Abbone corre para o *finis africae*¹⁴, mas fica preso em uma engrenagem articulada por Jorge¹⁵. Ali morre sufocado e torrado. Por fim, enquanto toda abadia já ardia em chamas diz Adso sobre Abbone: “eu sabia que ele estava morto [...] murado num beco asfixiante que agora se transformava num forno, num touro de Fálaris” (ECO, 2018a, p. 513).

Dando continuidade a um contato com os principais personagens, Adelmo de Otranto era um jovem monge miniaturista de iluminuras famoso que mantinha relações amorosas com Berengário para obter segredos da biblioteca: “Fora encontrado uma manhã por um cabreiro no fundo da escarpa, dominado pelo torreão oriental do edifício [...] provavelmente teria caído [...] nas horas mais escuras da noite” (ECO, 2018a, p. 70).

Diversos religiosos do monastério tentam descrever Adelmo depois de sua morte. Apocalípticos como Ubertino di Casale dizia: “havia qualquer coisa de feminino nele, e, portanto, de diabólico [...] Tinha olhos de menina à procura de comércio com um incubo” (ECO, 2018a, p. 98). Para consultar livros proibidos do *finis africae* o ajudante bibliotecário Berengário fazia troca por afetos sexuais. Adelmo queria consultar certos livros, teve relações com Berengário, mas por forte remorso e proibições teológicas vai se confessar com Jorge, este o atormenta com palavras terríveis e os piores castigos infernais levando o jovem ao desespero e ao suicídio, atirando-se do parapeito da muralha.

Segundo o bibliotecário Malaquias, que morria de ciúmes de Berengário, Adelmo trabalhava por causa de sua tenra idade apenas nos marginálias da iluminura. Tinha uma imaginação muito viva e, “de coisas conhecidas sabia compor coisas ignotas e surpreendentes, como se fosse unir um corpo humano ao pescoço de uma égua” (ECO, 2018a, p. 113).

A morte de Adelmo desemboca e se entrelaça em outras pois ele antes de suicidar-se vai à capela em total desespero e passa o segredo proibido à Venâncio tradutor de grego, assim suspeita Guilherme: “talvez Adelmo confie a Venâncio o segredo recebido de presente (ou em pagamento)

¹⁴ Confins da África era o título do lugar ultrassecreto da biblioteca onde se escondia os manuscritos proibidos como o segundo livro da poética de Aristóteles que poderia fazer rir a verdade.

¹⁵ Monge cego que atua como guardião da biblioteca labiríntica.

de Berengário e que agora já não mais lhe importa [...]” (ECO, 2018a, p. 174); este segredo custara a vida também de Venâncio.

Para tentar descobrir o autor das mortes, Guilherme, usa a teoria da abdução analisando os fatos, a geografia e a arquitetura do lugar como também os fenômenos da natureza. Na tentativa de encontrar o autor direto ou indireto Guilherme usa todo aparato científico e lógico que está ao seu alcance, “agora, como te disse, inclino-me para uma explicação mais lógica, e no fim das contas quero respeitar os usos deste lugar” (ECO 2018a, p. 134), enquanto seu opositor Abbone permanece acreditando em causas demoníacas e ideias puramente metafísicas.

Há entre Adelmo e Guilherme muitos pontos em comum e um mesmo ideal de sujeito mais cidadão, aberto e criativo: as atitudes inovadoras de Adelmo, “tinha uma imaginação muito viva e de coisas conhecidas sabia compor coisas ignotas e surpreendentes” (ECO, 2018a, p. 113), seguem a mesma mentalidade aberta e criativa de Guilherme. Os diversos pontos de vista sobre a morte de Adelmo e críticas feitas pelos conservadores dogmáticos evidenciam pelo menos dois medievos e duas imagens de sujeito em embate constante: aquele ideal representado por Guilherme de Baskerville, Adelmo, Venâncio, Aymaro e outros dispostos a criar o novo. Aymaro, por exemplo afirma: “[...] se sabemos fazer livros, fabriquemo-los para as universidades, e ocupemo-nos do que acontece embaixo no vale [...] abramos a biblioteca aos textos em vulgar e subirão para cá também os que não escrevem mais em latim” (ECO, 2018a, p. 159). É nítida a vontade destes em acompanhar as mudanças sociais, teológicas e econômicas que circundavam a abadia, inclusive percebem que a própria língua está morrendo pois nas cidades já se escreviam nas línguas vulgares. Da outra parte há o medieval estagnado na reprodução e cópia, no dogmatismo e obscurantismo representado principalmente por Malaquias, Abbone, Jorge de Burgos e outros. Estes defendiam, como afirma Jorge, “[...] o estudo e a custódia do saber. A custódia digo, não a busca, porque é próprio do saber, coisa divina ser completo e definido desde o início, na perfeição do verbo que exprime a si mesmo” (ECO, 2018a, p. 426). O apelo destes é colocar o conhecimento como mera conservação e submissão aos dogmas intocáveis da fé. Como miniaturista iluminador Adelmo representava um espírito de rebeldia naquele ambiente conservador, um sujeito que deveria ser expulso da abadia pois possuía a arte de reproduzir figuras irônicas sobre temas polêmicos.

As investigações de Guilherme seguem uma sequência semiótica que analisa as **marcas**, **sintomas** e **indícios** da morte de Adelmo através da teoria da abdução de Peirce (1974, 2005); e da metabdução do próprio Eco. O caso de Adelmo é bastante complicado pois quando Guilherme chegou ao monastério o delito já havia acontecido e ele precisa reconstruir uma série de causas físicas ou hipotéticas no intuito de desvendar o mistério. Seguindo o relato do abade, o corpo de Adelmo:

foi encontrado numa manhã no fundo da escarpa no torreão oriental caindo da muralha nas horas mais escuras da noite. Noite de grande tempestade de neve em que soprava um vento ocidental, ele estava nas completas da noite anterior, o corpo estava dilacerado pelas rochas e sofreu ricochetes (ECO, 2018a, p.70).

A investigação semiótica de Guilherme começa apenas com fatos físicos, encontrando no primeiro momento **marcas** e **sintomas** distantes ainda da causa da morte. De qual ponto exato Adelmo teria caído da muralha? Pulou ou foi jogado pelas janelas? Por que foi sepultado em campo santo (cemitério) se era um suicida? Essas são as primeiras impressões físicas e questionamentos que Guilherme tem acesso para depois utilizar de hipóteses hipercodificadas, hipocodificadas e metabdução até chegar pelo menos a uma solução provável da causa da morte. Os elementos e marcas físicas não levam diretamente ao assassinio, Guilherme tem indícios apenas de um corpo

dilacerado e ricocheteado, elementos da natureza como neve e vento, e o sepultamento em campo santo. Mas estas são exatamente suas especialidades, “estudei ainda em Oxford. Estudei a natureza [...]” (ECO 2018a, p. 98). Para ele a natureza é vista “como um sistema de signos codificados” (ECO, 2015, p. 205). A sugestão do abade é que Adelmo foi lançado de uma das janelas, mas pela altura das janelas e como não entrou água da neve para dentro da torre durante a noite, Guilherme descarta esta possibilidade. Um suicida não poderia ser enterrado em campo santo, mas como Adelmo foi enterrado Guilherme suspeita num primeiro momento que não foi suicídio, porém depois muda de opinião pois, “quanto mais penso nisso mais me convenço que Adelmo matou-se” (ECO, 2018a, p.128).

Curiosamente em caminhada pela abadia e analisando a estrutura física do lugar Guilherme nota que: “Atrás das pocilgas a muralha era mais baixa, tanto que era possível debruçar-se nela. Além das escarpas dos muros, o terreno que degradava vertiginosamente para baixo, estava coberto de barro que a neve não conseguia esconder de todo” (ECO, 2018a, p.122).

Em conversa com Adso ele apresenta outros elementos de sua observação sobre a geografia da abadia que se conectam para esclarecer o lugar da morte e em parte sua causa. Com suas novas observações Guilherme é capaz de analisar novos modos de produção signica com suas abduções decodificantes. Consideramos que ele encontra signos do tipo sintomas, “que são uma classe de eventos físicos que remetem para classe de causas possíveis” (ECO, 2015, p. 207). Estes esclarecem o lugar da morte, a pessoa do morto, o tipo de morte, mas não a causa porque estes tipos de signos não se encaixam ainda em códigos enciclopédicos. Para isso, mais adiante Guilherme faz uso da hipocodificação e metabdução. Nessa primeira análise temos:

A - Um corpo ricocheteado e “um desmoronamento, um pedaço do terreno desmoronara rolando para baixo do torreão” (ECO, 2018a, p.128).

B - Olhando de dentro da muralha onde era baixo percebe-se que o “estrupe nos pareceu pouco coberto de neve, ou seja, apenas coberto pela a última de ontem” (ECO, 2018a, p.128).

C - Ligando a fala do abade que o copo de Adelmo estava ricocheteado Guilherme percebe que o corpo não caiu onde foi achado, até porque era um lugar que tinha pinheiros e não rochas: “As rochas ao contrário estão no ponto em que a parede da muralha termina (ECO, 2018a, p.128).

D - “Adelmo por razões a serem apuradas tenha se jogado voluntariamente do parapeito da muralha, ricocheteado nas rochas e despencado no estrume” (ECO, 2018a, p. 128). Por causa da tempestade aconteceu o desmoronamento que fez escorregar o estrume, a parte do terreno e o corpo findando no torreão oriental.

Os vários motivos que Guilherme vai acumulando e interpretando já com abduções hipercodificadas formam um texto que pelo menos identifica que foi um suicídio, “uma imagem geral coerente: uma história com um só sujeito” (ECO, 2015, p. 209). Aqui ocorre um ponto crucial pois junto ao método de abdução Guilherme recorre agora ao princípio nominalista de economia “[...] pensa se não é [...] menos dispendioso para nossa cabeça que Adelmo [...] tenha se jogado voluntariamente [...]. tudo se explica usando um número menor de causas” (ECO, 2018a, p.128). Guilherme não possui ainda nenhuma certeza sobre a causa da morte “por razões a serem apuradas ainda” (ECO, 2018a, p. 128), isso virá mais tarde quando com outros elementos do delito realiza as metabduções.

2 NOMINALISMO, SEMIÓTICA E METABDUÇÃO

Com as conclusões parciais da morte de Adelmo, Guilherme faz sua real confissão ockamista reativando o embate já iniciado com Abbone entre realismo e nominalismo. Para Pischedda (2016), por exemplo, “do nominalismo ockhamista o franciscano de Baskerville partilha muito” (PISCHEDDA, 2016, p. 79). Já, segundo Zecchine (1985), acontece uma semelhança quase perfeita entre personagem fictício ‘Baskerville’ e real ‘Ockham’: “nome, pátria, amigos, ordem religiosa, ideias políticas, referem-se à Ockham a tal ponto de haver semelhanças entre alguns textos” (ZECCHINI et al., 1985, p. 337). Nesse sentido problematizaremos uma série de textos de Baskerville que são quase uma repetição da doutrina de Ockham. Ainda segundo Rossi (1985) para quem as disputas nominalistas são temas centrais do livro:

[...] desde os primeiros capítulos nos damos conta por *signa manifesta* de nos encontramos diante de Guilherme de Ockham, *princeps nominalium* e pai do empirismo [...] sobre o nome de Guilherme de Baskerville se esconde o filósofo Ockham, figura central do século XIV (ROSSI, 1985, p. 258-259).

Em sua conclusão parcial sobre a morte de Adelmo Guilherme infere a máxima conhecida como a navalha de Ockham “não é preciso multiplicar as explicações e as causas sem que se tenha uma estrita necessidade” (ECO, 2018a, p. 128), ou nas palavras do próprio Ockham “*entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*”¹⁶ (REALE, 2011, p. 301). Por sua vez Peirce afirma que: “nunca existiu uma máxima lógica tão perfeita como a navalha de Ockham [...] mas, notem que aprovo a navalha de Ockham com limitações” (PEIRCE, 1974, p. 52). Por isso, as investigações de Guilherme oscilam em diversos métodos segundo a vontade do autor modelo – Eco. No entanto, os embates filosóficos como nós entendemos aqui faz parte da estratégia narrativa do autor. Sendo ele grande conhecedor da filosofia medieval estrutura sua poética com embates que perpassam os grandes problemas teológicos, políticos e sociais do século XIV. O princípio ockhamista é a base teórica da visão de sujeito defendida por Guilherme pois derruba a metafísica e a gnosiologia tradicional. A metafísica porque na renovada teologia do personagem Guilherme o que prevalece é “o único laço entre finito e infinito, constituído pelo único ato da vontade criadora de Deus” (REALE, 2011, p. 301). Isso corrói, por exemplo, a ideia de *ser como substância*, tão defendida pelos realistas, “pois só conhecemos das coisas as qualidades ou os acidentes que a experiência nos revela” (REALE, 2011, p. 301).

É liquidada ainda a ideia de *causa eficiente*, “o que é cognoscível empiricamente é a diversidade entre causa e efeito, ainda que no constante suceder-se desta aquela” (REALE, 2011, p. 301). Assim uma das linhas do projeto defendido pelo grupo progressista guiado por Guilherme consiste em defender as ideias de Ockham onde: “É possível enunciar leis que regulam o discurso dos fenômenos, mas não um pretensão vínculo metafísico” (REALE, 2011, p. 301). Por fim, todos esses elementos da filosofia nominalista apropriados pelo personagem Guilherme vão desconstruindo sistematicamente a concepção de Abbone e seu grupo e tentando implantar uma nova ideia de sujeito com características renascentistas, laicização política, religiosa, cultural e econômica.

A gnosiologia tradicional também é corroída pois a distinção entre intelecto agente e passivo torna-se supérflua, pois a filosofia de Ockham afirma “a unidade do ato cognoscível e a individualidade do intelecto que realiza” (REALE, 2011, p. 302). Naquele ambiente cultural os

¹⁶ Não se deve multiplicar os entes senão necessário.

entes e conceitos metafísicos estavam imobilizando a ciência, esta toma novas perspectivas com o ockhamismo: “Não é necessário admitir nada fora dos indivíduos [...] o conhecimento fundamental é empírico” (REALE, 2011, p. 302). Este estilo mais empirista e científica que a obra apresenta em personagens como Guilherme já é a base para os estudos de futuros cientistas como Leonardo Da Vinci e Galileu Galilei.

Uma vez que o nominalismo de Ockham prevalece como uma das conjecturas filosóficas do romance cabe agora aprofundar sobre os pontos principais desta teoria gnosiológica e semiótica percebendo a noção de sujeito que emerge desta forma de pensamento. Para Stefanelli (2019) o método nominalista consiste em afirmar que:

O conhecimento intuitivo implica uma relação imediata entre sujeito que conhece e realidade cognoscível e nega a intermediação de qualquer outra *species* baseando-se no princípio de economia [...] que consiste em acolher a realidade no seu pleno e absoluto valor de verdade (STEFANELLI, 2019, p. 29, tradução nossa).

