



Universidade de Brasília

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUIZ AUGUSTO ANTUNES NETTO CARREIRA

O Bom Leitor:

A Ética da Leitura e a Intelecção Amorosa da Obra de Arte Literária

Brasília

2015

LUIZ AUGUSTO ANTUNES NETTO CARREIRA

O Bom Leitor:

A Ética da Leitura e a Intelecção Amorosa da Obra de Arte Literária

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília –UnB, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth de Andrade Hazin

Brasília

2015

Dedicatória

Dedico este trabalho com alegria e felicidade à mulher da minha vida, Renata, minha amada, e aos nossos amores Francisco, Antonio e José.

Este trabalho não é meu, é nosso.

À Dona Anna (*in memoriam*), que adoraria ver isto aqui!

Agradeço especialmente

A Eduardo Carreira, que foi, é, e será sempre o meu Virgílio.

Ao professor Henrik Siewierski, desde a graduação me ensinando as formas mais elegantes de pesquisar.

À professora Lígia Cadermatori, a melhor leitora do mundo, e a mais divertida.

A Elizabeth Hazin, minha orientadora, pela escuta atenciosa e paciente ao longo desses anos de pesquisa.

À professora e amiga Maria Cintra Guimarães, interlocutora de verdade, que tanto me ajudou com as traduções dos excertos em língua estrangeira desta tese.

À amiga Luciana Barreto, colega de doutorado, sempre prestativa, sempre carinhosa, sempre disposta a ajudar.

Ao professor e amigo Hubert Jean-François Cormier, que me emprestou tantos livros e tantas horas de sua atenção erudita.

A Mercedes Quihillaborda, que me ouve, que me fala, que me ajuda a costurar, com a inteligência amorosa, dias felizes.

A meu pai, Getúlio Ivan Carreira, um suave e carinhoso incentivador, sempre!

A minha esposa Renata e aos meus filhos Francisco, Antonio e José, que tiveram muita paciência durante as horas e horas de meu encastelamento.

A toda minha família, pela paciência e pelo suporte prático e espiritual na longa jornada.

“Se é verdade, como parece, que a própria existência da crítica cria hoje um problema, discutir métodos se tornou um passatempo muito inútil”.

Paul Zumthor, *Performance, Recepção e Leitura*

“O bom leitor escuta com a mesma atenção com que o escritor escreve.”

A. Alvarez, *The Writer's Voice*

“Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler”.

Ítalo Calvino, *Se um Viajante numa Noite de Inverno*

“Se o Amor servir de guia, terás êxito.

Disse a Teseu o oráculo de Delfos”.

Gerardo Mello Mourão, *O País dos Mourões*

“Mas o saber e o sentir, elevados por força da poesia
às alturas do instante em que a luz vai morrer,
transfixam de repente a perfeita alquimia
que é o lugar habitado do amor...”

Bruno Tolentino, *Imitação do Amanhecer*, I. 38

“A felicidade, portanto, deve ser alguma forma de contemplação”

Aristóteles, *Ética a Nicômaco*: 1177a-1178b



Rembrandt Van Rijn. *Velha lendo* (*Estudos de efeitos da luz*). 1655

O Bom Leitor: A Ética da Leitura e a Intelecção Amorosa da Obra de Arte Literária

RESUMO:

Esta tese propõe o conceito de intelecção amorosa para definir os princípios e os modos mais adequados para a leitura das obras de arte literárias. É essa noção de adequação que nos permite falar em um bom leitor. A literatura é aqui definida como arte e símbolo verbal da imaginação da experiência humana. Ela se caracteriza, portanto, como uma atividade de comunicação. Antes da apresentação da tese em si, investigamos três problemas fundamentais: primeiro, o sentido moral da linguagem, em que apresentamos as implicações entre a linguagem, a realidade e a relação com a alteridade; segundo, a sabedoria da imaginação, ou seja, o que seria o conhecimento próprio das obras e da tradição literária; terceiro, o modo próprio como esse conteúdo se articula nas obras por meio das personagens e da voz do texto. Considerando esses componentes da comunicação literária, afirmamos que a interpretação da obra não é o mesmo que a sua análise. O conteúdo das obras de arte literárias não se oferece como informação objetiva e a sua leitura não corresponde ao procedimento analítico. A leitura será, então, caracterizada por um tipo de atenção capaz de apreender e compreender obras literárias como alteridades, não como objetos. A ética da leitura é, portanto, o horizonte dentro do qual o leitor exerce a sua atenção em relação ao outro simbólico. Essa dinâmica implica a compreensão de uma voz e de um drama alheios, em relação aos quais o chamado bom leitor empreende uma inteligência especial, caracterizada por uma abertura à experiência alheia, que denominamos intelecção amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: Obra de arte literária. Leitura. Experiência. Imaginação. Moral. Interpretação. Valor. Intelecção amorosa.

O Bom Leitor: A Ética da Leitura e a Intelecção Amorosa da Obra de Arte Literária

ABSTRACT:

This thesis proposes the concept of loving intellection to define the principles and the most appropriate ways to read literary works of art. It is this notion of adequacy that allows us to speak of a “good reader”. Literature is here defined as art and verbal symbol of the imagination of the human experience. It is characterized, therefore, as an act of communication. Before presenting the thesis itself, we will investigate three key issues: first, the moral sense of language, in which we present the inter-relations between language, reality and otherness; secondly, the wisdom of the imagination, i.e., what would be the own knowledge of the works and literary tradition; Thirdly, the very way that content is articulated in the works through the characters and the text voice. Considering these components of literary communication, we state that the interpretation of the work is not the same as its analysis. The content of literary works is not offered as objective information and its reading does not match the analytical procedure. The reading will then be characterized by a kind of attention able to grasp and understand literary work as otherness, not as object. The ethics of reading is therefore the horizon within which the reader exerts his attention towards the symbolic otherness. This dynamic implies the understanding of someone else's voice and drama, for which the so-called “good reader” undertakes a special intelligence, characterized by an opening up to other people's experience, which we call loving intellection.

KEYWORDS: Literary work of art. Reading. Experience. Imagination. Moral. Interpretation. Value. Loving intellection.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. O Complexo de Humpty Dumpty: o Sentido Moral da Linguagem	31
2. A Sabedoria da Imaginação: o Horizonte da Cultura Literária	69
3. Os Ensaios do Sim: A Personagem, a Voz e a Imaginação do Encontro	120
4. O Anti-Narciso: A Intelecção Amorosa da Obra de Arte Literária	155
4.1. Do coração para a boca	156
4.2. Narciso não sabe ler	173
4.3. O bom leitor	189
4.4. A ordem amorosa	208
Conclusão	228
Bibliografia	235

{ INTRODUÇÃO }

“Às vezes creio que os bons leitores são cisnes até mais tenebrosos e singulares que os bons autores”.
(Jorge Luis Borges, *História Universal da Infância*)

– *Que é que você prefere: um chocolate ou um livro?*
– *Um livro.*
– *É mesmo? Muito bem. Então é por isso que você está aqui?”*
(Elias Canetti, *Auto de Fé*)

“A seleção [do que gostar ou não] certamente tomará conta de si mesma, pois tem um motivo constante por trás. Esse motivo é simplesmente a experiência. Como as pessoas sentem a vida, sentirão a arte que for mais intimamente relacionada a ela.”
(Henry James, *A Arte da Ficção*)

*To see the Summer Sky
Is Poetry, though never in a Book it lie –
True Poems flee*
(Emily Dickinson)

Do muito que nos diz tudo o que fala a aventura do engenhoso fidalgo *Dom Quixote de la Mancha*, a beleza do seu heroísmo inocente a confrontar a malícia da razão talvez seja o mais importante. Nesse confronto, não podemos deixar de reconhecer a vitória das suas derrotas, a grandeza moral da sua estultice. Não podemos deixar de reconhecer, também, que mau leitor ele é! Dom Quixote toma o texto sem o filtro da realidade, de modo que o que é lido nas novelas de cavalaria contamina sua vida sem resistência. Assim, suas ações deslocadas da realidade assumem aquela comicidade amarga que conhecemos. Por outro lado, ainda que despropositado no modo de agir, ele também aprendeu nas suas leituras o melhor da noção de heroísmo, honra, justiça e virtude. Dom Quixote é aquele que faz o certo do jeito errado. É um mau e um ótimo leitor. Se lemos como ele, tornamo-nos loucos. Se não lemos como ele, tornamo-nos frios e, talvez, cínicos. Qual será essa meia porção quixotesca que faz um bom leitor? Quem é o bom leitor? O que faz o bom leitor? Podemos falar de um bom leitor? É possível fazer um juízo de valor sobre os diferentes modos de ler?