Uma vez que a teoria nominalista perpassa toda a obra podemos partir, por exemplo, de uma análise do hexâmetro final da trama; “*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*¹⁷”, é uma boa chave que abre a porta de acesso aos principais tópicos da filosofia nominalista. Quando o autor, por meio da intertextualidade, apresenta o personagem Guilherme de Barkerville¹⁸ como aquele que infere que *temos apenas nomes*, defende a tese nominalista sobre a qual o verdadeiro conhecimento é, segundo Parodi (1985), *não complexo e intuitivo*, prevalecendo a primazia da experiência e do individual onde os termos singulares representam coisas singulares e, “sem nenhum laço verdadeiro entre si e não ordenáveis em termos de natureza ou essência” (REALE; ANTISERI, 2011, p. 274). De fato, na obra Guilherme de Baskerville afirma que “a ciência tem a ver com as proposições e os seus termos indicam coisas individuais” (ECO, 2018a, p. 240). No caso da rosa, ela é:

Um ser concreto que se move na esfera da contingência [...] como realidade singular provoca um conhecimento singular, essa repetição de conhecimentos singulares gera no intelecto um conceito que significa uma multiplicidade de coisas semelhantes (REALE; ANTISERI 2011, p. 274).

Assim a rosa antiga está apenas no nome; não é um universal real pois no nominalismo: “o universal é apenas uma forma verbal que a mente humana estabelece relações de exclusiva dimensão lógica” (REALE; ANTISERI, 2011, p. 274). Na obra Adso observa atentamente a tendência de Baskerville pela semiologia nominalista e o desprezo pelas ideias realistas:

Outras vezes eu o tinha escutado falar com muito ceticismo das ideias universais e com grande respeito das coisas individuais: e depois me pareceu que essa tendência ele a tivesse tanto por ser britânico como por ser franciscano (ECO, 2018a, p. 66).

¹⁷ A rosa antiga está no nome, temos apenas os nomes.

¹⁸ Em alguns momentos intitulamos apenas de “Baskerville” para não confundir com Guilherme de Ockham.

Todo esse esforço nominalista era uma tentativa de eliminar uma série de conceitos supérfluos advindos da metafísica e enfatizando que o verdadeiro conhecimento é o individual e empírico, portanto, vai influenciar todo o contexto de mudança de época do século XIV, seja ele político, antropológico, religioso e científico. Obviamente a função principal do personagem Guilherme é evidenciar os limites da crítica medieval e anunciar uma boa nova filosófica renascentista para quem quiser dar ouvidos. Dessa forma, o nominalismo de Ockham é o cerne da compreensão de sujeito apresentada na obra, pois Guilherme de Baskerville é o típico sujeito citadino e de acesso à cultura do fim da idade média que vivencia já as ideias da modernidade, conhece e age como homem de ciência, mas também de uma abertura no âmbito da diversidade social e religiosa, vislumbrado um mundo de poucas certezas, uma visão de mundo rizomática¹⁹. Essa mudança de época é registrada pelas palavras do Abbade:

[...] lá embaixo, nos grandes centros habitados, onde o espírito da santidade não pode ter um abrigo, não só estão falando (pois dos leigos não pode exigir mais), mas até escrevendo em vulgar, e que nunca um desses volumes possa adentrar nossos muros – tão fatalmente se torna incentivo a heresia! (ECO, 2018a, p. 74).

Para Stefanelli (2019) no nominalismo a realidade é acolhida em si sem apelo à teoria do universal que não é real e não serve como modelo gnosiológico. O conhecimento tem como meio apenas a realidade mental que é o ato do próprio intelecto do qual dependem os conceitos que emergem das experiências. É da coisa que deriva o conceito, pois apenas a coisa só produz na nossa mente o sinal que representa.

Seguindo o que já foi apresentado percebe-se que alguns dos pontos centrais da filosofia nominalista que emergem na obra são os conceitos de *singularidade* e de *intuição*, que pertencem a todo ato de conhecimento. Para Pischedda (2016) no nominalismo a concepção de ciência rejeita as realidades universais, seu foco de análise são as coisas reais em seus fatos singulares e corresponde às singularidades dos termos, que são signos para representar as coisas. De fato, no desenrolar da narrativa percebe-se uma tendência de nosso personagem fictício pela clareza do conhecimento experimental: “Meu bom Adso [...] O universo é ainda mais loquaz [...] e não só fala das coisas derradeiras [...], mas também daquelas próximas, e nisto é claríssimo” (ECO, 2018a, p. 62). Esta nova ciência Guilherme a apresenta como entendia Bacon “ele achava que a nova ciência da natureza devia ser a nova grande empresa dos doutos para coordenar [...]” (ECO, 2018a, p. 238).

Por continuidade, no nominalismo a única coisa que pode ser verdadeiramente conhecida são as proposições e não as coisas que estão fora do pensamento. Esse é o comportamento terminístico que Guilherme de Baskerville adere: “a ciência tem a ver com as proposições e os seus termos, e seus termos indicam coisas singulares” (ECO, 2018a, p. 240). Fica, portanto, inacessível uma relação entre esquema lógico mental com o mundo real. Segundo Zecchini (1985) no âmbito do nominalismo, a lógica serve como um mecanismo regulador de conteúdos mentais que estão

¹⁹ Na teoria literária de Eco este conceito significa um pensamento em rede diferente do pensamento bitolado que prevalecia no monastério. É utilizado principalmente para explicar os diversos tipos de labirintos. O labirinto da abadia era maneirista, mas Guilherme já raciocina de forma rizomática. O conceito é usado por Deleuze e Guattari que assim o definem: “Num rizoma [...] cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). É nesse sentido que abra através de enxertos da pós-modernidade vai construindo um complexo embate com o medievo pois Guilherme sedimenta um renascimento com várias ideias da filosofia contemporânea.

para outros conteúdos mentais, distinta das ciências reais. Nos discursos de Guilherme a lógica é apenas um instrumento analítico para ser usado e jogado fora de acordo com as circunstâncias e as finalidades da pesquisa. Nesse sentido, ele apresenta as teorias de outro filósofo contemporâneo, ou seja, Wittgenstein que afirma, “é preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 129). Os monges tradicionalistas acomodavam-se em sistemas filosóficos que pretendiam ser completos e dar respostas para cada problema da vida, como os sistemas, platônicos, aristotélicos, agostinianos e tomistas, Guilherme quer mostrar que a crença em grandes narrativas²⁰ leva à castração intelectual e ao fanatismo na política e religião. Guilherme expressa nesse sentido o conceito de Vatitimo sobre *pensiero debole*²¹ que, “é um tipo de pensamento que refuta as categorias fortes e onicompreensivas [...] renuncia a uma fundação única, última e normativa” (FORNERO, Giovanni; TASSIANARI, 2002, p. 1206). Percebendo o jeito novo de racionar de Guilherme, Adso registra um pouco perplexo: “[...] sempre acreditara que a lógica fosse uma arma universal, e percebia agora como sua validade dependia do modo como era usada [...]” (ECO, 2018a, p. 294).

No romance inúmeras são as declarações do protagonista que ratificam uma ideia puramente instrumental da lógica e, portanto, uma impossibilidade de estabelecer uma relação necessária entre esquema lógico mental e o mundo real. Nesse sentido, se o único autêntico conhecimento, ou o princípio primeiro sobre o qual todo conhecimento se funda é a intuição imediata de um ente por parte do sujeito, conclui-se que a intuição, e apenas ela, garante-nos relações seguras com a realidade: “repara, estou falando de proposições sobre as coisas, não das coisas” (ECO, 2018a, p. 240).

3 O EMBATE FÉ E RAZÃO E METAMORFOSE DA NOÇÃO DE SUJEITO

O embate realismo *versus* nominalismo desemboca em outro conflito do fim do período medieval, a relação fé e razão. Este é um período de transição, fim da escolástica e início dos ideais renascentistas onde os confrontos entre universais e nominalismo atingem o seu auge. Nesse sentido, o nominalismo de Ockham leva à solução de um problema prático que é a separação entre fé e razão principalmente no âmbito antropológico e político. Para ele:

[...] os artigos de fé [...], já que parecem falsos para todos, ou para maioria ou para os sábios, entendendo por sábios os que se entregam à razão natural, já que só de tal modo se entende o sábio na ciência e na filosofia (REALE; ANTISERI, 2011, p. 299).

Fica clara também a preferência de Guilherme sempre pelas teorias da nova ciência nascente de Roger Bacon, como ainda sua tendência em defender as novas ideias políticas de Marsílio de Padova, “ideias sobre o império, sobre o povo, sobre uma nova lei para os reinos da

²⁰ A termo grandes narrativas é entendido aqui na perspectiva crítica elaborada por Lyotard, “a peculiaridade destas grandes narrações [...] seria aquela de fornecer uma legitimação do pensamento e do agir em termos de progresso e de emancipação” (FORNERO, Giovanni; TASSIANARI, 2002, p. 1201). Esse seria o caso do iluminismo e do idealismo. Em *O nome da rosa*, Guilherme desmonta as grandes narrativas não porque elas tenham qualquer ideia de progresso, mas porque estão em estado de conservadorismo e dogmatismo.

²¹ Numa tradução direta “pensamento fraco”, mas não no sentido de menos importante. *Pensiero debole* pode ser entendido também como pós-metafísico.

terra” (ECO, 2018a, p. 98), onde pedia “a soberania para o povo” (ECO, 2018a, p. 188). O novo sujeito idealizado por Guilherme é em quase tudo diferente do estilo de vida defendido por Abbone. Este novo sujeito reconhece a separação fé e razão, acolhe os comportamentos das novas cidades nascentes é defensor de uma nova ordem social, teológica e política.

Consequentemente à relação fé e razão surge na filosofia nominalista o problema da causalidade que implica diretamente no problema da onipotência de Deus. Na perspectiva de Pischedda (2016), o cerne da problemática é que quando se adere a uma lei de causalidade, significaria condicionar de certo modo a infinita prerrogativa divina. Em confronto à teoria vigente da época, no nominalismo, Deus age segundo suas próprias leis e em sua onipotência pode a qualquer momento suspender sua eficácia, reduzindo a contingência não contraditória tudo que existe. Guilherme de Baskerville enfatiza bastante essa reflexão metafísica:

Entende, Adso, eu devo acreditar que a minha proposição funcione, porque aprendi com base na experiência, mas para acreditar deveria supor que nela existem leis universais, e uma ordem dada para as coisas, implicaria que Deus fosse prisioneiro delas enquanto Deus é coisa tão absolutamente livre que, se quisesse, e por um só ato de vontade o mundo seria diferente (ECO, 2018a, p. 240).

Nesta perspectiva pode-se inferir que sobre Deus e o mundo sensível não podemos realizar nenhuma experiência direta, portanto, não podem ser conhecidos pelo método científico. Nesse sentido, ao final da obra Adso torna-se um sujeito místico e incrédulo, portanto, o nominalismo leva-o para uma forma de ateísmo místico: “não resta senão calar [...] Gott ist ein lautes Nichts, ihr ruhrt kein Nun noch Hier²²” (ECO, 2018a, p. 527). Para Ockham (1989) a tentativa de penetrar a verdade cristã por meio das ideias platônicas ou o esforço tomista de atingir tais verdades com subsídios aristotélicos não passam de uma falácia. Fé cristã e método filosófico devem ser entendidos de forma distinta e autônoma.

Tanto para o próprio Ockham como para o personagem fictício Guilherme não há uma necessidade lógica nas normas e nos princípios que governam este mundo, pois isso condicionaria a infinita potência divina. Segundo Zecchini (1985) na visão de mundo nominalista Deus pode agir segundo leis ordenadas e instituídas por ele mesmo. Mas a onipotência divina pode agir e intervir também suspendendo a eficácia de tais leis, e neste caso a sua potência absoluta.

Apesar das inúmeras similitudes entre o personagem criado por Eco e o filósofo Ockham percebe-se que não há apenas semelhanças entre os dois. É possível encontrarmos pontos de rupturas. Para Zecchini (1985) sobre as mesmas problemáticas, Ockham e Baskerville apresentam algumas respostas diferentes. Por exemplo, quando Baskerville lamenta-se que, “é difícil aceitar a ideia de que não pode haver ordem no universo, porque ofenderia a livre vontade de Deus e sua onipotência” (ECO, 2018a, p. 519). Aqui ele exemplifica os limites e distanciamentos entre a mentalidade medieval de Ockham, que permanece em muitos aspectos no âmbito teológico, e as concepções de Baskerville que apesar de estar no medievo é um personagem que carrega as características de filósofos da modernidade e pós-modernidade.

No caso do racionalista Guilherme de Baskerville o percurso especulativo apresentado na obra o constringe a negar uma ordem, uma necessidade, e causalidade na existência do universo e do homem levando-o a um profundo e insuperável condicionamento em direção ao niilismo: “Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando devia bem saber

²² Deus é um grande nada, ninguém o percebe por aqui.

que não há uma ordem no universo” (ECO, 2018a, p. 519). O seu percurso gnosiológico nasce e se resolve no humano, no individual sem apelo ao metafísico e teológico. Não há espaço para fé, mas apenas procura por relações necessárias, regras de correspondências, relações por causa e efeito. De fato, Baskerville termina fazendo suas descobertas por puro acaso devido aos erros de percurso e à ambiguidade entre signo e significado, exemplificado principalmente pelo o engano de seguir o esquema apocalíptico: “Não havia uma trama [...] e eu a descobri por engano” (ECO, 2018a, p. 518). Ele próprio vai reinventando seu modo de interpretar o mundo e os signos pois detecta uma falta de ordem necessária nos acontecimentos e por tudo isso Guilherme encontra-se privado de qualquer certeza, sofre e é despaisado²³:

Não te compreendo, disse Jorge. Estás orgulhoso por me mostrares como, seguindo a tua razão, chegaste até mim e, no entanto, estas me demonstrando que chegaste aqui seguindo um raciocínio errado. O que pretendes dizer? [...] Estou desconcertado, eis tudo (ECO, 2018a, p. 498).

Em sua teoria, Ockham evita a necessidade de um conhecimento absoluto para exaltar a onipotência divina que tudo em si compreende e justifica. A sua filosofia gnosiológica ao contrário de Baskerville tem origem e significado somente no âmbito teológico. A ideia de um conhecimento certo e absoluto não é causa de crise filosófica na existência humana para o contexto social de Ockham. Sua filosofia realiza a separação entre fé e razão porque são dois campos inconciliáveis de especulação; mas prevalecem as vantagens para a teologia. Dessa forma, a ideia de que “a liberdade de Deus é nossa condenação, ou pelo menos a condenação de nossa soberba” (ECO, 2018a, p. 519), tem sentido apenas para Baskerville. Ele, ainda segundo Zecchini (1985), em sua latente rebelião possui uma profunda preocupação humana pois vive um homem já projetado fora do mundo medieval.

No sentido mais social e de busca pela verdade, Guilherme de Baskerville desempenha uma função de antagonista contra fanáticos e oportunistas e tudo isso acontece em um complexo jogo de poder, signo, política e religião. Pode ser entendido ainda como exemplo de honestidade intelectual “movido que estava pelo desejo único da verdade” (ECO, 2018a, p. 52). Ele representa um sujeito em que o ocultamento do conhecimento, a manipulação da verdade realizados por alguns monges são consideradas uma manifestação de corrupção pois é convencido de que o crescimento do conhecimento pode melhorar o destino da humanidade.