Evidentemente há uma estranheza em se considerar a hipótese de haver um bom leitor e de poder defini-lo. Mas por que é tão estranho falar em um bom leitor? É inegável que um texto pode ser lido de diversas maneiras e com diversas finalidades. Considerar que há uma melhor dentre todas é possível? As variações históricas e as praticamente insondáveis demandas individuais tornam arriscada a tentativa de definir qual seria a boa, a melhor leitura. Além disso, a noção de que “tudo é relativo”, tomada como absoluta, tende a inviabilizar qualquer distinção de natureza valorativa. Operando dentro dessa noção, é quase um pecado fazer a diferença entre o que é bom e o que é ruim, entre o melhor e o pior. No fundo dessa limitação está o problema moral. Quando não podemos fazer a distinção de valor, inversamente, é que se encerra o diálogo e abre-se espaço para o moralismo. Não ter que decidir entre o que é melhor ou pior só é possível quando a regra o define e não permite a escolha. Se não podemos ter a dúvida que gera a escolha, a norma é quem responde tudo.

O a valor é uma noção que perde força quando adotamos como premissa o relativismo. Por trás da noção de que “tudo é relativo”, a verdade torna-se um mero sinônimo de ponto de vista e torna-se indiferente, no final das contas, a sua própria busca. E no mundo da indiferença não é possível falar do que é melhor, do que é bom. Evidentemente, o tema das artes é afetado diretamente por esse horizonte moral porque as artes como exemplo de produto humano por excelência dependem diretamente dos valores. Desde a República, de Platão, já nos acostumamos a enfrentar o problema do

valor da arte e do seu lugar na sociedade. Entretanto, o século XX, com a experiência das vanguardas e da teoria, sob diversos fluxos ideológicos e filosóficos, mais do que discutir o espaço ou o lugar das artes na sociedade, põe em dúvida a sua própria definição e existência. Se tudo é relativo, o que dizer dessas coisas que chamamos obras de arte? Como uma espécie de resíduo possível desse discurso, podemos ouvir, se já não ouvimos antes, vozes como essas: “Quem disse que o teto da Capela Sistina é melhor do que a pintura que eu mesmo faço?” “Quem é que disse que Michelangelo é importante?” “Ele, na verdade, é parte de um sistema discursivo de poder que lhe garante um lugar de autoridade”. Duchamps colocou uma coisa fora do lugar, e temos a impressão de que nada mais tem o seu lugar. Julian Marias disse que o mais comum em nossa época é uma indiferença à verdade (MARIAS, 1971). E, por trás da noção de que nada tem o seu lugar, respira o monstro dessa indiferença.

O título desta tese, portanto, implica a ideia de que é possível definir o que seja o bom leitor literário. Entretanto, é importante esclarecer que não será feita a definição de um único modo correto de ler literatura. Mais sutil, sugiro que há sim um modo melhor, e que este modo melhor está compreendido pela própria literatura. A tradição e a cultura literárias com seus valores, significados, modos, códigos, referenciais, criam certas expectativas e reúnem certas recompensas que nos permitiriam falar de modos mais ou menos adequados de sua compreensão. A escolha pela expressão “o bom leitor” quer descrever que leitura esperam essa tradição e essa cultura. Não se trata, portanto, de fazer uma prescrição normativa do que seria um bom leitor. O que está em jogo é compreender o valor comunicado na tradição e na cultura literárias para descrever um tipo de atenção mais adequado a esse valor. Mesmo envoltos por tantas suspeitas e dúvidas, nossa atuação na vida mostra que precisamos escolher e escolhemos. E isso mostra que sabemos elencar e priorizar. Ordinariamente, quase o tempo todo, colocamos as coisas nos seus lugares, ou tentamos fazê-lo. Dedicamos certa atenção sobre o que estamos fazendo. Essa atenção tende a selecionar o que é melhor e mais importante. Mesmo com todas as artimanhas retóricas da dúvida, não duvidamos de tudo o tempo todo, não somos indiferentes.

Não seria absurdo afirmar, por exemplo, que leitores experientes leem melhor do que os inexperientes. Em todos os casos e sempre? Claro que não. Acidentalmente um leitor menos experiente pode ter um *insight* mais interessante do que o experiente. A experiência prática de um leitor que muito lê se soma à experiência de vida que a pessoa acumula com a idade. Obras maduras são feitas para leitores maduros. E que seriam

essas obras e leitores maduros? Como sugere a metáfora, seriam aqueles prontos para serem colhidos, mais complexos e mais nutritivos. As crianças e os adolescentes teem dificuldade com a leitura de certas obras não exatamente por limitações lógicas ou discursivas, mas sim, por limitações de conhecimento da própria vida, de si mesmos, dos outros, da experiência. A literatura e a arte não se comunicam apenas com o nosso raciocínio, elas se comunicam com a nossa vida. Além disso, há uma questão técnica, a leitura é, também, uma habilidade, uma prática que pode ser desenvolvida. Aprendemos algo com a repetição, com o exercício, com o passar dos anos.

Mas podemos contestar o lugar da literatura, sua função ou o seu propósito. Minha tese parte do pressuposto de que há um propósito e uma função prioritária nessa antiga atividade humana que pode ser resumidamente enunciada assim: alimentar a imaginação da vida humana e ampliar nossa experiência com a linguagem. Há muitas outras possibilidades, certamente, e um livro de poesia pode servir muito bem apenas para nivelar uma mesa capenga. Já se disse que a aristocracia da faca é o corte. Não há como duvidar se precisamos cortar e não usar a faca como espelho, claro. Na polêmica entre Umberto Eco e Richard Rorty, este, contestando a determinação das funções e, portanto, a definição restritiva dos objetos, sugere que uma chave de fenda tanto pode ser usada para fixar parafusos, como para abrir pacotes ou para coçar o ouvido. Eco diz, primeiro, que isso não prova que tudo serve para qualquer coisa nem que qualquer coisa sirva para tudo; e, segundo, lembra a Rorty que, para coçar o ouvido, existe algo bem melhor do que uma chave de fenda: um canudinho com a ponta de algodão. Este é muito melhor para “uma manobra com precisão milimétrica” numa região tão sensível (ECO, 2001, 171).

Em essência, estamos pensando a relação entre meios e propósitos, entre as pessoas e as coisas ou entre as pessoas e as outras pessoas. Pensar a função da chave de fenda é fácil. Pensar o propósito da literatura é difícil. Mas não é por isso que devemos abandonar sua investigação. Aristóteles em sua *Ética* já se perguntava qual o propósito da vida humana, e até então nos esforçamos por continuar respondendo. A literatura é uma das formas de entrar em contato com esse problema do qual não podemos escapar, embora não possamos resolvê-lo matematicamente. A tentativa de encontrar o bom leitor é, por exemplo, a de entender como isso pode ser não só feito, mas bem feito. A tentativa de entender o que é ler bem passa, necessariamente, pela resposta a outras duas perguntas: o que é ler? Por que ler?

Não raro um longo trabalho de pesquisa nasce de uma simples intuição. Este é o caso desta pesquisa, que nasceu da intuição de que a leitura literária não analisa, mas dá vida ao texto. A leitura literária não dissecar, mas cultiva o texto até o ponto em que ele vira uma obra, ou seja, até o ponto em que o texto deixa de ser um objeto de informação e passa a operar em nossa própria vida como algo que pode ser amado, mais do que apenas dominado ou entendido. Mas o que é a intuição? Ao contrário do senso comum, que tende a usar essa palavra como sinônimo de adivinhação ou premonição, a intuição, em sentido filosófico, é “a visão direta e imediata de uma realidade ou a compreensão direta e imediata de uma verdade” (MORA, 2001, t.II, 1554). A intuição é aquilo que você sabe logo quando encontra, antes do conceito ou mesmo da dedução. Essa intuição de que as obras de arte literárias podem ou devem ser amadas, e de que esse é o melhor modo de lê-las, é bastante precisa e não pode ser confundida com certa devoção mistificadora nem com um sentimentalismo piegas. Ela se aproxima da experiência comum do leitor não especializado, daquele que poderíamos chamar de amador ou um amante da literatura.

Essa amor ou devoção não podem ser confundidos com um viés romântico, aquele mesmo que pretendeu uma substituição da religião pela arte. Quando a leitura deve cultivar o texto literário, que ela o cultue. Como diz C. S. Lewis, “o amor, ao transformar-se num deus, transforma-se num demônio” (LEWIS, 2009, 79). O amor à literatura não é um culto a esse objeto forçosamente entronizado. O amor, como veremos, é meio de acesso ao outro e do outro a nós. O amor, como veremos, faz circular o conhecimento do que é mais importante, e não pode ser confundido com qualquer forma particular de adoração e, muito menos, com fetichismos. Uma das vantagens de escrever no século XXI sobre esse tema é que sabemos aonde podem nos levar essas tentativas de cultuar como deuses coisas que não são deuses como o Estado, a história, a arte e a natureza. Para manter um bom senso de medida, não podemos nos esquecer de que as obras de arte literária se fazem no arco entre o sublime e o entretenimento. A beleza tem essa propriedade de provocar a elevação, mas, ao mesmo tempo, em geral, é produzida por um momento que, pelo menos, começa ou se parece com lazer. A leitura, que é uma elevação do espírito, é também da mesma ordem dos passeios, da diversão, do enlevo. A boa leitura faz-se tanto na mesa do estudioso quanto na poltrona predileta de veludo verde. Esses momentos nos vinculam à nossa humanidade, podem nos comover e nos emocionar verdadeiramente, podem ser reveladores e transformadores mas também fazem irromper uma gargalhada. Podem

orbitar, talvez, na esfera do sagrado, mas não são sagrados, não podem ser sacralizados. Outra ressalva importante é que minha aproximação da leitura literária com o amor não seja entendida como uma exaltação da sentimentalidade na recepção da obra. O conceito de amor e a experiência do amor não podem ser reduzidos ao sentimentalismo.

O amor nos permitirá pensar não só o propósito da leitura literária bem como a espécie de atenção que empregamos em sua prática. Ele nos introduzirá o tema de uma abertura real para o outro. E esse tema permeia o fundamento moral e retórico da interpretação do texto. Muito do problema sobre a interpretação do texto gira em torno da existência ou não de limites. A pergunta “há limites para a interpretação de um texto?” poderia também ser formulada assim: um texto diz alguma coisa, diz muitas ou diz qualquer coisa? Não são perguntas novas. Ainda que seja sedutora a possibilidade de uma infinita deriva de significados, de não haver limites para a interpretação, precisamos responder a perguntas como essa: É possível aprender a fazer a retífica de motores a combustão lendo as *Elegias de Duíno*, de Rilke? Não sei se o aspecto ridículo da pergunta se deve a ela mesma exclusivamente ou se se deve à lógica da proposição de que não há limites para a interpretação de um texto. A contribuição de Umberto Eco a esse debate estabelece um ponto de vista que não é completo, mas é bastante consistente e, talvez, o mais proveitoso para nos permitir seguir em frente. Numa visão geral, Eco desenha um arco que vai desde o conceito de abertura da obra de arte, explorando a ideia que já aparece em Hans Robert Jauss – ou mesmo antes, mas não com essa formulação – até à crítica ao que chamará de *superinterpretação*, aquela que não reconhece *os limites da interpretação*.

Alguém (mais ou menos) sabe se está lendo para estudar para uma prova, para se distrair, para aprender, para cumprir uma obrigação imposta por outrem ou por si mesmo. Mas, lembremos que a finalidade não significa o mesmo que a utilidade. Os usos de uma coisa podem ser, inclusive, derivações ou desvios da finalidade da mesma coisa. O fato de uma chave de fenda servir para Richard Rorty coçar o ouvido não quer dizer que seja esta a sua finalidade. E como não é esta a sua finalidade, ela não será fabricada com algodão, mas com ferro, por exemplo. Assim, a literatura pode ser usada para um exame escolar, mas Homero, Shakespeare e Dostoievski, certamente não escreveram para criar problemas intrigantes nas apostilas didáticas.

Como parte das coisas que fazemos, a literatura também deve ter a sua razão de existir. Correntes como o formalismo e o estruturalismo, dominantes no século XX, em sintonia com um espírito de época, sobrevalorizaram a literatura como objeto de análise,

dedicando-se ao caráter técnico e material do texto. Na teoria literária, algumas alternativas aos formalismos escapam do tecnicismo para resvalar, sob influência direta ou indireta do marxismo, para o domínio ideológico. Assim, *grosso modo*, o estudo da literatura, ao menos em âmbito acadêmico depois dos anos 1950, tem passado espremido entre a análise de texto em sentido técnico e a disputa política em sentido ideológico.

A partir do final dos anos 1960¹, a *Estética da Recepção* já manifestava uma preocupação com esse cenário e procurava o que seria uma via alternativa àquele dualismo. Embora estejamos falando de um problema de meados do século XX, não parecer ser um cenário em todo superado. Se o formalismo arrefeceu, se a própria teoria literária perdeu a importância que tinha nos anos 1950, o parâmetro ideológico ainda é dominante. A estética da recepção nos seus trabalhos iniciais declarava-se como alternativa entre o formalismo e o marxismo. O interesse pelo leitor e pela leitura é uma tentativa de superação dessas limitações. Hans Ulrich Gumbrecht, que vem dessa escola, ao explicar seu conceito de *Stimmung* num debate atual, o apresenta como uma terceira via teórica que possa recuperar o interesse literário, que teria sido sufocado pela teoria acadêmica, subordinada a esquemas técnico-metodológicos ou a ideologias. Como diz Gumbrecht num rápido e preciso diagnóstico, a própria superação desse período² significou a abertura de espaço para a volta da leitura que respeita a “ontologia da literatura” (GUMBRECHT, 2014). O espaço acadêmico foi dominado, como diz Gumbrecht, por figuras eminentes que dividiam as opiniões entre as diversas linhas num constante “contra ou a favor”. Nessa disputa por espaço acadêmico e domínio teórico-ideológico, o arco se estende desde o desconstrucionismo, para o qual “a linguagem jamais se refere à realidade” (Idem, 11) até os estudos culturais que, com sua matriz marxista, transforma tudo num jogo político resumido à disputa discursiva de poder. Neste último caso, a cultura é vista sempre de fora como esquema ideológico, como mostra Roger Scruton (SCRUTON, 2005). Gumbrecht diz que assim os estudos ficam estagnados, “empacados entre essas duas posições” (GUMBRECHT, 2004, 11).

¹ O marco do início dessa escola é o texto de Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação à teoria literária), de 1967.

² Gumbrecht está se referindo às grandes correntes da teoria dominantes no século XX.

A máquina de métodos que colocou a teoria literária em destaque no pensamento acadêmico no século XX ajudou a ler a literatura? Essa máquina³ em que, como diz Wolfgang Iser, “os próprios métodos de interpretação e modelos de texto se tornaram objeto da análise científica”, tem mesmo contribuído com a cultura literária? Como ressaltava Iser, os métodos são rapidamente aclamados e descartados: “fenômeno observável desde o *New Criticism* até o *desconstrucionismo*” (ISER, 1996, 7). Com essas perguntas não quero ter a arrogância ingênua de descartar ou igualar todos os métodos, mas quero questionar a paixão por eles, uma paixão que tende muitas vezes a substituir a própria literatura como fonte de interesse. Como diz Robert Alter, em seu livro de título tão significativo, *The pleasures of reading in an ideological age*: “O que está em causa é uma questão de proporção: com o tempo restrito de qualquer um para a leitura, seja dentro ou fora da universidade, deveria uma pessoa interessada em literatura ser encorajada a dedicar mais atenção a Lacan do que a Poe, a Barthes do que a Balzac?” (ALTER, 1996, 12). Além disso, essa concentração na maquinaria teórica geralmente, no final das contas, é “oferecida por esta particular congregação de pensadores especulativos que, como Luc Ferry e Alain Renault astutamente argumentaram, representa uma redutiva radicalização retórica francesa do pensamento alemão – Nietzsche, Marx, Freud, e Heidegger – que pode conduzir a um beco sem saída intelectual” (Idem, 12)⁴.

Iser é claro ao nomear a divisão do terreno teórico em duas linhas dominantes: “A apreensão do que é o literário na literatura – denominado muitas vezes pelos estruturalistas, em seu vocabulário hermético, de ‘literaridade’ e ‘poeticidade’ – e a literatura como a representação da sociedade” (7-8). Iser diz que ambas vêm a literatura só como meio, e “não se limitam a interpretar textos”. A primeira linha hipostasia a literatura, e a segunda a reduz a documento. Entre a análise estrutural e a sociologia do texto, nesses termos, a interpretação tende a ser uma resposta a preceitos teóricos pré-formulados. Semelhante ao que diz Umberto Eco, Iser fala de uso ou apropriação do

³ Note-se que o termo “máquina de métodos” é de minha responsabilidade, não se empregado anteriormente por outrem. O que é importante esclarecer é que os autores citados não o utilizam. Iser fala de algo semelhante, mas em outros termos, sem a agressividade dessa metáfora que emprego aqui.