A filosofia nominalista não era apenas uma especulação sobre problemas abstratos; estava em jogo antes de mais nada uma nova noção de sujeito. Para Rossi (1985) os calorosos debates em *O nome da Rosa* não eram vãs polêmicas, pois suas formulações influenciavam diretamente a relação do sujeito com Deus, com o outro e com o poder. Apesar de que o personagem principal do romance incorpore as ideias de Ockham, sua experiência como sujeito do fim do medievo apresenta algumas diferenças à filosofia de seu mestre. Na concepção de Pischedda (2016), a experiência de Guilherme de Baskerville aparece por demais humana sem apelos ao dogmatismo da fé, quanto mais ele tenta desvendar os mistérios das mortes mais aumenta seu fardo de incertezas. Colocado em dúvidas as relações de causalidade, falido o convencimento de uma ordem certa e empiricamente indagável do universo, ele torna-se um sujeito que parece encontrar-se abandonado de qualquer energia construtiva e de qualquer importante orientação teológica e

²³ Despaimento ou *Dépaysement* pode ser entendido com um estado de espírito que as pessoas sentem fora de suas zonas de conforto, país, cidade, casa, ou seja, o impacto que se sente quando mudamos de hábitos e ambiente. Guilherme e Adso vivem este estado de despaimento físico e psicológico.

científica. Surge então a figura de um sujeito laico e angustiado que flerta com a angústia do sujeito da pós-modernidade. Vejamos o último diálogo enquanto a abadia arde em fogo:

É difícil aceitar a ideia de que não pode haver ordem no universo, porque ofenderia a livre vontade de Deus e sua onipotência. Assim a liberdade de Deus é a nossa condenação, ou pelo menos, a condenação de nossa soberba. [...] Mas como pode existir um ser necessário totalmente entretido de possível? Que diferença há então entre Deus e o caos primogênito? Afirmar a absoluta onipotência de Deus e sua absoluta disponibilidade a respeito de suas próprias escolhas não equivale a demonstrar que Deus não existe? (ECO, 2018a, p. 519-520).

Guilherme encontra-se, portanto, como um sujeito diante de uma crise existencial sem precedentes, e com seus tormentos psicológicos, existenciais e teóricos tenta responder Adso efetivando uma outra pergunta de forma misteriosa. De sua parte, Adso, que tenta apreender a semiótica de seu mestre e permanece em dificuldades para encontrar os significados dos eventos dramáticos, responde:

Não compreendi o sentido de tuas palavras: pretendias dizer, perguntei, que não haveria mais saber possível e comunicável, se faltasse o próprio critério de verdade, ou então que não poderíeis mais comunicar aquilo que sabeis porque os outros não vô-lo consentiram? (ECO, 2018a, p. 520).

Diante de tal oposição pode-se dizer que Eco apresenta uma imagem extrema de dois medievos que se digladiam, se entrelaçam e se distinguem em contexto de mudança de época, um mundo de apocalípticos e integrados. Por um lado, uma idade média com diversos pontos negativos tais quais: o visionarismo místico dos monastérios de Bernardo de Chiaravalle e Meister Eckhart; a teocracia do clero, as doutrinas da inquisição, o fanatismo das heresias; esses elementos estão representados por personagens como Jorge e Bernardo Gui. Já do ponto de vista das revoluções teológicas e sociais encontramos Frade Dolcino e seus seguidores. Por outro lado, encontra-se um medieval por demais aberto à modernidade, cultivador da ciência e revolucionário na organização social tendo a figura do mestre vidreiro Nicola, do herborista Severino e de Guilherme como representantes no romance. Em conversa com o herborista do mosteiro o texto deixa claro várias ideias que se casam com a mentalidade científica e não com o dogmatismo místico religioso:

[...] sabes quanto a nossa ordem tem desenvolvido a pesquisa sobre as coisas divinas e sobre as coisas humanas. [...] a abadia é antes de tudo uma comunidade de estudiosos. [...] eu não passo o dia todo no *scriptorium*, mas no meu laboratório [...] (ECO, 2018a, p. 105-106).

Neste sentido, Eco pretende revisitar a Idade Média enfatizando seus aspectos importantes, esta deve ser resgatada em seus pontos positivos, momento do surgimento de novas formas de conhecimento e inovações científicas como também renovações políticas elaboradas por Marsílio de Padova e os franciscanos de Oxford. É neste sentido que entre Bacon e Ockham encontra-se

“uma teoria desenvolvida dos signos” (ECO, 2018a, p. 538); uma semiótica depois desenvolvida a partir do século XIX.

Do ponto de vista da análise crítica do texto literário, a pergunta que se faz é se essa simbiose entre medievo e pós-modernidade não resulta em uma aporia. Isso não significaria forçar demais uma criação que mescla um medievo tradicional e conservador com um medievo intelectualmente dinâmico e fértil de sugestões modernas? Não era possível um sujeito como Guilherme viver naquele contexto medieval porque suas concepções são de autores de outras épocas, no entanto, essa é genialidade de Eco que através desse personagem problematiza os diversos aspectos do mundo medieval. Nesse sentido, a continuidade histórica está em risco pois faltam aspectos intermediários de grande relevância para harmonizar os dois sujeitos em um único personagem. Como harmonizar o humanismo laico de Guilherme com um estilo de vida religioso medieval? Estamos diante de um texto literário onde tudo pode ser compreendido pelo caráter emblemático e não analítico como o romance encara a história. Eco tenta dar suas razões quando explicita o processo de criação do texto:

[...] eu certamente queria escrever um romance histórico, e não porque Ubertino ou Michele tivessem realmente existido e dissessem mais ou menos aquilo que realmente haviam dito, mas porque tudo o que diziam os personagens fictícios como Guilherme deveria ter sido tido naquela época (ECO, 2018a, p. 558).

Esse posicionamento de Eco serve para legitimar a credibilidade e as fontes usadas no todo da obra. É realmente uma volta ao passado de forma não ingênua e criativa, forma que só é possível pela forte intertextualidade e pela estrutura aberta da obra:

Creio que um romance histórico tem que fazer isto também; não somente descobrir no passado as causas do que aconteceria depois, mas também desenhar o processo graças ao qual aquelas coisas foram lentamente produzindo seus efeitos. Se um personagem meu, ao comparar duas ideias medievais, retira uma terceira moderna, ele fez exatamente aquilo que a cultura fez depois [...] (ECO, 2018a, p. 559).

Por fim, concluímos com Pishedda (2016), percebendo que uma espécie de anacronismo ronda o todo da obra. O personagem de Guilherme é como alguém que casa com uma cultura de outra época. Prevalece a figura de um sujeito incompreendido no seu tempo, falido como mestre pois carrega consigo um saber e curiosidade não apreciados por muitos de seus contemporâneos; termina, portanto, condenado à marginalidade e humilhação: “[...] estou preso entre duas forças contrastantes como um asno que não sabe de qual dos dois sacos de feno comer. É que os tempos não são maduros” (ECO, 2018a, p. 375).

Os efeitos do sujeito falido de Guilherme não ficam estagnados apenas no fim da idade média. Ele reflete também a figura de um sujeito de uma modernidade derrotada e não vencedora. De fato, Guilherme em sua versão moderna, advertindo o cientificismo predador e o antropocentrismo, declara: “nem sempre os segredos da ciência devem andar nas mãos de todos, que alguns poderiam usá-los para maus propósitos” (ECO, 2018a, p. 125). Portanto, ao confrontar os sujeitos medieval e pós-moderno como representado na obra emerge alguns traços de semelhanças como a angústia, o despaisamento, o niilismo e a impotência.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Tomás de. **Suma contra os gentios**. v. I. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Parte I. 4ª ed. Madrid: BAC, 2001.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.
- CAMASTRO, Francesco. “Saggio introdutório. Chiesa, societa e stato: la lesione filosófico-politica di Guglielmo D`Ockham”. *In*: OCKHAM, Guglielmo. **Il filosofo e la politica**. Milano: Bompiani, 2002.
- CAPOZZI, Rocco, **Lettura, interpretazione e intertestualità: esercizi di commento a *l nome della rosa***. Perugia: Guerra edizioni, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Coleção TRANS).
- D`ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto um: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2004.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018a.
- FORNERO, Giovanni; TASSIANARI, Salvatore. **Le filosofie del novecento**. Milano: Mondadori, 2002.
- GILSON, Étienne. **O espírito da filosofia medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HORIA. “Politeísmo del nome dela rosa”. *In*: GEOVANNOLI, Renato *et al.* **Saggi sui l nome della rosa**. Milão: Bompiani, 1985, p. 118-122.
- LATTARULO, Leonardo di. “Politeísmo del nome dela rosa”. *In*: GEOVANNOLI, Renato *et al.* **Saggi su Il nome della rosa**. Milão: Bompiani, 1985, p. 118-122.
- OCKHAM, Guglielmo. **Il filosofo e la politica**. Milano: Bompiani, 2002.
- OCKHAM, William of. **Seleção de Obras**. São Paulo: Nova Cultura, 1989.
- PARODI, Massimo di. Silêncio e riso. *In*: GEOVANNOLI, Renato *et al.* **Saggi sui l nome della rosa**. Milão: Bompiani, 1985, p, 56-64.
- PEIRCE, Sanders. Charles. **Escritos Coligidos**. São Paulo: Abril, 1974.
- PEIRCE, Sanders. Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PISCHEDDA, Bruno. **Eco: guida al nome della rosa**. Roma: Caricci editore, 2016.

Semiótica, delitos e política: confronto entre realistas e nominalistas na obra *O nome da rosa* de Umberto Eco
SILVA, Cristiano Dias da

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**: patrística e escolástica. 4ª ed. São Paulo: Paulus, 2011, Vol.2.

ROSSI, di Nunzia. Um libro Proibito. In: GEOVANNOLI, Renato *et al.* **Saggi sui l nome della rosa**. Milão: Bompiani, 1985, p, 255-282.

STEFANELLI, Ruggiero. Il nome della rosa tra metodo e metáfora. *In*: ALTAMURA, Gianpaolo et al. **Umberto Eco il giocoliere dell'intelligenza. L'umorista, il filosofo, il narratore**. Quaderni di Scienza della Comunicazione, Università degli studi di Bari Aldo Moro: Bari, p. 22- 31, 2019.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edrusp, 2017.

ZECCHINI, di Giuseppe. “Il medioove de Umberto Eco”. *In*: GEOVANNOLI, Renato *et al.* **Saggi sui l nome della rosa**. Milão: Bompiani, 1985, p, 322-369.

ARTAUD, BLANCHOT E O DÉSOEUVREMENT DA PALAVRA

[ARTAUD, BLANCHOT AND THE DÉSOEUVREMENT OF THE WORD]

Michelle Martins de Almeidamichelle.mmartinss@yahoo.com.br<https://orcid.org/0000-0002-7617-0466>

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus Toledo (Unioeste) com Bolsa de pesquisa CAPES - Linha de Pesquisa: Ética e Filosofia Política. Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Letras / Estudos Literários (PPGL/EL - Unimontes) com Bolsa de pesquisa CAPES. Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes/ MG). Graduanda em Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, MG. Acadêmica dos cursos de pós-graduação Lato Sensu em Antropologia, e em Etnologia Indígena pela Faculdade de Ensino de Minas Gerais (FACEMINAS). Especialista em Filosofia, e em Psicologia Social pela mesma Faculdade. Especialista em Psicanálise e Psicologia pela Faculdade Metropolitana do Estado de São Paulo (FAMEESP). Especialista em Ética e Filosofia Política pela Faculdade do Leste Mineiro (FACULESTE). Membro integrante do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento, da Universidade Estadual de Montes Claros, MG (GPfil-Unimontes, MG/ vinculado ao CNPq), sob coordenação do Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim. Membro organização do Canal de YouTube Agenciamentos Contemporâneos, vinculado ao Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e outros sistemas de pensamento da Universidade Estadual de Montes Claros, MG (GPfil-Unimontes, MG/ vinculado ao CNPq). Membro integrante do GT Deleuze & Guattari vinculado à ANPOF.

Alex Fabiano Correia Jardimalex.jardim38@hotmail.com<https://orcid.org/0000-0001-8231-1096>

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros (1994). Especialização em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestrado em Educação (Fundamentos Filosóficos da Educação) pela Universidade Federal de São Carlos (2001 com bolsa do CNPq) e Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (2007), com estágio no exterior pela Université de Paris I - Panthéon Sorbonne (com bolsa da FAPEMIG). Fez o pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa (com bolsa CAPES). Atualmente é professor efetivo da Universidade Estadual de Montes Claros. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia Moderna e Contemporânea, em especial, no pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Professor permanente do Programa de Mestrado em Letras/Estudos literários, discutindo a ressonância entre literatura e filosofia. Professor do Mestrado profissional em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros em parceria com a Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento/ CNPq. Coordenador do Mestrado Profissional em Filosofia/ Unimontes, MG. Coordenador do Canal Agenciamentos Contemporâneos. Foi coordenador entre os anos de 2019 a 2021 do GT Deleuze e Guattari - da ANPOF.

DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6209](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6209)

Recebido em: 30 de maio de 2024. Aprovado em: 12 de março de 2025

Caicó, ano 17, n. 1, 2024, p. 201-225

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/1984-5561.2024.6209](https://doi.org/10.25244/1984-5561.2024.6209)

Dossiê Filosofia e Literatura



Resumo: As palavras em Artaud são metamorfoseadas em acontecimentos, estabelecidos pelo encontro com uma literatura traçada no limite da crise: escrita no/do desastre e que forjam agenciamentos que operam por rajadas: são potências conceituais que criam cada platô. Considerando a experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento, presentes na literatura e linguagem de Artaud; objetiva-se nesse artigo problematizar a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênese. Para tanto, utilizando como fio condutor a filosofia Deleuze-Guattariana, pensamos uma relação entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de Désœuvrement (desobramento) e aquilo que o envolve, como a recusa ao conceito, e o seu apagamento e tentativa de vida neutralizadora do sujeito e do universal em prol da literatura. Artaud e seus atravessamentos, travessia que também atravessa, que faz dele uma terceira margem da linguagem. Desse modo, observa-se que Artaud reconstrói para si universos de referências ressingularizantes, nos permitindo concluir, que ele é a própria desobra, a potência do negativo, plástico e fluído: um corpo-linguagem que se faz obra - poética - sem pretensão de sê-la. O sentido do vazio sem-sentido sentido como sentido.

Palavras-chave: Blanchot. *Desobramento*. Impossibilidade. Neutro. Pensamento. Sentido.

Abstract: Artaud's words are metamorphosed into events, established by the encounter with a literature traced on the edge of the crisis: written in/of the disaster and that forge assemblages that operate by gusts: they are conceptual powers that create each plateau. Considering the literary experience that imposes itself as a disjunctive sign, violence that causes irruption in thought, present in Artaud's literature and language; The objective of this article is to problematize the way in which the violence of a creative power of thought. in flux, becoming and heterogenesis occurs. To this end, using the Deleuze-Guattarian philosophy as a guiding thread, we think of a relationship between Blanchot and Artaud with regard to the concept of Désœuvrement (disartwork) and what surrounds it, such as the refusal of the concept, and its erasure and attempt at a neutralizing life of the subject and the universal for the sake of literature. Artaud and his crossings, a crossing that he also crosses, which makes him a third shore of language. In this way, it is observed that Artaud reconstructs for himself universes of singularizing references, allowing us to conclude that he is the disartwork itself, the power of the negative, plastic and fluid: a body-language that becomes a artwork - poetic - without pretension to be one. The sense of meaningless emptiness, felt as meaning.

Keywords: Blanchot. *Désœuvrement*. Impossibility. Neutral. Thought. Sense.

Violência despedaçadora que, da profundidade aberta, faz um corpo ignóbil, a um tempo fechado e fissurado, e do fragmentário o despedaçamento absoluto por estilhaços, dilacerações, explosões orgânicas, aórticas, essa dissociação ou decomposição prévia que se libera no encarniçamento — a carnicaria da escrita, donde esta sentença sem moral: “toda escrita é uma porcaria”.
(Blanchot).

Tanto Deleuze, quanto Blanchot têm uma preocupação com a imaginação e a narrativa. Blanchot, em sua obra, explora a natureza da narrativa e a relação entre a linguagem e a experiência. Deleuze, ao introduzir as *imagens-sínteses do pensamento*, também está interessado na criação de narrativas conceituais que vão além das representações convencionais. Em seu artigo *Imanência: uma vida...*, Deleuze nos diz que “a vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece.” (DELEUZE, 1997b, p. 17), ou seja, estar fora é a realização do alcance dessa neutralidade que nos torna estrangeiros de si mesmos, é a partir daí que segundo Blanchot (1987, p. 264), o real entra numa espécie de reino equívoco onde já não existem limites, intervalos ou momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima.

A ausência da obra¹ e desobramento são termos que designam a relação da linguagem literária com o que Blanchot chama de *fora*. Nesse sentido, a faculdade do entendimento não é suficiente para que consigamos compreender o pensamento de Artaud, uma vez que ele se constitui nos moldes das incertezas e contradições. Artaud repensa as noções de sujeito e história, de verdade, de origem. Esse movimento é o de desobra, que exige o abandono das certezas que constituem as estruturas fundantes da nossa cultura e seus alicerces.

Desse modo, não apenas a sua obra exige questionar o conceito mesmo de obra, como sua correspondência obriga a questionar o lugar normalmente dado às cartas enquanto acontecimento “marginal” à obra (acontecimento central). Repito: margem e centro são desconstruídos pelo autor, desde a materialidade da página até o seu substrato material/ conceitual mais agudo: o homem branco e ocidental. (KIFFER, 2017, p. 12).

Pensar o *fora* e sua relação com a literatura em Blanchot e como ela se manifesta ou é manifestação ou manifestada em Artaud, exige uma passagem pelo conceito de imaginário, está diretamente ligado as *imagens sínteses do pensamento*, conversando em muito com os conceitos de real e virtual em Deleuze e Guattari. Uma vez que, pensar o real é pensar aquilo que se encontra e se faz durante a travessia, durante o atravessamento, durante a experimentação, experiência. Palavras são vividas ao serem experienciadas. Falamos da experiência literária, do experimento das forças que são emanadas do fora das palavras, da linguagem, de todo esse conjunto de potências criadoras. É a potência ínfima do texto literário. Daquilo que Deleuze conceituou de *literalidade*, enquanto interação, experimentação, criação do bloco de sensações, *afectos-peceptos*, co-identificação e transmutação para o campo do real as potências singulares e virtualidades que a linguagem literária carrega em seu ventre, é atualizá-las. É uma relação de afetação no sentido espinosano. Constitui

¹ Melhor explicado no decorrer do texto.

um corpo, que pare força criadora e criativa: corpo-intensivo. É pensar, dançar, riscar, ser a própria pulsão rebelde da vida, pulsar a existência de modo intempestivo e, pela catarse da experiência artística, o corpo pode ser pensado como ética da existência. A escritura artaudiana nos força a lê-la de outro modo, e lendo-a lemos a singularidade do próprio Artaud: somos convidados à experimentação, a um deslocamento, a um devir, devir-Artaud. “Uma obra que visa transformar a linguagem e o pensamento força os leitores a mudar a natureza da leitura de alguma forma.” (UNO, 2022, p. 20).

Afirmar que a literatura constitui como espaço um espaço imaginário assumimos que tudo é imagem, que a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, onde a imagem não vem depois do objeto, mas sim contemporânea a ele. Segundo Blanchot, “a coisa estava aí, tornada imagem, e-la instantaneamente convertida no inapreensível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência (...)”. (BLANCHOT, 1987, p. 257). O objeto então é sempre ele mesmo e a sua imagem, em que a imagem não é um não-ser e sim uma outra versão, outra possibilidade do ser. Do mesmo modo, o mundo criado pela literatura não é um não mundo, mas sim um outro de todo o mundo. Para Blanchot, assim como a imagem é contemporânea ao objeto, do mesmo modo o imaginário é contemporâneo ao real. (LEVY, 2011). Assim, o discurso da literatura diz sempre de sua outra versão.

Na visão de Deleuze, o pensamento é caracterizado por certas diretrizes ou orientações que o conectam a um modo específico de operação. Isso implica que essas diretrizes geram representações do que o pensamento é, sua essência e seus objetivos. Nos fala sobre as *imagens-sínteses do pensamento*, conceito que lança luz sobre a natureza criativa do pensamento e sua relação com o virtual. As *imagens-sínteses* são construções conceituais que extrapolam as categorias tradicionais de pensamento. Elas são atos de criação que não se limitam à reprodução do que já é conhecido, mas que exploram novos territórios de significado. Essas construções não estão vinculadas a uma imagem visual específica, mas a uma multiplicidade de ideias interconectadas. Assim como em Blanchot, a imagem não remete diretamente ao objeto, a fim de torná-lo novamente presente, ao contrário, o objeto não é dado e sim afastado, fazendo com que a principal característica da imagem seja a de afirmar as coisas em sua desaparecimento, tornando presente a ausência que a funda, fala sempre na contramão de uma identidade fixa e categorias individuais. Deleuze, ao lidar com o virtual, está envolvido com a potencialidade e as possibilidades que existem antes da atualização no real. Ambos estão interessados na superação das limitações do eu individual em favor de algo mais amplo e coletivo.

Quando Blanchot afirma que o imaginário é um desdobramento do real e que o espaço literário é um desdobramento do espaço real, ele cria um duplo, porém nesse duplo não existe a separação entre real e imaginário enquanto duas temporalidades distintas, uma vez que o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo. Essas imagens sínteses, tal como nos apresenta Deleuze, não são representações visuais, mas construções conceituais que capturam a essência de uma ideia, desafiando a visão tradicional de como concebemos e compreendemos o mundo, são expressões do *virtual*. Elas não buscam representar algo já existente no *real*, mas são construções conceituais que exploram as multiplicidades do *virtual*. São eventos singulares que desafiam as categorias estabelecidas e abrem caminho para novas realidades. Tanto Deleuze quanto Blanchot contribuem para a desconstrução de fronteiras conceituais.

Sendo a imanência, uma vida, temos que esta é composta por virtualidades. O plano de imanência se constitui como virtualidade, acontecimentos virtuais, povoado por singularidades, e as singularidades não dizem respeito ao individual, elas são neutras. O *virtual* não é o não-real, não é algo que falta à realidade, “e sim que se engaja num processo de atualização seguindo um plano que lhe dá sua realidade própria” (DELEUZE, 1997b, p. 19), uma dimensão de possibilidades que antecede a atualização no real. As *imagens-sínteses* são expressões dessa virtualidade, capturando o

potencial e a pluralidade que existem antes de qualquer fixação no real. São os acontecimentos virtuais que dão ao plano de imanência uma virtualidade, e o plano dá aos acontecimentos uma realidade plena. A distinção de Deleuze entre o virtual e o real é essencial para compreender suas ideias. O virtual não é uma negação do real, mas um reino de possibilidades e potencialidades que coexiste com o que é atual. O real, nesse contexto, é apenas uma manifestação específica dentro desse vasto campo de virtualidades. Logo, temos que o *fora*, constituído por virtualidades, pleno de realidade. Para Deleuze o virtual é sempre real. Vejamos:

O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. *O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual.* Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”; e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve até ser definido como uma estrita parte do objeto real como se o objeto tivesse uma das suas artes no virtual e nele mergulhasse como uma dimensão objetiva. (DELEUZE, 1988, p. 35, grifos do autor).

Virtual opõe-se ao atual e não ao real. Porém, dada a univocidade do ser, atual e virtual não se separam, ambas são faces de um mesmo corpo, de um mesmo objeto. Ou seja, as virtualidades orbitam ao entorno de todo atual, gerando um contato contínuo. Para Deleuze, não apenas a imagem é virtual, como também o objeto. Assim como em Blanchot ao dizer do mundo imaginário da literatura e seu movimento de desdobramento: “o movimento de desdobramento de que fala Blanchot é o que faz do universo literário um universo imaginário. Aqui, as coisas e os seres aparecem como imagens, como duplos. A realidade da literatura consiste justamente numa realidade imaginária e, portanto, neutra.” (LEVY, 2011, p. 29). Assim, estamos ancorados em um duplo movimento, ao mesmo tempo em que adentramos de estrato em estrato, atravessamos as superfícies, também tentamos alcançar o lado de *fora*, que consiste em uma substância não estratificada, com singularidades selvagens, disformes: “é como uma zona de turbulência e de furacão, onde se agitam pontos singulares, e relações de forças entre esses pontos. Os estratos apenas recolhiam, solidificavam a poeira visual e o eco sonoro de uma batalha que se travava por cima deles.” (DELEUZE, 1991, p. 129). No *fora* tudo que se tem são apenas fluxos, é o “espaço” do CsO, diferente dos estratos, os objetos não são corpos visíveis, por isso uma realidade virtual que são atualizadas no plano do saber², constituindo formas atuais que constituem o visível e o dizível de cada época.

Como foi dito anteriormente, todo atual é também virtual ao mesmo tempo; porém, o atual já passou por um processo de diferenciação que afeta tanto a imagem quanto o objeto, ou seja, a atualização de uma virtualidade:

Ao se atualizarem, as relações de forças informes se diferenciam, ganhando a forma das curvas que passam na vizinhança das singularidades (enunciados) e dos quadros que as repartem em figuras de luz (visibilidades). Mas ao mesmo tempo em que criam essas formas, que as solidificam, as singularidades também as colocam em questão. São, portanto, singularidades de resistência, capazes de modificar as relações já estabelecidas. (LEVY, 2011, p. 84).

² A esse respeito indicamos a leitura da obra *Foucault*, de Gilles Deleuze. *Vide* referências.

Assim, sendo o lado de *fora* essa dimensão indeterminada e disforme onde circula a pluralidade das forças, toda imagem atual tem uma imagem virtual que lhe corresponde, seu duplo, seu reflexo, distintos e indiscerníveis³. Nas palavras de Deleuze: “Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que foi tirado da terra.” (DELEUZE, 1990, p. 90).

Esse processo de diferenciação das coisas, que faz do virtual atual, é o que Deleuze chama de uma individuação real, atualizar, diferenciar, integrar e resolver. É ao se atualizar que o virtual se diferencia e nisso consiste a vida, nesse movimento, nesse processo de diferenciação que se configura sempre em um processo de criação, criação de “uma vida...”, uma vez que diferenciar é criar, fazer surgir o novo, possibilidades outras de vida, o pensamento é povoado por devires, por virtualidades, e a própria atualização em si mesma, pertence ao virtual e é dele inseparável. Enquanto a atualização do virtual constitui a singularidade, o produto, o objeto da atualização, o atual é a individualidade já constituída, é o sujeito dessa atualização. Passar do virtual ao atual é criar linhas diferenciais “que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual”. (DELEUZE, 1988, p. 341).

A criação de *imagens-sínteses* é um processo dinâmico, marcado pelo devir, ou seja, o constante processo de transformação e tornar-se algo diferente. É a exploração das possibilidades não realizadas, um rompimento com o estático em direção ao dinâmico e ao inexplorado, eventos singulares que emergem desse fluxo constante de transformação, escapando das dicotomias e dualidades tradicionais, abrindo espaço para o novo. Para Deleuze, a filosofia tradicional muitas vezes cai na armadilha da repetição, buscando essências e identidades fixas. Em contraste, ele propõe uma filosofia da diferença, onde o foco está na multiplicidade e na variação. As *imagens-sínteses* do pensamento são os resultados dessa abordagem, capturando a diferença em si, sem se prender a uma única identidade ou essência. Sendo assim, o virtual nada mais é que o sentido puro da diferença.

É crucial destacar que o virtual não se confunde com o *possível*, uma vez que a virtualidade já é real em si mesma, e não a possibilidade de um dia sê-lo, pois para algo ser possível de existir, lhe falta a existência, e o virtual já é real, não dependendo de um processo que pode ou não ocorrer para se realizar. O possível opõe-se ao real, constituindo sua imagem, e o real é a sua semelhança. Sendo o *fora* um não lugar povoado por singularidades virtuais, ele não se constitui como possibilidade e sim como realidade, a *experiência do fora* é uma experiência real. Se o possível e real se assemelham e se separam, já o atual e virtual se diferenciam e são indissociáveis, ambos são reais, mas mantêm entre si uma diferença de natureza. (LEVY, 2011). Segundo Deleuze, “no virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata.” (DELEUZE, 1988, p. 342).

A abordagem de Deleuze propõe uma ética do acontecimento, onde o novo e o inesperado são valorizados. Ele rejeita normas preestabelecidas em favor de uma ética que se baseia na criação constante de novas possibilidades e na abertura para o que ainda não foi pensado. Associa as *imagens-sínteses* do pensamento tanto à arte quanto à filosofia. Quando ele fala da literatura, da pintura e do cinema, ele não tem outro objetivo senão o de mostrar como a arte, o processo mesmo de criação, pertence ao âmbito do virtual e de sua conseqüente atualização, atualização de um virtual, ela é real, e não a realização de um possível. Artistas e filósofos, em sua visão, têm a

³ O que constitui sua indiscernibilidade “é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e virtual”. (DELEUZE, 1990, p. 88)

capacidade de criar essas imagens que rompem com o convencional, desafiando as normas estabelecidas e abrindo caminho para novas formas de expressão e pensamento; como Artaud, por exemplo, que faz surgir mundos de virtualidades, planos de imanência nos quais a vida se encontra em sua potência intensiva máxima.

Deleuze concebe um universo em que subsistem sempre “outros mundos possíveis” em nosso mundo, outras histórias na história, o melhor mundo sendo aquele com o maior número de virtualidades. Em Kafka, é a impossibilidade de não escrever, e de escrever de outra maneira, que exprime a necessidade paradoxal das virtualidades desse povo por vir como potência de sua minoria. (ALLIEZ, 2000, p. 397-412).

Experimentar o *fora*, seja por meio da literatura, da filosofia, ou das artes ou qualquer outra manifestação em geral, é experimentar a realidade de um virtual. E criar é justamente experimentar o virtual e a sua atualização; é alcançar um plano de imanência povoado por virtualidades que não se separam nunca de suas atualizações correspondentes. (LEVY, 2011).