⁴ No original: “What is at issue is a matter of proportion: with the finite time granted to anyone for reading, whether in or out of the university, should a person drawn to literature be encouraged to devote more attention to Lacan than Poe, to Barthes than to Balzac? One might further question whether the best guidance is provided by this particular cluster of speculative thinkers, who as Luc Ferry and Alain Renault have shrewdly argued, represent a reductive French rhetorical radicalization of German thought – Nietzsche, Marx, Freud, and Heidegger – that may lead to an intellectual dead end”.

texto nesses casos. Mas Iser vai além e pergunta “se a literatura como meio pode ser outra coisa do que objeto da interpretação textual” (Idem, 12). De fato, essa máquina de métodos faz da literatura sempre “prova de algo” sobre o próprio método. Assim, ela apenas conduz à teoria. Mas o bom leitor, aquele que até agora chamei de amador, sabe que a finalidade da arte literária não é servir de meio à ciência da literatura nem à sociológica nem à política.

Essa bifurcação acadêmica não espelha a literatura, não lhe é íntima. Não é um acidente que a teoria entendida nesses termos duvide da própria existência da literatura. Não sabemos mais o que é e para que serve a literatura. Mas, quando a função deixa de ser evidente, talvez a coisa tenha perdido função. É o que se pergunta Iser sobre a literatura: se em outras épocas suas funções eram tão evidentes que ninguém precisava justificá-las, e se hoje há tantas explicações sobre ela, não terá a literatura perdido suas funções? Ora, é justamente essa uma das perguntas mais prementes hoje em dia: o que é arte? O que é literatura? Quem pode definir isso? E, em geral, a resposta de nossa época é ninguém, a literatura não existe, a arte não existe.

Mas se a literatura continua existindo, isso é sinal de que são os métodos que não dão conta dela, de que “a pragmática não é tudo” (idem). O homem continua a narrar e a ler suas histórias e os seus poemas. A pergunta é: por que o homem precisa de ficção? E eis o interesse propriamente antropológico. A hipótese de Iser é de que a literatura, que tem um “substrato de alta plasticidade”, pode ser um “espelho da plasticidade humana”. É preciso entender, ou captar, algo “por trás de sua autonomia ou da força mimética por ela produzida” (Idem, 11). Podemos dizer, portanto, que Iser chega a uma conclusão aristotélica. Imitamos porque é da nossa natureza e porque é bom (Poética, 1448 *b*, 13). Isso quer dizer que é próprio do homem a poesia. A imitação, a capacidade de imaginar a realidade, não é uma circunstância do homem, mas é, sim, a própria natureza do homem. As ficções, portanto, não distraem o homem mas o educam e o seduzem com seu conteúdo de humanidade.

Então a literatura guarda um sentido humano. As obras carregam um sentido onde a humanidade do homem se encontra. É aí onde o homem vai buscar alguma coisa de importante. A literatura é um nutriente da “constituição antropológica do homem que se alimenta de suas fantasias” (Idem, 8). Então Wolfgang Iser começa a configurar o que chama de antropologia literária. É uma espécie de consequência do esforço por definir o

leitor e o ato da leitura que constituem o centro dos interesses desde a Escola de Constança. Para isso, Iser faz um elenco de possibilidades de tratamento antropológico dessa função da literatura. Nesse ponto, porém, há um problema. Esse percurso leva Iser a procurar as alternativas na ciência (ou disciplina) antropológica.

Na sua formulação de um conceito de cultura, Roger Scruton faz uma crítica subliminar ao olhar antropológico que pode esclarecer o limite ao qual chegou a formulação de Iser. Scruton faz uma diferença entre olhar antropológico e olhar ético. Aquele vê a cultura de fora, este, de dentro. Aquele observa a cultura com distância teórica. Este vive a cultura desde dentro. A pergunta sobre por que precisamos de ficção não pode ser respondida com olhar de fora. É preciso retornar à nossa experiência, é preciso considerar a pessoa, não as categorias, a vivência na cultura, não a descrição da cultura, o horizonte ético no qual estamos, não o conceito de ética. A antropologia que pode nos ajudar aqui não é aquela que se parece à sociologia, mas aquela que é filosófica. Uma possibilidade que Iser não cita, e que me parece perfeita, é a *Antropologia Filosófica* na linha de Julian Marias e Ortega y Gasset. Essa antropologia filosófica, que não é a ciência de Lévi-Strauss, oferece elementos que podem ajudar bastante na tentativa de compreender a ligação direta do leitor com a literatura, sobretudo porque se propõe a pensar a vida do homem, na radical dimensão da pessoa.

De Aristóteles a Iser, sabemos que o fictício e o imaginário “existem também na vida real” (ISER, idem), portanto não são elementos típicos ou próprios da literatura e da arte. A literatura organiza o imaginário no fictício. Se seguirmos o argumento de Julian Marias, como farei no capítulo 3, veremos que é justamente esse talento do homem para imaginar, exercido na sua vida, que o atrai à literatura. De novo, Aristóteles. A ideia de uma antropologia literária, assim, é de fato um caminho muito interessante para o beco sem saída dos formalismos e dos ideologismos. No fundo dessa proposição, está a ideia de que a literatura é sempre uma encenação do drama moral. A literatura encena, configura, sugere, o tema da liberdade humana. E esse é um tema que só pode ser comunicado se não perde de vista a dimensão individual, pessoal. Por isso falar de uma ética da leitura. Ela nos permite pensar como ler a partir, e somente a partir, de pensar por que ler. O bom leitor não é somente habilidoso, mas, sobretudo, o leitor adequado aos propósitos, à finalidade da leitura.

Livros como *A Literatura em perigo* de Tzvetan Todorov, *Literatura para quê?* e *Literature, theory and common sense* de Antoine Compagnon, *The end of literary theory* de Stein Haugon Olsen, *A anatomia da crítica* de Northrop Frye, *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* de João Cezar de Castro Rocha, *A experiência de ler* de C.S. Lewis, e *The pleasures of reading in an ideological age* de Robert Alter, são exemplos de estudos que, de formas diversas, reconhecem o desgaste de um modelo técnico ideológico e procuram alternativas mais vivas e apropriadas de realizar a leitura e a reflexão literária. Desse pequeno elenco, gostaria de recolher, por enquanto, três trechos, um de Olsen, outro de Lewis e outro de Todorov para ilustrar essa afirmação. Olsen diz sentir um

consistente ceticismo sobre a possibilidade de qualquer teoria geral da literatura, seja ela marxista, freudiana, estruturalista ou pós-estruturalista. Teorias literárias vêm e vão, ao que parece, cada vez mais rapidamente. Mas a prática da literatura permanece, assim como os problemas filosóficos relacionados com ela. A necessidade de lidar com esses problemas de uma maneira filosoficamente responsável permanece e não pode ser ignorada. (OLSEN, 1987, 71)⁵

Compartilho com ele esse ceticismo em relação às teorias gerais segmentadas em “ismos” determinantes. Uma das afirmações de minha tese é de que a leitura é uma atividade individual. Como toda atividade individual, como toda a vida, sob fortes influxos sociais e históricos, mas, nem por isso, completamente alienada em forças que descartam a pessoa. Acrescento que as teorias tendem a cair no mesmo erro que é inerente às ideologias, ou seja, submeter a obra literária ao modelo explicativo previamente selecionado. Nesse sentido, pode-se dizer que não há leitura marxista, freudiana, estruturalista ou pós-estruturalista da literatura porque nem o marxismo nem freudismo nem o estruturalismo nem o pós-estruturalismo podem ler qualquer coisa. Eles não passam de modelos explicativos, de estruturas conceituais.

Tzvetan Todorov, no seu libelo *A literatura em perigo* (Todorov, 2009), chama a atenção para o fato de que o excesso de “ismos” significa uma perda da paixão pela leitura, ou seja, uma perda do envolvimento real com a literatura. Quando isso ocorre, o texto emudece, torna-se objeto de uso, coisa para manipulação técnica. No caso de Todorov, o formalismo significou claramente uma estratégia para seguir estudando

⁵ *No original:* “... consistent scepticism about the possibility of any general theory of literature, be it Marxist, Freudian, Structuralist or Post-Structuralist. Literary theories come and go, it seems, more and more quickly. But the practice of literature remains and so do the philosophical problems connected with it. The need to deal with these problems in a philosophically responsible way remains and cannot be ignored”.

literatura no ambiente intelectualmente inóspito da Bulgária de sua época. A linha filológica, que serviu como esconderijo contra a brutalidade da ditadura comunista, tornou-se depois uma armadilha sob a forma de tecnologia estéril em relação à verdadeira leitura do texto. O estruturalismo faria com que o leitor Todorov fosse engolido pelo cientista Todorov. A própria experiência do ensino escolar da matéria sob essa prerrogativa é frustrante, uma vez que se dissolve em conceitos da análise e se resume a fatos materiais do texto literário. O estruturalismo muda o que chamamos de leitura para uma dissecação material:

Ler poemas e romances não conduz à reflexão sobre a condição humana, sobre o indivíduo e a sociedade, o amor e o ódio, a alegria e o desespero, mas sobre as noções críticas, tradicionais ou modernas. Na escola não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos. (...) Compreendo que alguns professores de ginásio se regozijem com essa evolução: mais do que hesitar diante de uma massa inapreensível de informações relativas a cada obra, eles sabem que devem ensinar as “seis funções de Jakobson” e os seis actantes de Greimas, a analepse e a prolepse, e assim por diante. E também será muito mais fácil, num segundo momento, verificar se os alunos de fato aprenderam sua lição. Mas será que houve um ganho verdadeiro proporcionado por essa mudança? (TODOROV, 2009; 27-29)

Bem, Todorov fala de um contexto específico, mas quanto disso não vale exatamente para o ensino de literatura no Brasil? Os recursos da história da literatura, os recursos da semântica ou da filologia, os recursos da retórica são meios que não devem, segundo Todorov, substituir o fim. E o fim de uma obra é o seu sentido. E como uma obra *faz* sentido? Essa é uma questão em aberto, e é de sua natureza permanecer em aberto. Entretanto é decisivo arriscar uma resposta ou algumas respostas. Compreender o modo como uma obra faz sentido nos ajuda a entender o que fazemos com ela.

Como complemento a esse exemplo, gostaria de lembrar um pequeno trecho de C.S. Lewis em que ele, ao identificar os vários tipos de mau leitor, ou, como ele diz, o leitor *unliterary*, fala sobre o profissional da literatura para quem a literatura passa a ser “mero trabalho”:

Para pessoas como estas, ler torna-se freqüentemente mero trabalho. O texto que têm perante si deixa de existir por direito próprio e passa a constituir simples matéria-prima, um barro a partir do qual fabricam os tijolos para a sua construção. Conseqüentemente, quando lêem nas horas vagas, se é que o fazem, lêem como os muitos. Lembrome bem da censura que certa vez me foi feita por um colega a quem, ao sairmos da reunião de um júri de exame, tive a falta de tacto de mencionar um grande poeta sobre o qual tinham versado as provas de vários candidatos. A sua atitude (esqueci as palavras que disse) podia ser expressa sob a forma de “Oh céus!, homem, ainda quer

continuar depois do expediente? Não ouviu o toque da campanha?”
(Lewis, 2003, 18)

Quantos de nós, estudantes e professores de literatura, já não passamos por isso? Quando Lewis fala do uso do texto como matéria-prima para construir outra coisa, parece ser exatamente o que fazem, segundo Olsen, as teorias gerais e, conforme acrescentei, as ideologias. Em relação à saborosa anedota do professor cansado, gostaria de vê-la como fábula da exaustão da teoria que se afasta da literatura para cuidar do seu trabalho de teorizar.

Mas para individualizar o leitor surge outra pergunta: O leitor é pensável fora de um contexto histórico e sociológico, ou seja, sem uma especificação no tempo e no espaço? Essa é a pergunta que faz, por exemplo, Vincent Jouve: “o que é estudar a leitura? (...) É possível teorizar o leitor?” (JOUVE, 2002, 13). Não é possível troná-lo um absoluto. O aluno de Hugo de São Vitor dentro do mosteiro no século XII não é o mesmo que o leitor que, dentro de um metrô, com seu *e-reader* nas mãos, balança entre as linhas e procura manter a atenção contra todos os outros estímulos luminosos e sonoros que o rodeiam. Entretanto, também não estamos falando de uma diferença abissal na qual nenhuma semelhança seja possível. Há algo igual entre o público de Sófocles e o leitor de Somerset Maugham. De algum modo, o leitor pode ser teorizado. E ele já tem sido assim pensado. Desde as considerações de Aristóteles sobre os modos de “ler” uma tragédia, esse leitor aparece em sua universalidade. A *Poética* não serviu apenas para o público contemporâneo de Aristóteles. Como disse Umberto Eco numa entrevista⁶, ela nos explica mesmo tudo que precisamos para ver os bons filmes de Hollywood. Como o texto é um artifício que esconde a ação concreta de ler e escrever, ou melhor, como ler e escrever são práticas privadas, o escritor e o leitor, ausentes simultaneamente, sempre realizam um encontro virtual. E esse encontro só é possível porque o texto guarda um leitor e um autor como que criados no próprio texto⁷.

⁶ Entrevista concedida a Antonio Monda, publicada em 20 de março de 2013:
<https://www.youtube.com/watch?v=cWZxRdDwcLU>

⁷ É evidente que isso já significa um recorte na história da leitura, que nem sempre foi uma atividade individual e silenciosa, como sabemos. Entretanto, conscientemente não tomo essa mudança histórica com uma importância decisiva para o tipo de formulação que é central a meu argumento. Da voz ouvida à voz lida, da leitura partilhada à leitura individual, não há uma quebra, uma ruptura, mas uma continuidade. Vejamos, por exemplo, o fato de que ainda podemos ler Homero, de que podemos ler textos que foram antes compartilhados na leitura em voz alta. Muitos são os livros que tratam desse percurso, como, por exemplo, os livros de Roberto Cavallo, Steven Roger Fischer, Roger Chartier, Robert Darnton, Ivan Illich, até Alberto Manguel. As nuances dessa evolução são muitas, e interessantíssimas. Há implicações importantes na mudança histórica dos modos de ler. A ressalva que faço, porém, é de que

a especificidade do discurso escrito: na medida em que é cortado do seu contexto de origem, ele cria seu universo de referência apenas pelo poder das palavras. Dessa forma, antes de serem indivíduos concretos, emissor e receptor deixam-se deduzir da escrita (Idem, 35)

O que estou afirmando é o seguinte: a leitura é uma realização pessoal, individual, mas, ao mesmo tempo, uma atualização de uma leitura teórica, projetada pela própria obra. Neste sentido os tantos leitores de uma obra são uma espécie de atualização de um leitor que está projetado, imaginado. De mesma forma que a obra compreende um leitor ausente, geral, compreende também um autor que está ausente. A característica primordial de uma leitura é, portanto, essa estranha presença de ausências. O texto transporta um ausente que precisa ser realizado pelo único presente no momento de sua elaboração. Assim, o leitor deve realizar o outro que fala. E o escritor, por sua vez, ao escrever, inventa o outro que ouve. Jouve fala de um destinatário implícito, anterior à figura histórica do leitor implícito. Essa afirmação pode ser perigosa se tomada sem as ressalvas de que também o leitor implícito, ou seja, aquele projetado idealmente pelo escritor, encontra sua própria configuração numa possibilidade histórica e relativamente baseado em modelos reais.

Não há necessidade de definir aqui esse leitor implícito ou leitor-modelo, que tomo como pressuposto. Esse conceito já está muito bem fixado desde as obras de Iser, Ingarden, Jauss, Eco, entre outros. J. Lintvelt, por exemplo, que fala de ‘Leitor Abstrato’, ou seja, o leitor que “funciona, por um lado, como imagem do destinatário pressuposto e postulado pela obra literária e, por outro, como imagem do receptor ideal, capaz de concretizar o sentido total da obra numa leitura ativa” (*apud* Jouve, 2002, 45). Além disso, temos Umberto Eco, que define com profundidade o leitor-modelo. E é justamente essa definição que embasa o ponto do qual estou partindo. Desde sua formulação inicial em *Obra Aberta*, de 1962, até *Interpretação e Superinterpretação*, de 1992, creio que o conjunto daquilo que está implicado no “movimento cooperativo” da comunicação artística, está aí muito satisfatoriamente elaborado. Tanto na formulação dos problemas quanto nas soluções propostas, a obra de Eco nos oferece uma boa delimitação e preparação do terreno. Nesse conjunto de problemas articulados, a definição do leitor feita por Eco – como figura histórica, como realidade empírica, como figura teórica de leitor implícito – permite-me apenas fazer referência à formulação à qual ele já chegou. O mais importante agora é lembrar como a sua definição de leitor

nenhuma delas transformou a leitura em algo tão diverso de si mesma a ponto de não mais ser um texto aquilo que já fora um texto nos primórdios da nossa cultura.

não o toma por ente isolado de uma ação independente. Ao contrário, sua ideia de cooperação exige um entendimento dinâmico e comprometido dos elementos da comunicação como texto, autor, leitor e contexto. Não é uma perspectiva interessante pela novidade, mas pela consistência com que Eco, ao longo de mais de 30 anos de reflexão sobre o tema, é capaz de mostrar como a leitura é uma das razões do texto. Tomando a liberdade de acrescentar uma imagem aristotélica a essa afirmação, posso dizer que a teoria de Eco mostra que a leitura não é um acidente da comunicação escrita, mas está na sua substância. Isso nos permite entender os limites da interpretação não como o que nega a liberdade do leitor, mas como aquilo mesmo que a confirma.