Quando falamos sobre o espaço da escrita, temos um problema que aproxima Blanchot e Artaud, pois ambos se encontram no interstício da reflexão sobre o vazio e o silêncio que há entre o pensamento e a sua representação por meio da palavra escrita. Blanchot vê em Artaud a existência de um indivíduo que é expressão poética, no sentido de construção da obra sem construí-la, como já dito inúmeras vezes ao decorrer deste texto. É da essência da poesia ser busca e busca de si própria (BLANCHOT, 2010b). A preocupação de Artaud é em conseguir concretizar em palavras o seu pensamento, é a atividade da entrega plena a experiência que a poesia lhe causa, o que o leva a um estado de lucidez e problematização da vida que o faz ressignificar toda a cultura. Segundo Blanchot (2010, p. 21), “ele [Artaud] foi dotado e atormentado de uma lucidez extrema; que esteve constantemente preocupado com a poesia e o pensamento, e não, à maneira romântica⁴, com sua pessoa.” Para Blanchot, a poesia nasce da espontaneidade, é “pura consciência no instante” (BLANCHOT, 2010b, p. 103). E é isso que Blanchot vê em Artaud, não se trata de uma busca por uma consciência ou teorização da poesia, o que o está em jogo é a realização da própria poesia, movido unicamente pela “força da razão poética”. (BLANCHOT, 2010b, p. 21).

Segundo Dionizio, essa força da razão poética nos diz de um espírito da poesia, esse seria como o espírito que se submete às exigências da poesia, ou seja, uma submissão de quem escreve à experiência de impossibilidade da escrita, na esperança de captar a presença fugaz do pensamento poético/literário para transpô-lo na escrita. (2020, p. 36). Para Blanchot, há certos aspectos da existência que são impossíveis de serem plenamente vivenciados ou compreendidos, como a morte, o outro ou o transcendente. Essas experiências se situam além do alcance do pensamento e da linguagem, permanecendo sempre no exterior. Esse exterior é o *fora*, que já discutimos anteriormente.

Há em Blanchot diversos termos que designam a literatura como uma *experiência do fora*: o *neutro*, a *outra noite*, o *deserto*, a *impossibilidade*; sendo a impossibilidade aquilo que permite que a literatura escape as relações de poder e está diretamente ligado ao que foi discutido ao longo da pesquisa: o conceito de *desobra* (*désœuvrement*) e aquilo que o orbita. Em *A conversa infinita*, Blanchot afirma: “a impossibilidade é a relação com o Exterior e, visto que esta relação sem relação é a paixão

⁴ Para Blanchot, os românticos fazem uma poesia preocupada no sentido da poesia e da arte, baseada na reflexão, tratando-a como princípio, e ao fazer isso não se cria poesia, mas sim uma teoria poética, pois se preocupam com o aprofundamento teórico da poesia ao invés de pensar em sua autonomia.

que não se deixa dominar, transformando-se em paciência, a impossibilidade é a própria paixão do Exterior.” (2010a, p. 92). O *fora* é o próprio espaço da literatura, um espaço sem lugar, ao mesmo passo que ela o constrói, ela é o próprio *fora*, a literatura é esse espaço do não-lugar, sem um interior oculto, “onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*.” (LEVY, 2011, p. 29-30, grifos do autor). Logo, a literatura não se fixa a um espaço, exterior ou interior, ela está no vazio, no vazio, no silêncio, sem tempo ou sujeito. Nesse sentido, pensando a relação entre poesia e escritor/poeta, em *A parte do fogo*, Blanchot dialoga com um escrito de Hegel – *A liberdade absoluta e o terror* – onde ele, Blanchot, faz uma analogia entre o escravo e o escritor: a escravidão é para o escravo o que a atividade literária é para o escritor, mas com a diferença de que o escravo-escritor se torna na escrita. (DIONIZIO, 2020). Para Blanchot, o autor pode tudo:

(...) ele está aguilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não te, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível. (BLANCHOT, 2011, p. 324).

Blanchot se refere a uma afirmação a partir da negatividade, daquilo que já se esgotou e não tem mais nada a negar, onde a escrita é uma tentativa incessante de se aproximar do impossível, mas sem nunca o tocar completamente. A partir da dialética hegeliana, ele vai nos falar de uma relação não dialética, que é a que ocorre entre a *impossibilidade* e o *fora*: uma relação de uma não relação, que Blanchot chamou de terceiro tipo. É como realização do impossível que a literatura, em especial, a poesia, se liberta do pensamento do modo do poder, da ingenuidade estrutural da linguagem e a falta essencial que sinaliza e da compreensão apropriadora, ela é um signo de outramento: “a medida do outro, do outro enquanto outro, não mais ordenado segundo a clareza do que o adapta ao mesmo”. (BLANCHOT, 2010a, p. 62).

A escrita de Blanchot, desdobrada à sombra do impossível, revela-se como uma tentativa desesperada de agarrar-se ao inatingível. Não é um limite, mas uma celebração do caos inerente à nossa busca pelo indescritível. As palavras, em sua rebeldia, resistem à domesticação, rebelando-se contra as estruturas previsíveis e a linguagem, desafiada e transformada, torna-se um meio de capturar a essência selvagem e indomada da existência. O texto se torna um ritual de invocação, um grito primal que ressoa nos desfiladeiros da existência.

A impossibilidade em Blanchot não é somente uma restrição epistemológica, uma barreira cognitiva; mas uma dimensão ontológica do ser, é um abismo metafísico que desafia nossa própria essência. Ele contesta a ideia de totalidade e completude, defendendo que o *fora* e o *outro*

desestabilizam nossa capacidade de compreensão total e atravessam o próprio núcleo da existência, nos lança em um turbilhão de palavras que se debatem e contorcem, como se a linguagem, em sua insuficiência, estivesse à beira do colapso. O *fora* insondável, o *outro* indomável escapam das garras da razão, dançando no limiar da compreensão. Enquanto experiência do imaginário, esse campo que a literatura ocupa e se faz, que a poesia existe, revela a presença do ausente, uma não-presença, o que Blanchot chama de imediato. É o instante intermitente da espontaneidade, do momento, aquilo que Espinosa chamara de *momento do unívoco*, onde só existe no ali e agora e não se repete em singularidade. E a impossibilidade é justamente a forma de relação com esse imediato. Quando falamos de imediato, falamos de tempo. A impossibilidade da literatura que desabrocha um tempo não conciliado, que consiste em ser “a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, não remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*.” (BLANCHOT, 2010a, p. 64, grifos do autor).

Logo, quando Blanchot nos fala de um lugar, um espaço, um tempo onde todo presente é suspenso e exterior a si mesmo, onde a presença não se pode estar presente, ele está falando do imediato. “Para Blanchot, esse imediato incapturável, incessante e interminável é o que incita a escrita e não se deixa representar.” (DIONIZIO, 2020, p. 109). E quando lá no comecinho da pesquisa falávamos de Artaud enquanto signo de presença, falamos de um indivíduo que reside nesse espaço-tempo do instante intermitente, do imediato, desse divino encantamento que soa quase como magia: “A “presença” é tanto a intimidade da instância quanto a dispersão do fora, mais especificamente, é a intimidade como fora, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, o que chamamos de “a vertigem do espaçamento”.” (BLANCHOT, 2010a, p. 65-66).

A *impossibilidade*, segundo Blanchot em diálogo com a selvageria linguística de Artaud, não é uma negação, mas um êxtase desordenado. A escrita, pulsante e febril, busca comunicar o inexprimível, mergulhando nas profundezas onde a razão vacila. Segundo Dionizio (2020, p. 109), Blanchot acredita que Artaud foi vítima do imediato e do risco da experiência literária, onde ele (Artaud) se expunha constantemente à questão desse paradoxismo e enigma literário: a realização da poesia é também o desaparecimento da poesia, uma vez que a palavra já resta como lembrança, aparência do que desapareceu. O texto torna-se um corpo vivo, contorcendo-se em convulsões verbais, uma dança frenética na borda do entendimento. E nesse dançar despoja-se da figura do *Eu*, da sua certeza e interiorização, por isso podemos falar de um CsO na escrita. Análogo a isso temos o que Blanchot chamara de *Neutro*. “Nessa relação, quem escreve se deixa dominar por esse instante e, em uma obsessão, persegue esse momento, que acaba por se tornar a obra. Ou seja, a origem da obra não é o escritor, mas sim a ausência de obra; o escritor se torna mero intermediário.” (DIONIZIO, 2020, p. 109).

O *neutro*, de acordo com Blanchot, representa uma abstração que se move nas profundezas da existência, uma lacuna preenchida por uma presença que não está verdadeiramente presente, um vazio onde as palavras oscilam entre a existência e a inexistência. É uma negação transcendental que corta através do tecido da linguagem, uma dimensão inacessível que desafia as convenções lógicas. “Como reencontrar, como recuperar em minha fala essa presença anterior que é preciso excluir para falar, para falar dela”, pergunta Blanchot.” (LEVY, 2011, p. 33). É colocar-se na *experiência do fora*, uma vez que esse desdobramento é o ato revolucionário que põe à prova as verdades sacralizadas e cristalizadas ao longo da tradição histórica, universal, eterna e necessária. Como experiência estética, baseia-se principalmente no desmoronamento do império do *cogito* cartesiano, pois, o ato de desdobrar-se, sair do seu interior para o exterior de si, para o *fora* de si é ruir com a unidade estrutural do *eu* e seu sustentáculo epistemológico e dar a ele movimento, trânsito, inseri-lo no processo de mudança e fluxo contínuos. Por isso um CsO na/da escrita análogo ao *neutro*, pois quando Blanchot nos fala sobre a *morte do autor*, ele está nos falando sobre a

morte de um sujeito dono de um discurso enunciador de uma verdade, que está diretamente relacionado a morte da ideia da literatura enquanto expressão de um *eu* interior.

O que promove um movimento de libertação da palavra, da obra, uma vez que ela não está mais ligada a individuação de um sujeito certo de si, do qual devêssemos conhecer a vida para entender a obra, mas amplamente difundida, solta e soprada no universo da suspensão, da fabulação, da criação, da arte. Nas palavras de Blanchot: “quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam [a obra], desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma.” (1987, p. 21). Talvez, *grosso modo*, seja até isso que Nietzsche nos chama a atenção em sua máxima do “conhece-te a ti mesmo”, “torna-te quem tu és”. O verdadeiro significado de fazer da própria vida uma obra de arte. Da existência uma existência poética. É a exposição do íntimo da obra, seu traço singularíssimo, a artisticidade da arte, sua “vida própria”, “vontade própria”, “vida viva”, “vida neutra”. Quanto mais ela se afasta de um *eu*, mais se presente se torna a literatura. A *experiência do fora* que funciona como ponte, meio, intermédio para ir do *eu* ao *outro*, ao *ele*. Segundo Blanchot (1987), somente a partir do momento em que se chega a essa substituição estranha, é que a linguagem começa a se constituir em uma linguagem exprimível daquilo que ela diz para mim, como ao falar da infelicidade de outro, a esboçar e projetar lentamente o mundo que ela diz, do modo como tal afeto se realiza nela. E então se é capaz que experimentamos e nos sentimos em casa, pois o meu afeto, minha dor, minha infelicidade, será sentida nesse mundo onde ela está ausente. A experimentação da obra. Para a experiência que se retira para além dos limites, que é justamente o que Blanchot conceitua como a *experiência-limite*, sendo o limite o impossível, a *escrita do desastre* seria justamente essa escrita de palavras que surgem no limiar do limite, da impossibilidade. É a experiência interior da qual fala Bataille, aquela que retira o pensamento ao impossível a partir do cruzamento entre essa própria experiência que está além e aquém da vida e o ato de escrever. Tal experimentação está diretamente ligada ao fato dela nos submergir e (trans)portar para o espaço-tempo da *impossibilidade*, é o possível que somente pode sê-lo através do impossível. E é pela via do impossível que se vai para a *experiência do desastre* em Blanchot. Excluída a possibilidade, o real é real sendo impossível tanto quanto, e do mesmo modo, a morte e num título mais alto a escritura do desastre. A morte diz do desaparecimento do autor diante da obra, donde esse desaparecimento seria sua morte nas palavras. É ser estrangeiro de si. Nômade.

O Estrangeiro vem de outro lugar e nunca está onde estamos, não pertence ao nosso horizonte e não apareceu em nenhum horizonte representável, de forma que o invisível seria o seu lugar, entendendo com isto, segundo uma terminologia que às vezes usamos: o que se desvia de todo visível e de todo invisível. (BLANCHOT, 2010b, p. 99).

A relação neutra, da qual nos fala Blanchot, diz de um discurso sem *eu*, do desaparecimento da primeira pessoa. “(...) O neutro é o que permite pensar o anônimo do ser num sentido impessoal, que precede e sucede todo ser; um rumor anônimo anterior e posterior a toda verdade e sentido.” (CARVALHO *apud* DIONIZIO, 2020, p. 110). É um evento impessoal que se metamorfoseia em um discurso de todos e de ninguém ao mesmo tempo, não se reconhece mais o sujeito enunciador, o sujeito não mais se encontra. É no

movimento de saímos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora. A subjetividade do escritor passa, então para fora de si, tornando-se estrangeira a si mesma. É como

se a questão que leva o escritor a escrever o interpelasse sem lhe pedir respeito. O escritor carrega a questão e, no entanto, ela age como se não fosse sua, como se, “vindo apenas de nós, ela nos expusesse a algo totalmente diferente de nós”. (LEVY, 2011, p. 40).

Ou seja, os enunciados, discursos e narrativas próprios da linguagem literária não surge a partir de uma interioridade subjetiva, mas pelo seu avesso, seu revés, ela vem de uma exterioridade radical que vem do *fora*. “Se uma frase existe realmente no texto literário é porque não pertence apenas ao escritor, mas também a outros homens capazes de tê-la. O leitor, quando procura um texto, (...) procura uma realidade diferente, a descoberta de algo inesperado, de uma palavra estrangeira.” (LEVY, 2011, p. 41). Os escritores são exilados: alheios a tudo e todos.

No cosmos de Artaud, o *neutro* é um tumulto caótico, uma vibração primordial que escapa às amarras da linguagem organizada. Falamos de um estrangeirismo onde não se esta apenas fora do mundo, mas também fora de si. Pertencente a um não-lugar, á um deserto. O exílio é a zona da fita Möbius: o corpo, o ser que está aí, se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si, mergulhado e completamente submerso numa região totalmente privada de intimidade. É um grito primordial ecoando nas entranhas da escrita, uma dança frenética de sons e significados que se desintegram e se reconstroem, desafiando qualquer lógica coerente. O *neutro*, nesse contexto, não é uma serenidade, mas uma agitação incessante. Artaud, celebra o *neutro* como um território selvagem, um domínio onde a racionalidade é devorada pelo caos expressivo.

Blanchot, em sua exploração do *neutro*, mergulha nas profundezas do vazio, onde a linguagem se desfaz em um jogo de sombras e sussurros, e o poeta que pertence ao poema e não o contrário. “O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora do seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante”. (BLANCHOT, 1987, p. 238). Assim, o *neutro* é uma fronteira sutil entre o significado e o absurdo, uma zona de indefinição onde as palavras perdem sua solidez e são afirmações da errância, uma entidade efêmera, uma presença ausente que se manifesta na linguagem como um distúrbio incontrolável. De um discurso exilado e errante, onde o exílio é sua pátria e o erro sua língua materna, ou seja, não pertence onde se está e nem a lugar algum. É um completo desprendimento onde o *eu* suspenso se converte em uma *substância infinita* que está em todas as coisas e em coisa algum ao mesmo tempo. É um pertencimento a todos os lugares. É o silêncio ensurdecedor que permeia a escrita, a pulsão desordenada que desafia qualquer tentativa de categorização ou compreensão lógica. Uma recusa a unidade, a identidade, ao mesmo e a presença. “O escritor é portanto um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar as suas palavras de todos. (LEVY, 2011, p. 41-42). Entrar e percorrer esse deserto é simplesmente lançar-se ao desconhecido, mas um desconhecido que será jamais revelado, apenas indicado, determinante. O *neutro* é um convite a uma exploração caótica da fronteira entre o ser e o nada. “(...) acessível à palavra apenas se não for mostrado, compreendido ou identificado.” (LEVY, 2011, P. 42).