Diferente de Eco, porém, minha intenção não é “estabelecer o que no texto estimula e regula ao mesmo tempo a liberdade interpretativa” (ECO, 2004, IX). Minha pesquisa não é semiológica. Tomo como pressuposto o fato de haver uma literariedade que não podemos definir. Parto do princípio, como já deve ter ficado claro, de que sabemos reconhecer o que é literatura, mesmo que nas suas bordas existam zonas indefinidas, obras e estilos de difícil, e até mesmo perturbadora, definição, como as memórias, por exemplo. Não estamos observando exatamente o que provoca, do ponto de vista textual, o tipo de atenção que chamo de leitura literária. Minha reflexão é sobre o sentido e o modo dessa leitura. E até mesmo por isso a obra de Eco é uma excelente fonte à qual posso recorrer e da qual posso partir.

Entendido o leitor como aquele indivíduo que realiza a comunicação literária e, ao mesmo tempo, como aquela figura virtual que compõe a potência comunicativa da literatura, podemos dizer que o estudo sobre o leitor é um estudo sobre a comunicação literária. Há, por isso, uma forte continuidade entre minha pesquisa de mestrado e esta tese. Esta é, em grande medida, a continuação daquela, pois ambas se perguntam sobre a finalidade da literatura com foco na sua essência comunicativa, ou seja, nos modos possíveis da sua leitura. No mestrado, pesquisei a obra de Stéphane Mallarmé, um autor que extrema as possibilidades de uma literatura resistente à comunicação. Nessa pesquisa tentei definir uma concepção de linguagem e de literatura que resistem formidavelmente ao sentido e à comunicação. É possível dizer, portanto, que esta tese agora é uma contraposição à minha pesquisa de mestrado. Naquela dissertação, fiz um esforço para encontrar justamente o sentido da incomunicabilidade. Nesta tese procuro a resposta ao fracasso daquele esforço.

Após ter mergulhado na obra de Mallarmé, uma questão permaneceu viva e instigante: que leitura propõe uma literatura cujo texto é uma espécie de resistência

determinada à leitura? A conhecida dificuldade do autor de *Un coup de dès* não pode ser nem mitificada nem desprezada. Ela é um elemento real do seu texto, e não há especialista em Mallarmé que possa dizer que essa dificuldade seja apenas uma deficiência da maioria dos leitores. Não há especialista que possa dizer que leia com facilidade aquilo que ignorantes não conseguem ver com clareza. A dificuldade de Mallarmé às vezes atinge a incompreensibilidade. E não se trata do mesmo problema de uma poética hermética. Os problemas de compreensão do texto de Mallarmé mais se assemelham aos de um jogo de raciocínio do que às de uma mensagem de complexa apreensão. Não é apenas difícil alcançar aquilo que propõe pensar, mas, muitas vezes, concluir sobre o que o texto está falando. Pode ser muito árdua a simples tarefa de descobrir o sujeito de uma oração. A desarticulação sintática com a qual Mallarmé escreve provoca o desconforto do leitor e parece procurar o conflito com ele. Como diz Otto Maria Carpeaux, “os admiradores de Mallarmé (...) são sempre interpretadores” (CARPEAUX, 2011; 2115). Textos como *O Mistério nas Letras* ou *Crise do Verso* exigem que o leitor cumpra uma tarefa filológica exaustiva. É preciso montar cada frase para tentar alcançar o que está sendo dito, como um quebra-cabeça sintático no qual nem sempre a figura se completa.

Não faço uma restrição ao difícil nem ao obscuro. Tanto um quanto outro merecem uma atenção de caso a caso capaz de compreender os seus motivos e as suas implicações. O difícil não é, enfim, um tema fácil, e um ensaio interessante de George Steiner sobre o tema mostra bem isso (STEINER, 1978). Mas a dificuldade do texto de Mallarmé parecia indicar alguns problemas bem específicos em minha própria experiência de leitura. Como pesquisador, essa obra significou para mim uma fonte importante de reflexão sobre alguns problemas de teoria literária moderna. Como leitor, porém, sua leitura permaneceu como um problema. E aqui uma questão vem à tona: quem vem antes, o leitor ou o pesquisador de literatura? Essa pergunta pessoal tem, claro, um contorno histórico mais abrangente. Ela representa numa experiência pessoal, mas, também, um problema real sobre a teoria.

Há uma razão de época que se caracteriza pela negatividade teórica, cujas origens podem ser discutidas, mas, com algum consenso podem ser apontadas a partir da filosofia de Descartes⁸. Digamos que essa negatividade é um problema típico do largo conceito de modernidade e, certamente, de pós-modernidade. A saturada ideia de “arte

⁸ Ver, por exemplo, *Theory of Literature*, de Paul Fry (em FRY, 2012).

pela arte” em que “a literatura não encarnaria, pois, uma atitude comunicativa mais enérgica e viva, mas seria fuga da comunicação e do significado” (BERARDINELLI, 2007; 15), também presta contas a essa musa inversa, que Mallarmé chamava de destruição. Em boa medida, minha tese procura confrontar o beco sem saída de toda linguagem que diz desacreditar – desacreditar, não desconfiar! – de si mesma.

Em grande medida, esse conjunto de problemas se equilibra em diferentes concepções de linguagem. Por isso, uma etapa importante da pesquisa, antes mesmo de entrar na questão propriamente literária, foi investigar a relação entre a linguagem e a realidade. O subjetivismo, o relativismo e o niilismo são irmãos, filhos de uma linguagem que não pode ser nunca o lugar de encontro com o outro e a realidade. Talvez essa família de pensamento e de estética seja a mais comum na entrada do século XXI. Entretanto, o que busco aqui é compreender a linguagem de um modo diferente, como realidade da comunicação humana e como forma de instalação do homem na sua realidade radical (para usar os termos que Julian Marias utiliza em sua *Antropologia Metafísica*). A linguagem como elemento que estabelece uma relação possível e bem dimensionada entre o homem e a realidade, que não cria a realidade, mas traduz, compreende e organiza o que percebemos da realidade. A teoria literária não saiu ileso desse horizonte filosófico cético. Nesse caldo de crise, ou a linguagem não se refere a nada ou cria e domina a própria realidade como exercício de poder. Rastros dessa concepção podem ser seguidos em diversos autores e diversas escolas. Essa desconsideração da realidade, que ocorre tanto pela crença metodológica quanto pela crença ideológica, dará aquela feição niilista à linguagem que nos faz descrever de toda possibilidade de compreensão.

Mas não é isso que nossa experiência viva como leitores nos mostra. Não é isso que nos faz querer saber como será a história daquele sujeito que se perde *nel mezzo del camin di nostra vita* numa *selva oscura*. Não é isso que nos faz repetir e desejar que nosso amor *seja eterno enquanto dure*. Não é nada disso que nos faz ouvir o defunto Brás Cubas. A linguagem não é usada para produzir mundos para si mesma, mas para ampliar a interação com o mundo. A linguagem que não comunica uma realidade reduz a obra de arte a um absurdo de auto-centramento. No mundo da linguagem que não se conforma à realidade, não existe mais referência, não existe mais autor, não existe mais leitor, tudo é função, mecanismo e condicionamento. Uma obra de arte não é feita para produzir conceitos sobre si mesma. O conceito é um instrumento da razão para ordenar

a realidade e os fatos (SANTOS, 1955). Ordenar não é inventar. O conceito profundo de uma obra de arte não existe para iluminar o conceito profundo de uma obra de arte.

Essa linguagem nula produziu uma teoria excessivamente encantada com o texto. Em lugar da leitura, há uma hipnose formal, um fetiche do texto como coisa, estrutura ou mecanismo. Mas o que significa mesmo uma interpretação ou análise de texto? Talvez seja preciso ver a literatura para além do texto, como é preciso ver a escultura para além da pedra, como é preciso ver pintura para além da tinta, e a música para além do som. Não digo sem o texto, a pedra, a tinta, o som. Este “para além de” não desconsidera o texto, a pedra, a tinta, o som, mas compreende que em si a matéria não encerra as suas artes. Ver além é ver através. A literatura está através do texto, não no texto. A arte dá-se no trânsito entre o texto, o espírito e o mundo. Ao contrário do que disse Derrida sobre não haver um fora do texto, tomo por princípio que o texto só faz sentido na sua relação com o que não é ele, com o fora dele, com o mundo que nem elide nem cria⁹. Interpretar e criar têm, certamente, fronteiras porosas, mas não chegam a ser sinônimos como sugere nosso pobre relativismo contemporâneo. A arte literária encena o confronto de experiências humanas no texto, não de experiências textuais no homem. O filólogo surge depois do leitor, o leitor, depois da pessoa. A obra de arte quer dizer alguma coisa. Cabe-nos compreender como ela o faz, o que nos propõe, qual o seu valor e o seu lugar na cultura.

Como ao longo desta tese farei a aproximação da literatura com outras artes, gostaria de desviar sutilmente essa questão para um exemplo de outra área. Como é que uma cidade faz sentido? Uma cidade faz sentido na sua engenharia ou na sua arquitetura? Uma cidade como Veneza comunica algo aos milhões de pessoas que a visitam pelo cálculo estrutural que mantém seus edifícios de pé, ou pela textura visível que nos encanta, pelo ambiente no qual circulamos, pelas histórias e místicas que a envolvem, pela possibilidade de a compararmos com a nossa própria cidade, pelas histórias que vivemos nela e pelas histórias que outros viveram nela? Enfim, como é

⁹ Refiro-me, evidentemente, à célebre passagem da *Gramatologia* em que Derrida, lendo Rousseau, diz: “Não há fora-de-texto” (DERRIDA, 2004, 194). A expressão no original em francês é “Il n’y a pas de hors-texte” (DERRIDA, 1967, 227). Essa expressão coroa uma concepção de linguagem que está baseada em Nietzsche. Não é um pensamento acidental em Derrida, que o expressa justamente como uma espécie de aforismo enfático no momento de seu texto em que procura mostrar a diferença que faz em abandonar (ou superar) um modelo metafísico de busca de “um referente ou um significado transcendental” (DERRIDA, 2004, 194) para ficar com o que ele chama de suplementos. Discutirei melhor essas diferenças conceituais de linguagem no capítulo 1 da tese abordando diretamente a matriz do pensamento de Derrida, ou seja, Nietzsche.

que se lê uma cidade? Faço a seguir uma citação certamente um pouco longa, mas interessante para ilustrar a ideia que pretendo sugerir.

Não pensara senão que assim devia acontecer, pois a cidade sempre o recebera resplandecente. Mas céu e mar continuavam turvos e plúmbeos, às vezes descia uma chuva nebulosa, e ele, no caminho aquoso, conformou-se em alcançar uma Veneza diferente daquela que, vindo por terra, jamais encontrara. Estava parado no mastro de traquete, o olhar perdido, à espera da terra. Pensou no melancólico-entusiástico poeta para o qual, anteriormente, as cúpulas e as torres de sinos de seus sonhos haviam emergido dessas ondas, e repetiu baixinho algo do que, naquela oportunidade de venerável tristeza, se completara num canto, e, tendo já formado sua opinião sem esforço, examinou o seu coração sério e cansado como se um novo entusiasmo e perturbação, uma retardada aventura do sentimento talvez pudessem estar reservados ao viajante ocioso.

Depois emergiu, à direita, a costa plana, botes de pescadores animavam o mar, a ilha dos bandos apareceu; o navio deixou-a para a esquerda, deslizou, com marcha diminuída, pela estreita entrada do porto que tem seu nome e pela laguna; avistando coloridas e pobres moradias, parou por completo, por que esperavam a lancha do serviço sanitário.

Uma hora passou até ela aparecer. Tinha-se chegado e não se tinha chegado; não se tinha pressa e, no entanto, se sentia impelido por impaciência. (...) a atividade pateante das máquinas começou de novo e o navio prosseguiu sua viagem interrompida tão próxima do seu destino, passando pelo Canal de São Marcos.

Assim, ele via de novo o mais espantoso desembarcadouro, aquela brilhante composição de construções fantásticas que a república apresentava aos olhares admirados dos navegantes que se aproximavam, a leve magnificência do palácio e a Ponte dos Suspiros, as colunas com leões e santos nos cais, o flanco avançado da suntuosa capela fabulosa, a vista sobre o portal e o relógio gigantesco, e, erguendo os olhos, pensou que chegar a Veneza por terra era como entrar num palácio pela porta dos fundos, e que não se devia chegar à cidade mais inverossímil de outra maneira que de navio, sobre o alto mar, como chegava ele agora. (MANN, 1979; 105-107)

O viajante encontra a sua cidade, que passa a ser um texto cujos significados elevam-se da experiência do modo como ela se mostra em confronto com a sua própria experiência prévia, que inclui seu conhecimento e sua sensibilidade. A técnica construtiva de Veneza está submersa. Se Thomas Mann se dedicasse a fazer uma análise de engenharia construtiva levando em consideração a composição dos materiais, os cálculos empregados, o custo financeiro de manutenção e o diagnóstico físico e químico da oxidação causada pela maresia, certamente falaria de uma Veneza para especialistas. A diferença é que *Morte em Veneza* fala para a humanidade do ser humano. Podemos até levar em conta que fala para o ser humano culto, mas, com absoluta certeza, não para especialistas.

É bastante provável que muitos de nós, estudiosos, críticos, teóricos, tenhamos alguma saudade desse leitor que fomos quando não tínhamos que responder a uma disciplina. Está claro que a leitura chamada literária aqui, a leitura que tão bem conhecemos, é algo que se relaciona diretamente com um modo de vida, é algo que se assemelha a uma experiência ou uma sabedoria, não a uma técnica. Essa leitura literária se parece mais com um saber do que com um domínio de especialidade. Mas que saber é esse?

No livro já mencionado de C. S. Lewis essa questão é investigada de modo inspirador. O experimento ao qual ele se refere no título procura saber se é possível compreender a qualidade dos livros pela qualidade dos leitores, ou melhor, do tipo de leitura. “Tentemos descobrir até que ponto seria plausível definir um bom livro como um livro que lido de determinada maneira e um mau livro como um livro que é lido de uma outra” (LEWIS, 2000, 9). Não se trata de dizer que a leitura pode dar qualidades ao que não tem qualidades. Não se trata de dizer que “a beleza está nos olhos de quem vê”. A proposta de Lewis é que a diferença nas diferentes obras manifesta-se num modo de ler que elas mesmas antecipam e pressupõem. Assim, o bom livro é o encontro da qualidade desse livro com o bom leitor, que sabe e deseja ler aquilo do modo adequado, capaz de realizar o que está em potência.

Assim, o bom leitor é aquele capaz de atualizar uma qualidade e um modo de comunicação. É como o bom dançarino, capaz de se adequar à sua parceira, ao mesmo tempo conduzindo-a e respondendo aos seus movimentos. O bom leitor de um manual técnico será aquele capaz de entender as instruções e de realizar as atividades ali prescritas. Ler um romance ou um poema é uma atividade distinta, reconhecemos, das demais leituras. Robert Alter diz que “textos literários (...) convidam a um modo especial de atenção” (ALTER, 1996, 38). À parte os sistemas, à parte a discussão teórica, há alguma coisa de individual, alguma coisa encarnada em cada leitor que justifica nossa busca milenar pela recompensa específica que uma coisa chamada literatura vem procurando entregar à humanidade.

A proposição desse tema, diga-se, não traz nenhuma novidade, ao contrário, faz-nos voltar a autores da tradição. Para compreender o que de fato está em jogo quando abrimos um livro de literatura, será preciso refletir justamente sobre alguns problemas que vêm ocupando desde longe o nosso saber literário. São questões tradicionais sobre as quais talvez não seja possível chegar a uma resposta definitiva. E isso não tem muita

importância na medida em que essas questões tradicionais geralmente são aquelas que seguem renovando nosso olhar para o que é mais importante.

Uma ressalva, porém, precisa ser feita. Há uma puerilidade em dispensar o que é difícil para a lixeira do que não tem solução. Essa larga discussão sobre o que é literatura e o que é arte parece muitas vezes manifestação de uma psicose teórica. O longo debate não pode se esquecer que não falamos de algo recém descoberto, mas de algo que conhecemos e praticamos desde muito tempo. Por mais que se queira debater o que é literatura, e que haja certa variação em seus limites, e que seja difícil achar uma resposta definitiva, não podemos dizer que ela nada seja ou que seja qualquer coisa. É preciso ter cuidado com a pergunta “o que é literatura?”. Ora, essa é uma discussão comum no ambiente da crítica de arte contemporânea, mas, quantas vezes ela é apenas um labirinto retórico? O perigo é ficar preso a essa pergunta difícil de responder e não tentar responder outras possíveis e também muito importantes. Por mais que gostemos do exercício da retórica, não é possível desconsiderar que sabemos alguma coisa sobre o que é literatura. Se alguém tem que perder horas discutindo se uma coisa é arte ou não, que o faça sobre a última instalação de Damien Hirst, não sobre o teto da Capela Sistina. A obra de Michelangelo só entra nesse debate para quem quer tergiversar ou perder tempo ou confundir a si mesmo.