Nesse ínterim, o neutro é apenas neutro, não é objetivo ou subjetivo, não se distribui em nenhuma categoria de gênero, como se dá sobre a figura do desconhecido, não é nem objeto e nem sujeito: “o neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o geral, o não genérico, assim como o não particular.” (BLANCHOT, 2010, p. 30). É uma espécie de força que atravessa a literatura como *experiência do fora*. Para Blanchot, está implícita em toda relação com o desconhecido, uma experiência do *neutro*. Liberto de toda a interioridade, nessa concepção blanchotiana, pensada a partir de uma meta-ontologia e engajada sobre a atividade literária, o *neutro* se faz em *outro*. Sendo o *outro*, o *ele* que funda a experiência literária, o próprio desconhecido, que nada tem de mim, que

permanece sempre inacessível e residindo absolutamente fora de mim mesmo, no “fora ou o desconhecido que está sempre já fora da visão, o não vivível que a palavra carrega” (BLANCHOT, 2010a, p. 105), *fora* absoluto da estranheza em relação àquilo que se difere de mim, a *diferença absoluta*, intervalo da minha relação com ele. Se trata do *outro* inapreensível, que não se entrega ao mesmo: o *neutro* é sempre em relação ao *outro*.⁵ “Nesse sentido, é a partir da percepção de uma alteridade, ou seja, de pensar o Outro como outrem e não como um Mesmo de mim, que se permite o Neutro”. (DIONIZIO, 2020, p. 110). É cedendo espaço ao *Outro*, que a literatura alcança uma abertura para o fora em um desdobramento constante de tudo que a compõe. Porém não se trata de um “outro eu mesmo”, segundo Blanchot, citando Levinas,

de uma maneira geral, quase todas as filosofias ocidentais são filosofias do Mesmo e quando elas se preocupam com o Outro, este não passa de um outro eu mesmo, sendo, no melhor dos casos, igual ao eu e procurando ser reconhecido por mim como Eu (assim como eu por ele), numa luta que por vezes é luta violenta, por vezes é violência apaziguada no discurso. (...) Outrem é irreduzivelmente Outro; o outro é o que me Ultrapassa absolutamente. [...] Acontece que ele é justamente o Estrangeiro. (LEVINAS *apud* BLANCHOT, 2010a, p. 98-99).

Logo, entrar em contato com o *neutro* na literatura, é abrir-se a intrusão do outro, abrir-se a *experiência do fora* e tomar como norte o Outro: o irreduzivelmente Diferente, o Estrangeiro, o Desconhecido. É a própria impessoalidade: “é o que está *fora*, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças.” (PELBART, 1989, p. 97, grifos do autor).

Considerando desde sempre, como já falado, que toda a vida, experiências, corpo e pensamentos de Artaud são indissociáveis das suas expressões artísticas, dentre elas, a escrita. Artaud, em sua escrita

vai explorar potencialidades que extrapolam a sua própria realização na forma livro. Ele começa experimentando a página e abandonando a exclusividade da escrita da esquerda para a direita. Desse modo, acaba por entrelaçar o traço do desenho ao traço da escrita, assim como explora uma verdadeira cena sobre o papel que faz com que a página abandone a sua feição plana, e a leitura a sua vocação linear. Também nesse momento toda a dicção de Artaud é contaminada por uma força poética, ritmada, que explora as potencialidades sonoras das palavras, proferindo-as em voz alta, escandindo-as na cena mesma da escrita através de incisões, de golpes de lápis, pancadas, figuras pontiagudas que criam, além de uma “batucada” sonora, um acontecimento visual e auditivo ao mesmo tempo. Tudo isso obviamente acarreta um uso das margens das páginas de seus cadernos numa potência nunca antes imaginada: muitas vezes os textos “marginais” contradizem tudo o que foi escrito no texto central, incorporando à obra seu caráter paradoxal de modo irrevogável. O uso das margens também faz com que a leitura de seus cadernos seja uma atividade “física”, já que os mesmos devem ser revirados, arrancando-os da possibilidade inerte que o “livro” mais ou

⁵ “Quando eu me dirijo ao Outro, respondo àquilo que não me fala em nenhum lugar, separado por uma cisão de tal ordem que ele não forma comigo nem uma dualidade nem uma unidade. (...) entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do ser nem do não ser e que carrega a Diferença da palavra, diferença que precede todo diferente e todo único.” (BLANCHOT, 2010a, p. 123).

menos possui. Por isso mesmo foi impossível editá-los nesse formato. Esses cadernos sobrevivem nessa espécie de espaço em suspensão, posto que tampouco alçam o voo ou o desejo de serem “mais” do que cadernos para existirem nas vitrines de museus como “livro de artista”, afinal eram apenas cadernos de caligrafia, escritos por um escritor internado em um asilo psiquiátrico... (KIFFER, 2017, p. 8-9).

Artaud “é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem principalmente de suas cartas, de suas novelas, de seus romances e de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, permutáveis”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 62). Os componentes da expressão em Artaud – cartas, pinturas, teatro – rompem-se e ramificam-se em um processo interminável. São fluxos de escrita interrompidos, mas todos comunicantes. A escritura está do lado do inacabamento. É um caso e devir. É despedaçamento de formas e reconstrução de conteúdo; movimento pelo meio. Conforme diz Kafka, “a palavra, eu não a vejo, e a invento”. Artaud manifesta em sua obra este sentido rizomático, o qual instaura como lógica a conjunção “e” enquanto anula fim e começo: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48). Essas são condições de uma literatura menor⁶, aquela em que a enunciação é sempre histórica, política, social e produtora de novos enunciados.

Segundo Dionizio (2020), Blanchot evidencia em Artaud uma busca por uma força anterior à vestimenta da palavra. O que está em primeiro plano não é a plenitude do ser, no sentido de uma realidade plena, um imediato pleno no qual não haja mais diferença, mas sim a própria diferença, a intermitência. Ou seja, ao invés de partir de uma presença do imediato para pensar a diferença entre pensamento e escrita, ele parte do vazio como espaço entre as coisas, para a partir daí pensar que somente o imediato, enquanto vida, presença, poderia preencher essa fissura.

Ler Artaud exige abandonar as categorias que remetem ao todo, sejam elas as da falta ou as da plenitude. Abandonar esses conceitos que sustentam o próprio paradigma da ideia de obra. Diante dessa “obra” em desabamento, exige-se ouvir as vozes e os ruídos – muitas vezes estridentes – desse poeta a partir de um lugar possível para que, apesar dessa imensa desconstrução, se o tome a sério. Para que suas ideias possam ser consideradas no seio das discussões em torno da arte, da loucura e da produção de subjetividades ao longo do século XX. Isso significa retirar o conteúdo asilar que verdadeiramente exilou e alijou não apenas o escritor, mas sua própria obra por muitos e muitos anos. (KIFFER, 2017, p. 11).

Em *L'Espace Littéraire*, onde Blanchot discute acerca da interrupção e do *désœuvrement*, ele chamara de desobra, de desobramento, esse processo em que a palavra surge do silêncio momentâneo à fala continuada, do solfejo encerrado na própria palavra para poder fazer a obra, desde logo destinada à sua dissipação/ diluição, a obra surgindo da desobra, a presença da ausência, a vida da morte, essa ambivalência é necessária à obra, uma vez que são os modos pelos quais ela se liberta da sua própria lei. Ora, se é impossível escapar à presença, o desastre, em sua

⁶ “(...) uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois (...). A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 43-44).

impossibilidade, é a dissimulação, a ironia, a indiscrição, o pensamento dissimulado, que se quer sempre e sempre mais dissimulação. A obra está nessa zona de tensão, nesse vazio inabitado entre os dois pontos, no meio, no *intermezzo*. É o próprio interdito, por isso Blanchot nos apontará para a escrita fragmentária, palco onde o *désœuvrement* constitui a quebra com a lei da obra, e seu estilçamento é condição de criação, só pode dar-se dissipando-se: “entre ser e não ser alguma coisa que não se cumpre, chega, entretanto, como tendo desde sempre já sobrevivido – o desobrimento (*désœuvrement*) do neutro, a ruptura silenciosa do fragmentário.” (BLANCHOT *apud* CASAL; FILHO, 2012, p. 89, grifos do autor).

Logo, a recusa ao conceito implica em resistir à tentação de reduzir a experiência a categorias fixas e limitantes, é uma recusa em limitar a riqueza e a complexidade das experiências através de estruturas conceituais fixas, rígidas, do discurso que ofusca o exterior da linguagem e reprime o caráter múltiplo e diverso da escrita. Por isso Blanchot vê nas obras de Artaud esse traço singularíssimo daquilo ao qual falava no que se refere a esse espaço da desobra, do *désœuvrement*, pois a escrita artaudiana comporta uma escrita de acesso único atravessada pela estrutura esquizofrênica, sempre molar, em fluxo, em devir. Palavras que se chocam inclusive a toda intensidade e densidade exposta por Artaud na dificuldade que possuía em pensar e em transcrever seus pensamentos, a palavra sempre ocupando o espaço da fuga, do não-aprisionamento, da crise, do desvio, do descaminho. “Ausência de obra onde cessa o discurso, para que venha fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo exterior.” (BLANCHOT, 2010a, p. 72). A palavra enquanto carne que se faz verbo, voz, e sempre flutuante, como sopro, como deslocamento, fluída, disforme e deslizante, uma vez que a desobra é aquilo que faz o texto vir-à-ser, um eterno vir-à-ser: o coloca sempre à deriva, no devir, e a obra que nunca termina, está sempre a porvir. Palavra que busca a nervura do seu ser no não-ser, na não-palavra, na zona do desvio, do erro e da estranheza, tão próprios da loucura. A experiência trágica da loucura, “ausência de obra, um outro nome para a loucura.” (BLANCHOT, 2010a, p. 72).

É o (des)caminho da impossibilidade respondendo ao possível, eis o duplo caminho da poesia: entre o possível e o impossível, nomear o possível para trazer a luz o impossível, a afirmação do impossível, do desejo que exprime-se sem exprimi-lo; como nos dissera em certo momento de *A conversa Infinita*, em que tal seria a sua tarefa: “responder a esta palavra que ultrapassa o entendimento, responder sem tê-la realmente ouvido e responder repetindo-a, fazendo-a falar [...] Nomear o possível, responder ao impossível.” (BLANCHOT, 2010a, p. 9). É o possível que afirma o ser a partir da negação, o ser é velado na possibilidade, e se nomear o possível é negá-lo, e negando-o desvela-o, o neutro, não o afirma e nem o nega, mas o precede. A poesia não diz a impossibilidade, ela lhe responde e respondendo ela diz. À vista disso, é essa escrita que Blanchot chamou de escrita neutra, que busca criar um espaço de indeterminação, onde o autor se desfaz e a linguagem adquire uma autonomia.

Escrever, (...) libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e para começar, a idéia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a idéia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem. (...) Ora, é possível que escrever exija o abandono de todos esses princípios, ou seja, o fim e também a conclusão de tudo, o que garante nossa cultura, não para voltar idilicamente atrás, mas, antes, para ir além, ou seja, até o limite, com o objetivo de tentar romper o círculo, o círculo de todos os círculos: a totalidade dos conceitos que funda a história, nela se desenvolve e da qual ela é o desenvolvimento. (...) Escrever, então, passa a ser uma responsabilidade

terrível. Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.” (BLANCHOT, 2010a, p. 8-9).

Nessa interseção entre Blanchot e Artaud, a linguagem indica sempre um paradoxo: ausência e presença. É justamente na impossibilidade da transgressão que a realidade oferece que eles se inserem; são unidos por uma “crueldade que há no nosso limite e que nos coloca como cobradores de nós mesmos”. (DIONIZIO, 2020, p. 37). A busca incessante por se expressar, por dar vazão ao seu pensamento no mundo real, que Artaud busca diversas formas de se comunicar, vários tipos de linguagens, e chega à conclusão de que ambas são insuficientes, por se alicerçarem na mesma falha. É o que o justifica na busca por uma renovação da linguagem de maneira universal, uma renovação poética. Faz com isso que salte em evidência a transformação da poesia em algo para além da escrita, uma expressão que tome uma espacialidade e que articule o Todo-presença; daí a linguagem não articulada, é o que faz com que ele direcione essa nova linguagem ao teatro, gênero que comporta todos os outros e por isso permite a ausência da fala, furtos, separação que a experiência poética lhe causava. (DIONIZIO, 2020). Ainda segundo Dionizio,

Blanchot supõe que haja uma razão poética em toda obra de Artaud. Essa razão seria uma direção rígida em relação à expressão ma escrita e que, ainda assim, não garante pensamento poético e menos ainda poesia. Para Blanchot, Artaud começa a pensar a razão poética como crueldade após perceber a obstinação que tinha sem e expressar poeticamente. Essa necessidade de expressão de poética é tamanha em guia de toda a vida e obra de Artaud. Sua busca pela expressão, desde as primeiras tentativas de escrita, até o final de sua vida, em que procura se expressar pela pictografia. Isso se relaciona à não garantia do pensamento transposto na escrita, à percepção de um decalque presente entre pensar e escrever. Por isso, Blanchot nomeia essa necessidade de expressão erguida sobre uma ausência na linguagem de “a cruel razão poética”. Cruel porque traz uma impossibilidade iminente e um desejo de transgressão dessa impossibilidade que é racional, matemática, estruturada de um modo a não superá-la – e por isso mesmo poética, já que busca em essência exprimir o inapreensível, o que falta. (DIONIZIO, 2020, p. 36-37).

A experiência poética, marca da separação e maior dificuldade de Artaud no que se refere ao vácuo entre pensamento e escrita, era um lugar de expressão imediata da “imagem e da sombra, do duplo e da ausência, ‘mais real do que a presença’, isto é, a experiência do ser que é imagem antes de ser objeto.” (BLANCHOT, 2010, p. 25). No último período de sua vida, Artaud, têm suas cartas como marca de transformação em “dicção poética que visa a uma espécie, um tanto paradoxal, do que chamaria aqui de *imprecação crítica*. Deslocando radicalmente a atividade do pensamento de seus acentos racionais e claros, assim como a atividade crítica de seus acentos moderados e distanciados.” (KIFFER, 2017, p. 11-12). É o espaço do porvir que a poesia, a literatura, denota, que resgata a força que faz os signos se tornarem poesia, um preâmbulo das palavras ainda não escritas. A poesia então se torna um lugar que ocupa o campo das virtualidades, não acontece na formalização, na materialização das palavras, mas em relações que as antecedem e a fazem surgir, ao mesmo passo que se extinguem, é o espaço do imediato, como já falado anteriormente. (DIONIZIO, 2020).

Quando Blanchot elabora o conceito de *désœuvrement*, é para se referir a inoperatividade do texto literário, ou seja, refere-se aquele texto que configura uma *escrita fragmentária*⁷, – uma maneira de explorar a relação entre experiência e escrita –, um texto inacabado, marcado sempre pela ausência e pelo vazio, como constatamos nos versos de Artaud, sempre afirmando incessantemente a cisão entre homem e linguagem e o vazio da escrita, características que colocam em questão sua realização enquanto obra. Como aquilo que quando sobrevém não vem, vindo como sua instância, sua iminência. Para Blanchot, o *désœuvrement* refere-se a um estado de inatividade criativa ou um tipo de “ócio produtivo”. É um estado em que a mente e a imaginação estão livres para vagar no campo do impoder, sem um propósito definido, sem códigos representacionais, sem organismo, sem obedecer a uma lógica do significante, permitindo assim o surgimento de novas formas de pensamento, criação, de linguagem e de vida. É a evocação da potência presente no vazio, numa ausência que ser quer e se faz presença ao ocupar os espaços caótico da subjetividade e transmutar para o corpo. O *désœuvrement* é um espaço de potencialidade e abertura para a experiência e a reflexão singulares que abre espaço para a “*différance*”, esse movimento de disseminação da diferença na linguagem que murmura entre as linhas e fragmentos, é aquilo que permeia e está em jogo na escritura (fragmentária) do desastre. É o movimento de desdobramento, descontinuidade, ruptura e diferença que percorre a linguagem poética e que chega a seu limite pela experiência do fora. É força disruptiva, de ruptura de sua “linguagem descontinua”, fissura onde se aproximam e se apagam os limites entre pensamento e ficção, tornando-os embaçados e flutuantes. Há uma espécie de flutuação e deslocamento da palavra.

A escrita fragmentada instaura uma dança de elementos textuais, entrelaçando uma teia de conexões múltiplas. Esta abordagem elimina a necessidade de subjugar a obra a uma unidade ou identidade preponderante. O entendimento desse processo revela uma desestruturação temporal, marcada pelo salto, pela ruptura, pelo retorno, uma temporalidade (espacial) impregnada de diferença. A descontinuidade, como Blanchot sugere, transcende a problemática da modernidade, impondo-se como uma exigência intrínseca aos textos. Nesse contexto, é crucial explorar como a interrupção não é apenas uma possibilidade, mas uma necessidade essencial para a expressão textual.

Em Artaud, vemos a escrita fragmentária como um ritual caótico de palavras, uma explosão de expressão desenfreada que transcende as fronteiras convencionais. Cada fragmento é um estilhaço de significado despojado de significantes, uma tentativa de capturar a essência

⁷ Blanchot chama de “exigência fragmentária” as relações que imprimem ritmo e que geram novas possibilidades de sentido entre elementos singulares, o que faz com que o “todo” seja extravasado. Considera que, de mesmo modo, a leitura é gesto de reescrita que, mantendo o texto incólume, transforma-o sempre noutra. Configura-se, enquanto tal, uma *doença*. O campo de criação originado da escrita fragmentária é o do diverso, do múltiplo. Imprime uma desestruturação da forma em termos temporais, institui em seu lugar um tempo-espaço marcado pela ruptura, pela fissura da linguagem, pelo desvio, pelo salto, pela diferença. Blanchot (1990) afirma que a descontinuidade, marca dessa escrita, não se restringe ao fragmento e nem dele depende. Há, então, um descentramento da ideia, do pensamento, do sentido, é o que faz deslocar para o campo do *fora* da escrita, o *fora* da linguagem. Assim, e porque o jogo dessa escrita/leitura fragmentária subentende uma comunidade de leitores por vir e em aberto (inconfessável/interditada), indicia também uma possível relação com o fora, na medida em que o texto se faz e se desfaz. Isso torna a fragmentariedade a condição da sobrevivência dos textos. Não se dá, então, como característica formal de textos, na forma de pequenos blocos fechados de sentido, o que faz com que a exigência fragmentária se distinga do “fragmento” romântico, ainda sob a dependência da noção de “unidade”, conforme a definição de Schlegel. (BLANCHOT, 1990, p. 88) A escritura fragmentária prova a teoria de que nenhum texto pode ser considerado uma unidade fechada, pois faz parte da sua composição o dentro e o fora, de modo que a exterioridade também comporta o seu sentido. A ideia de fragmentação implica uma abertura, um descentramento, uma “*différance*”, uma não-presença a si, o impensado e o exterior, demandando uma ruptura necessária da escrita em relação aos contextos e pretextos aparentes. Assim, a mobilidade textual está intrinsecamente ligada a uma espécie de desamparo, como se os textos fossem cartas duplamente perdidas, uma fragilidade que, paradoxalmente, constitui sua força, uma potência do vazio. A citação, como uma forma única de “iterabilidade”, evidencia essa mobilidade da linguagem.

inapreensível da experiência e o inexprimível do pensamento. Sua escrita não se submete a uma estrutura linear ou sequencial, mas mergulha em uma temporalidade tumultuada, marcada por rupturas, saltos e retornos, manifestando uma diferença visceral. Escrita que surge do despedaçamento e processo de desintegração⁸ da palavra e fissura da linguagem, em que as forças que compõem a vida são transmutadas em escritura e estilhaçam através da experimentação: um conjunto de experimentações concernentes a forças diferentes que falam através dele e se inflamam nele exprimindo-se sem parar, “corroendo os contornos que definem o pensamento, a forma, a linguagem.” (UNO, 2022, p. 16). É uma espécie de expressão literária que, assim como Kafka, interessa a Deleuze pelas possibilidades de constantes comunicações transversais. Configura uma literatura menor. Entende-se uma literatura que implica a produção de sentido rizomático; expansão de elementos heterogêneos criados sob a tutela da heterogênesse do pensamento. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 255).

Para Artaud, a palavra é um ato de intencionalidade e de busca da consciência, como quando se manifesta na glossolalia, palavra-sopro do espírito. A glossolalia é um recurso utilizado por Artaud que diferente da onomatopeia, que imita os sons das coisas, ela transcende o sentido comum e rompe com uma lógica induzida pelo óbvio.

nuyon kidi
nuyon kadan
tara dada i i
ota papa ota strakman
tarma strapido
ota rapido
ota brutan
otargugido
ote krutan (ARTAUD, 1975, p. 68)

A palavra se transforma e se rompe com os significados, desafiando os limites do autor e da linguagem. E a sonoridade e o silêncio ocupam o vazio dos corpos que vão sendo invadidos por forças que o ferem de forma intensa, direta e contínua. É ocupar o instante inabitado – dessa palavra que rasga a carne e deixa a ferida exposta – com uma escritura-presença que quer romper

⁸ Nesse fluxo artaudiano de desintegração da palavra que se quer enquanto fissura numa linguagem determinista a fim de estabelecer um novo tipo de linguagem, observamos, segundo Coêlho, 3 níveis de desintegração da palavra: “Primeiramente, essa desintegração se dá no plano da escrita mesmo, a partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, ou seja, escrever como se tem vontade de falar. Nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. (...) Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, esta se dá como a “fala” da vontade, mas a vontade e a fala-escrita-fala são o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito, isenta da necessidade dos artifícios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem dizer”. O segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como, as relações das frases entre si. (...) Significa afirmar que na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima a da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas trata-se de suspender a forma gramatical [conforme explicitamos acima] (...) Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito. No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou a suposta arte de bem dizer. É dizer que quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito pré-determinado. A exemplo disso, sua obra é diversificada e na maioria dos casos é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio, “carta”, etc), ou seja, aquilo que Artaud persegue, em sua essência, está presente em todas as formas com que ele se manifesta.” (COÊLHO, 2005, p. 14-15).

com uma episteme⁹ já dada, verticalizada. Se há, mesmo que minimamente, a falta se posicionando e demarcando um espaço, é porque ela é signo de presença, de criação. Então, um dos objetivos que norteiam esta pesquisa é o de que se pretende não mais do que dimensionar a enorme ausência que compõe a escrita, tratar da incógnita da transgressão que a escrita insiste em ser e em preencher. (DIONIZIO, 2020). Artaud se rebela contra a consciência predeterminada e as polícias do pensamento, afirmando sua existência como um ato de revolta. Fala-se de uma busca do Artaud por uma ontologia para sondar a experiência originária sufocada pela cultura do ocidente. Busca “princípios” de uma escrita crítico-criativa que carrega em si um pensamento poético-político a partir de corpos-que-criam: “Eu sou o homem árvore, E eu não tenho mais raízes, mas eu ainda tenho folhas, E elas ainda estão verdes, E eu ainda estou vivo.” (ARTAUD, *O homem árvore*, S.d.)¹⁰ Quando a racionalidade não consegue se expressar, é que o poético fala e o corpo sente. “Para existir basta abandonar-se ao ser, mas para viver é preciso ser alguém, e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.” (ARTAUD, 2019, p. 185).

Ao se problematizar a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênesse, questiona-se como mostrar esse “osso”? Como raspar essa carne do pedantismo literário para se chegar ao osso, a uma escrita “verdadeira”, anterior a um *a priori* linguístico? Como se conjugar e conjurar a palavra-presença artaudiana? Como Artaud se propõe – e até que ponto consegue – a desintegração da palavra na linguagem corrente para suscitar uma nova? Uma palavra-desobrada? Ora, se a escrita desobrada de Artaud se dá como uma força capaz de esvaziar e fragmentar a matéria para posteriormente reconstruí-la e inseri-la nesse fluxo contínuo de movimento e vibrações permanentes que insere a literatura na abertura de caminhos que provocam deslocamentos, ela se configura como afirmação da fissura nas margens da produção de sentido. As forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura. As palavras em Artaud são metamorfoseadas em acontecimentos, que são estabelecidos pelo encontro com uma literatura traçada no limite da crise: escrita no/do desastre e que forjam agenciamentos que operam por rajadas: são potências conceituais que criam cada platô. Artaud e seus atravessamentos, travessia que também atravessa, que faz dele uma terceira margem da linguagem. Aquela que se *desobra*, explícita e implicitamente, “tornando os limites embaçados e flutuantes (...) erodindo as palavras e as formas ao comprometer sujeito, narração, pensamento, escritura, voz, língua, imagem, representação.” (UNO, 2022, p.14).

É importante ressaltar que, apesar de Artaud demonstrar uma espécie de recusa em relação à palavra, esta não se faz por completo. *Grosso modo* é o estilo cristalizado da linguagem, da palavra verticalizada que o incomoda e causa ojeriza. E mesmo que, muitas vezes, ele utilize dessa linguagem que abomina, ele queima todos os seus manuscritos e guarda apenas aqueles que lhe “*recordam uma sufocação, um ofegar, um estrangulamento, ocorridos em uma região obscura, pois isso é verdadeiro.*” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 1978, p. 93, grifos do autor). Um ritual violentíssimo ao pensar que, ao Artaud queimar seus manuscritos, ele insurge na tentativa de reconstrução da linguagem, de conferir a ela novos valores, como se a desintegração e a morte das palavras fosse algo necessário: queimar os órgãos das palavras e refazer sua anatomia. Isso porque a ideia de queimar o corpo das palavras leva ao peso que a ideia de desintegração tem no pensamento artaudiano, principalmente, no que diz respeito à tentativa de acabar com os juízos de Deus, dissolver a crença da representação que a civilização adoecida pela ocidentalidade cristã carrega em seu útero. Com isso, Artaud declara um não à sintaxe como um *a priori*, recusa o assujeitamento do pensamento a essa camisa de forças para a manifestação do espírito. E declara um sim a utilizá-la até o limite em que ela não seja mais

⁹ Para Foucault, regimes de enunciados de uma época.

¹⁰ ARTAUD, A. *O homem árvore*. s.d. Trecho do poema de Artaud com tradução própria e retirado da fonte: YAVENDRAS.COM. *10 Poemas de Antonin Artaud*. Vide referências.

do que uma tênue linha num desfiladeiro que marca o interdito entre o pensamento e o não pensamento, a linguagem e o silêncio, a escrita e o desenho, a música e o grito. “*Eu amo (...) os poemas dos supliciados da linguagem, que se perdem nos seus escritos (...) Eu amo os poemas que fedem as falhas e não os refere5pratos bem preparados.*” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 1978, p. 93, grifos do autor). A palavra, antes, escrita, agora, é palavra soprada, palavra que voa e cria agenciamentos, e fabula e transmuta; palavra flutuante. Ela vai de próximo em próximo, construções locais que vão se aglutinando, sinapses que constituem esse sistema de coordenadas que fazem do mundo uma colcha de retalhos.

Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. (LEVY, 2011, p. 20).

Na escrita, para Artaud, no que se refere à formação de uma espécie de consciência, há que se estabelecer uma suspensão, próxima à da fenomenologia¹¹. Porém, aqui, essa consciência a ser suspensa é a sintaxe, forma gramatical que, assim como a consciência, é quase sempre colocada anterior e como uma espécie de fôrma para o pensamento cristalizado, “são sempre as mesmas palavras que me servem” (ARTAUD, 2019, p. 24). É retirar a moralidade das palavras e as entregar de volta ao seu campo primeiro: o do espírito, o do obscuro. É rasgar firmamentos, romper estruturas, fissurar a linguagem. A escrita é o sopro do espírito: “esses estados nunca nomeados, essas situações eminentes da alma; ah, esses intervalos do espírito; ah, essas minúsculas falhas que são o pão cotidiano das minhas horas; ah, essa formigante população de dados”. (ARTAUD, 2019, p. 24). Nesse fluxo artaudiano de desintegração da palavra que se quer enquanto fissura numa linguagem determinista a fim de estabelecer um novo tipo de linguagem, é que se observam, segundo Coêlho, três níveis de desintegração da palavra.

Primeiramente, essa desintegração se dá no plano da escrita mesmo, a partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, ou seja, escrever como se tem vontade de falar. Nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. (...) Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, esta se dá como a “fala” da vontade, mas a vontade e a fala-escrita-fala são o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito, isenta da necessidade dos artifícios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem dizer”.

O segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como, as relações das frases entre si.

¹¹ No seguinte trecho de uma entrevista de 1978, a respeito de uma relação entre a fenomenologia e a experiência-limite, com a qual concordamos, Foucault nos diz: “A experiência do fenomenólogo é, no fundo, uma certa maneira de colocar um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, do cotidiano em suas formas transitórias para daí extrair suas significações. Para Nietzsche, Bataille, Blanchot, ao contrário, a experiência é buscar chegar a um ponto da vida que seja o mais próximo possível da impossibilidade de viver. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade. O trabalho fenomenológico, ao contrário, consiste em desenvolver todo o campo de possibilidades ligados à experiência cotidiana. (...) a experiência em Nietzsche, Blanchot, Bataille tem por função arrancar o sujeito de si mesmo, de fazer em sorte que ele não seja mais ele mesmo ou que ele seja levado à sua destruição ou à sua dissolução. É um empreendimento de des-subjetivação. A ideia de experiência-limite, que arranca o sujeito de si mesmo (...)” (FOUCAULT, 1994, p. 43-47).

(...) Significa afirmar que na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima a da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas trata-se de suspender a forma gramatical [conforme explicitamos acima] (...) Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito.

No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou a suposta arte de bem dizer. É dizer que quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito pré-determinado. A exemplo disso, sua obra é diversificada e na maioria dos casos é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio, “carta”, etc), ou seja, aquilo que Artaud persegue, em sua essência, está presente em todas as formas com que ele se manifesta. (COÊLHO, 2005, p. 14-15).

Fala-se de uma poética da força em que sua relação com o vazio cava sua mente e corpo até uma experiência de morte – do Eu – que revela o limite da dor, sentir o fim, o corpo vazio, sem órgãos, o nada preenchido de um pensamento sem imagens, a experiência de sentir-se à beira da carne; revela também uma implicação entre o pensamento, o corpo e as palavras num mesmo processo, que as conduz às forças das quais fora extraído, colocando-o novamente no fluxo dos desejos, em movimento, em devir. O sentido do vazio sem-sentido, sentido como sentido. Nas palavras do Artaud: “As palavras apodrecem ao chamado inconsciente do cérebro, todas as palavras de qualquer operação mental e, principalmente, aquelas que afetam as fontes mais habituais, mais ativas da mente.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.41) A palavra em Artaud assume o papel de verbo; não se trata de um ajuntamento de letras, sílabas e vocábulos. É palavra que rasga a carne.

Artaud nos deixou um documento maior, que nada mais é que uma Arte poética. Reconheço que ele aí fala do teatro, mas o que está em causa é a exigência da poesia de uma tal forma que ela poderá se realizar somente recusando os gêneros limitados e afirmando uma linguagem mais original... então não se trata mais somente do espaço real que o palco nos apresenta, mas de um *outro espaço...*? (VIRMAUX, 1978, grifos do autor).

Artaud reconstrói para si universos de referências que são verdadeiras *linhas de fuga* em uma situação de dor física e psíquica. Ressingulariza sua dor, e se transforma em fluído, em um corpo-linguagem que não constrói outra coisa senão um mundo pululante de singularidades nômades, um corpo que existe para além do campo do real e conseguiu realizar uma transmutação alquímica para o amplo campo de uma linguagem ressignificada a partir de *imagens-sínteses* do pensamento, isto é, não precisa de sentido, esse sentido vai sendo criado, só existe no campo do pensamento, no campo da *virtualidade*, só existe em potência e se *atualiza* no real por meio da sua escrita poética. Artaud na sua linguagem-pensamento desobrada, tem suas obras reveladas como signos desse *désœuvrement*, aquém da palavra, escondido e revelado nela, exposto e por ela traduzido, oxímoro da linguagem que comporta uma semiótica do limite, em que as forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura, uma trajetória de agenciamento corpo-pensamento-vida marcada por um não pertencimento. Artaud reside no interdito, ocupa sem ocupar o vazio: o espaço do silêncio da palavra. O sentido do vazio sem-sentido sentido como sentido. Falamos muito sobre a escrita de Artaud ocupar o silêncio, porém

nessa região de origem, reina não o silêncio, mas o rumor: o rumor anterior às palavras, à obra, ao livro. O espaço literário é, assim, um espaço que precede as palavras, que se encontra em seus interstícios. Na origem de toda palavra real, não há silêncio, mas um canto profundo, “canto do abismo”, no qual tende toda palavra real. A esse respeito, afirma Nordholt: “No fundo de todos os movimentos de negação, algo persiste, que não é nem palavra, nem silêncio: trata-se do que Blanchot chama de o rumor.” (LEVY, 2011, p. 33-34).

O *desobramento* aparece em Artaud como uma força capaz de esvaziar e fragmentar a matéria para, posteriormente, reconstruí-las e inseri-las nesse fluxo contínuo de movimento e de vibrações permanentes que dão à literatura a abertura de caminhos que seguem “a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum e uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau.” (DELEUZE, 1997a, p.12) Nas palavras de Artaud: “Sinto todas as pedras do mundo e o fósforo da vastidão, que minha passagem acarreta, abrindo caminho através de mim. Eles formam as palavras de uma sílaba negra nos pastos de meu cérebro.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.46) Trata-se da escrita enquanto signo do pensamento como uma força *caosmose esquizo*: simbiose imanente e de imanências. Está-se no rastro de um procedimento autoenunciativo, produtor de novas sínteses. Remonta às significações territorializantes do magma que escorre das entranhas da máquina capitalista civilizada. Palavra nômade que se quer desterritorialização, reterritorialização. Dobra, desdobra, redobra e volta a dobrar-se. A relação de desobra que faz a obra se arruinar e se constituir, sempre num

movimento que de algum modo a anula sempre, levando-a de volta à ausência de obra, mas nunca definitivamente. Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desobramento. O desobramento é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem. (PELBART, 1989, p. 177).

Os elos filosófico, literário, estético, artístico e político se enlaçam, embolam-se, enrabam-se e se desenham: uma composição pensamento-corpo, que quebra os moldes de um espaço-tempo já estabelecido e os recoloca e ressingulariza sob outros vieses da criação. Um embaralhamento dos códigos. É dar voz ao campo amplo das novas possibilidades de constituição de vida, de mundos, de outramentos. Implodir com os automatismos que aprisionam a vida dentro do próprio homem. “a vontade que em cada instante decide de si; (...) uma vontade que decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.” (ARTAUD, 1988, p.105-110). Como compor junto com Artaud fios rizomáticos que brotam a partir das fissuras, que respiram e tecem a cartografia de uma (re)escritura do imaginário, do porvir, do eterno vir-a-ser? Tudo são processos, os quais, produzidos sobre o *plano de imanência*¹² e diante das multiplicidades, convertem os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. E os germes desses processos já estão pululando.

Afundamentos que levam à rachadura do Eu, às ações que visam dissolvê-lo em função de ‘eus’ outros que preenchem e povoam o indivíduo. A literatura artaudiana se estabelece como uma espécie de corpo-teatro da palavra: signo de presença. “O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro

¹² “O *plano de imanência* é o “plano de consistência dos conceitos”, é a abertura criativa, o fundo, a condição a partir do qual os conceitos se instauram, mesmo que esta condição não seja determinada a priori.” (MARTINS, 2021, p.45 – *Grifo do autor*)

toda a realidade”¹³. (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p. 195). Estabelecer uma presença é criar um campo no pensamento em que as palavras são dançarinas contadoras de histórias e compõem uma espécie de teatro. *Grosso modo*, cria-se uma conexão íntima, uma composição com o corpo afetado, que se transmuta agora em um corpo-palavra, que vai criando as rachaduras das quais se falava, para os fios passarem. Os fios das confecções das roupas-possibilidades para vestirem o mundo. Um mundo comum que parte do inexplicável. O pensamento poético constitui uma agência de transformação de realidades do (im)possível. É uma espécie de dança vertiginosa com a genealogia do desejo e as potências do corpo a partir da experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento.

Artaud cava, cada vez mais fundo, até o vazio e o nada do ‘ser’ e se experimenta e sente o sangue da carne e a rói e corrói até o osso e extrapola o limite da dor, até atingir o ápice do êxtase dessa experiência de desobramento, cuja inércia do acasalamento dor, solidão, morte, vida e pensamento sem imagem faz parir da inoperância forças num processo de movimento completamente violento e destruidor. Este refaz-se em novas forças e compõe-se sempre em novas melodias de partituras desenhadas de uma escrita enquanto narrativa-acontecimento, transbordando-se em uma narrativa de dramaturgia do corpo sonoro que trabalha no processo do espaço de criação, faz-se performance e narra o vivido e vive o narrado e se desloca para platôs diversos. “A grande dissimulação: quando tudo é/está dito, é/está redito e calado.” (BLANCHOT, 1980, p. 77). É a construção das palavras, a escrita literária e a linguagem enquanto um enunciado da voz do corpo. São escrituras *squizesos*, aberrantes, as quais estabelecem o que se chama de presença. Ela conecta as zonas de contato e de sensibilidade, vai tecendo teias que configuram um campo de imanência. É o próprio transbordamento. Toda a melancolia e angústia são *signos* marcantes da potência de sua escrita singular, onde o trágico se traduz como signo da alegria e a linguagem, como ritornelos que se desdobram no pensamento. A crueldade da linguagem se dá tanto como palavra escrita quanto palavra falada, palavra cantada, palavra gritada, grunhida, palavra inventada, palavra performance, palavra que vem de dentro, que vem do corpo, que vem do ser, que é caso de devir!

Eu sou, parece, um escritor. Mas o que escrevo? Eu faço frases. Sem sujeito, verbo, atributo ou complemento. Eu aprendi palavras, elas me ensinaram coisas. A minha vez de ensiná-las uma maneira de novo comportamento. Que o pommô de tua tuve patán teu estrumêne um bivilt aní vermelho ao lumestan do cadastro utrán. Isso quer dizer que o útero da mulher vira vermelho, quando o Van Gogh o louco protestador do homem se mete em marcha dos astros de um [demasiado soberbo destino. E isso quer dizer que é tempo para um escritor fechar a loja e deixar a carta escrita para a carta.¹⁴(ARTAUD *apud* COELHO, 2020, p. 40).

Artaud é um arquiteto e arquitetado de devires outros que vão sendo atualizados na medida em que seu corpo (produtor e produto) e os outros corpos vão estabelecendo encontros e se agenciando a outros corpos. As obras de Artaud são signos vivendo de um outramento traçado sobre uma linha da (i)lógica sutil das forças. São estilhaços de um corpus desobrado que força um deslocamento de difícil leitura.

Em *L'Écriture du désastre*, Blanchot discute a conversa de Bataille em *L'Expérience intérieure*, onde a “viagem ao extremo do possível” se transforma na experiência-limite, que é a própria experiência (não experimentada, fora do fenômeno) do desastre. Tanto a experiência interior

¹³ Última aparição de Artaud numa conferência, intitulada “Tête-à-Tête”.

¹⁴ Poema escrito em 1947 e publicado pela Gallimard, no Luna-Park, nº 5, outubro de 1979.

quanto a *experiência-limite* estão relacionadas com a escrita: escrever até o extremo do possível (Bataille) e a escritura do desastre (Blanchot). Nesse contexto, Blanchot aproxima “morrer” e “escrever”, em que escrever seria aceitar sofrer a morte sem torná-la presente. A palavra evoca a morte: “falar, neste sentido, um sentido irônico, é justamente ter a última palavra, tê-la para não mais tê-la: falar com esta última palavra que pessoa alguma pronuncia nem recolhe como última.” (BLANCHOT, 1973, p. 124). Pensar a palavra em Artaud é pensar essa morte de um corpo que se liberta à potência do infinito e da (im)possibilidade; que abraça o *fora* e, ao invés de fugir do precipício, se atira nele. É o acontecimento da experiência-limite, a qual afirma o ser limitado e fala em transgressão. Artaud escreve a partir de um fora de si, no amplo campo da suspensão, da flutuação, onde toda a potência do vazio é explorada ao máximo. A experiência de Artaud nos diz da impossibilidade de pensar que é o pensamento e sobre a experiência do arrebatamento que é a do desconhecido, que é a morte, o morrer enquanto um abandono de si, o desfazer-se, atirar-se ao fora, ao limite, a dessubjetivação do sujeito e o instante em que ele desaparece. É a expressão de um devir incomunicável, por meio da fragmentariedade da escrita. É a expressão do *desobramento* da palavra; uma escrita do caos. É aquilo que não pode ser dito de outro modo que não seja em desalinho.

Não lhe importa “*pensar corretamente, ver corretamente*”, ter pensamentos bem encadeados, apropriados e bem expressos [...] Ele sabe, com a profundidade que a experiência da dor lhe confere, que pensar não é ter pensamentos, e que os pensamentos que tem fazem-no somente sentir que “*ainda não começou a pensar*”. Esse é o grave tormento em que ele se retorce. É como se tivesse tocado, inadvertidamente e por um erro patético que provoca seus gritos, o ponto em que pensar já é sempre não poder ainda pensar. É um “impoder”, diz ele [...] Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentalidade verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua [...] O senso comum perguntará: mas por que, se ele não tem nada a dizer, não para afinal de dizer? É que podemos nos contentar em dizer nada quando nada é apenas quase nada. Mas aqui parece tratar-se de uma nulidade tão radical que, pela desmedida que ela representa, pelo perigo que ela beira e a tensão que provoca, exige, como que para libertar-se, a formação de uma fala inicial com a qual serão afastadas as palavras que dizem alguma coisa. (BLANCHOT, 2013, p. 50-51, grifos do autor).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Organização, Tradução e Notas de Claudio Willer. 2ªed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

ARTAUD, Antonin. **Héliogabale ou l’Anarchiste couronné**. Paris: Gallimard, 1979.

ARTAUD, Antonin. **Para terminar con el juicio de dios y otros poemas**. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.

- ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1**: a palavra plural (palavra de escrita); tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: A Ausência de livro. Tradução de João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2010b.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. **Memorandum sur le cours des choses**. Lignes, n. 11, p. 187-188, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.
- CASAL, Amanda Mendes; FILHO, Eclair Antônio Almeida. Desobramento do Neutro e (O Fora Desejável): A Escritura (Fragmentária) do Desastre, de Maurice Blanchot. **Revista Letras**, 85 (2012). Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/24682/19485>> (acessado em: 20.10.23).
- COÊLHO, Wilson. COÊLHO, W. “A palavra em Artaud ou a carne que se faz verbo“. *Ephemer Journal*, 3 (2020), n. 4, p. 27-47. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/630849631/4174-Texto-do-artigo-9033-2-10-20200501-pdf>> (acessado em: 10.02.23).
- COÊLHO, Wilson. **Antonin Artaud**: a linguagem na desintegração da palavra. Dissertação (Mestrado) - Estudos Literários, Programa de Pós-graduação em Letras, UFES, Vitória, 2005. Disponível em: <<https://dokumen.tips/documents/antonin-artaud-a-linguagem-na-desintegracao-da-ao-companheiros-do-grupo-tarahumaras.html?page=1>> Acesso em: 10/02/2023.
- DELEUZE, Gilles. A Imanência: uma vida... **Educação & Realidade**, 27 (2002), n. 2, p. 10-18. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>> (acessado em: 23.04.2024).
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- DELEUZE, Gilles. A Imanência: uma vida... *In*: VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, Emanuel (orgs.). **Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência**. Londrina: EdUEL, 1997b, p. 15-19.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DIONIZIO, Mayara. **Antonin Artaud**: O instante intermitente. Londrina: Editora Madrepérola, 2020.
- FOUCAULT, Michel. Entretien avec Michel Foucault (281). «Conversazione com Michel Foucault» («Entretien avec Michel Foucault»; Entretien avec D. Trombadori, Paris, Fin 1978), II contributo, 4E année, no 1, janvier-mars 1980, p. 23-84. *In*: **Dits et Ecrits**, Vol. IV, p. 41-95. Paris: Gallimard, 1994. Disponível em: <
<https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/02/foucault-blanchot-bataille-nietzsche-s.html>> (acessado em: 20.10.23).
- KIFFER, Ana. *In*. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MARTINS, M. A geografia deleuziana da diferença: o pensamento e suas potências em Diferença e Repetição. *In*: JARDIM, A. F. C.; OLIVEIRA, A. S.; DIAS, P. H. (org.). **Pensar Deleuze: 50 anos de publicação da obra Diferença e Repetição**. Curitiba: Appris, 2021.
- PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura** – Loucura e Desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud** – teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.
- UNO, Kuniichi. **Artaud** – Pensamento e Corpo. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho, Colaboração de Ana Godoy. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.