Mas, como responder à difícil questão sobre o que fazemos ao ler literatura? Procuramos algo que está compartilhado sob uma forma que nos eleva intelectual e emocionalmente dentro de um sistema de imaginação. Certamente essa é uma perspectiva impregnada pela ideia de sublime, tal como aparece no tratado de Longino, e por uma concepção aristotélica de mimese. E este algo compartilhado é uma experiência da vida, algo de difícil expressão a exigir uma elaboração sofisticada. Algo que não nos entrega novidade, mas um sentido mais profundo para os sentimentos e as ideias, algo que nos insere onde já estamos, na cultura.

A cultura, assim como a religião, nos devolve a questão que a ciência deixa sem resposta: a questão sobre o que sentir. O conhecimento que ela nos dá não é um conhecimento sobre fato ou meios, mas, sobre fins: o mais precioso conhecimento que temos. (SCRUTON, 2005; 17)¹⁰

Se este caminho estiver certo, não vamos à obra somente para entendê-la. Entendê-la é um predicado para alcançar outra coisa, uma recompensa maior. Esta tese

¹⁰ Aqui em tradução própria. No original: “Culture, like religion, addresses us the question which science leaves unanswered: the question what to feel. The knowledge that it bestows on us is a knowledge not of facts nor of means but of ends: the most precious knowledge we have”.

quer compreender que recompensa é esta, e como a buscamos. A inteligência de uma obra nunca está, portanto, completa pela simples apreensão analítica das informações que ela contém. A atividade intelectual da leitura de uma obra literária não pode ser nunca simples conhecimento de um objeto se não for, também, autoconhecimento, e o autoconhecimento não é um mergulho na idiossincrasia, mas na relação com o mundo, com os outros.

No capítulo 1 discuto as implicações do conceito de linguagem do ponto de vista moral. Como a linguagem se relaciona com a realidade? Qual o sentido de fazer sentido? Podemos falar em verdade? O que sustenta um diálogo? O ponto de partida é uma interpretação de um trecho do livro de Lewis Carroll *Alice Através do Espelho*. A escolha desse trecho serve de metáfora ao que chamei de Complexo de Humpty Dumpty, um modo imoral de usar a linguagem. A discussão desse tópico é muito importante como fundamentação da ideia de literatura como comunicação e encontro.

No capítulo 2, partindo de uma leitura de *Bartleby, o Escrivão*, de Hermann Melville, procuro definir a imaginação do drama moral como o conteúdo primordial da obra de arte literária. A pergunta que anima essa reflexão é por que contamos e lemos as nossas histórias imaginadas? Ao definir os termos do que seriam conteúdo e forma, faço uma primeira abordagem sobre os modos de interpretação do símbolo literário.

No capítulo 3 defino a personagem como elemento central do conteúdo literário, justamente porque é aquele elemento que reúne a representação da experiência e da imaginação da vida humana. Neste capítulo explico a proposição de ser toda literatura biografia inventada. Apresento ainda um conceito de voz como o eixo da comunhão entre leitor e texto.

No capítulo 4 apresento a definição do que é o bom leitor e de como ele realiza a intelecção¹¹ amorosa da obra de arte literária. Procuro investigar aí o sentido do drama moral encenado pela ficção. Por meio da leitura de um trecho do *Rei Lear*, de Shakespeare, intensifico a noção de uma ética da leitura e da necessidade da intelecção amorosa.

¹¹ A expressão intelecção amorosa como a utilizo não se refere a outros possíveis usos em circunstâncias diferentes como, por exemplo, a *intellectus amoris*, usada na reflexão místico teológica nem, tampouco, ao vocabulário técnico de algum referencial teórico específico. Faço uso do que poderíamos chamar o tesouro da língua ao reunir o substantivo que indica um procedimento de compreensão e entendimento a um adjetivo que lhe dá nova significação, coerente com a proposta defendida nesta tese.

{ CAPÍTULO 1 }

O COMPLEXO DE HUMPTY DUMPTY

O sentido moral da linguagem

“É claro que o idioma não é um guia infalível, mas, apesar de todos os seus defeitos, ele contém uma boa dose de sabedoria e experiência acumuladas. Se você começa por desprezá-lo, ele encontra um modo de se vingar mais tarde. É melhor não seguir o exemplo de Humpty Dumpty e não fazer com que as palavras signifiquem o que queremos”.

C.S.Lewis (*Os quatro Amores*)

Começamos por uma leitura:

“Não fique aí engolando as coisas desse jeito” – disse Humpty Dumpty, olhando para ela pela primeira vez – “mas diga logo qual o seu nome e a sua ocupação”.

“Meu nome é Alice, mas...”

“É um nome bastante idiota!” – interrompeu Humpty Dumpty com impaciência – “Que significa?”

“Deve um nome significar alguma coisa?” – perguntou Alice cheia de dúvida.

“Claro que deve” – respondeu Humpty Dumpty com um risinho – “O meu nome significa a forma que tenho, e que, aliás, é uma forma bem atraente. Com um nome como o seu, você pode ter qualquer forma”.

[A conversa vai tomando rumos aleatoriamente até que Alice percebe que o diálogo para Humpty Dumpty é apenas uma forma de joguinho. Assim aparecem trechos preciosos como a polêmica sobre a idade da menina, ou o cinto/gravata do ovo que não tem pescoço, ou o presente de “não-aniversário”, que enseja um problema matemático absolutamente simples, desvirtuado por Humpty Dumpty, que duvida do resultado da conta de 365 menos 1, feita pela menina.]

Alice não pôde reprimir um sorriso enquanto tirava o seu caderninho de notas e escrevia a subtração para ele ver.

365

- 1

364

Humpty Dumpty pegou o caderninho e contemplou-o cuidadosamente. “Parece que está certo...” começou a dizer.

“O senhor está segurando de cabeça pra baixo”, interrompeu Alice.

“Claro que estou!” disse Humpty Dumpty jovialmente, enquanto virava o caderninho. “Bem que pareceu meio esquisito. Como eu ia dizendo, parece que a conta está certa, embora não tenha tido tempo de examiná-la a fundo, e isso mostra que você tem 364 dias para ganhar presentes de não-aniversário...”

“Certo”, reconheceu Alice.

“E só um para presentes de aniversário, como vê. Eis a glória pra você.”

“Não sei bem o que o senhor entende por glória”, disse Alice.

Humpty Dumpty sorriu com desdém. “Claro que você não sabe. Até eu lhe dizer. O que eu quero dizer é ‘eis aí um argumento arrasador para você’”.

“Mas glória não significa ‘um argumento arrasador’”, objetou Alice.

“Quando uso uma palavra”, disse Humpty Dumpty em tom escarninho, “ela significa exatamente aquilo que eu quero que ela signifique... nem mais nem menos”.

“A questão”, ponderou Alice, “É saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes”.

“A questão”, replicou Humpty Dumpty “é saber quem manda. É só isso.”

[Na sequência do diálogo, Alice pede a Humpty Dumpty que interprete o trecho do poema Jaguadarte.]

Disse Humpty Dumpty: “Posso explicar todos os poemas que já foram inventados... e boa parte dos que ainda não foram inventados”.

(CARROLL, 1980,p.191-201)

Esse texto que acabamos de ler é uma pequena fábula sobre o egoísmo. Humpty Dumpty não compartilha a linguagem, não usa a lógica para construir acordos, desconsidera o que o outro diz. É uma pequena fábula sobre a intenção do desentendimento, não sobre os limites do entendimento. É uma pequena fábula sobre a desconstrução da linguagem e do sentido. Sobre a solidão e sobre o cinismo. Nessa fábula, a linguagem afasta o outro. Na trincheira da imprecisão, o diálogo é impossível. Humpty Dumpty joga palavras fora, não as entrega a ninguém. E ele mente quando diz que as palavras dependem apenas da autoridade. Humpty Dumpty não faz questão da realidade ao usar a linguagem. A palavra não aponta nenhuma verdade, apenas constrói o que lhe interessa num jogo de poder. Infelizmente, a piada de Carroll tem seus correspondentes na nossa realidade. Há concepções da linguagem que adotam por princípio a sua completa desvinculação com a realidade. Com elas, no limite, podemos acreditar que as palavras criam a realidade.

Em certa medida, meu trabalho dialoga com o argumento das várias defesas da poesia, como fez Sir Philip Sidney ou Percy Bysshe Shelley – sem nenhuma pretensão de ombrear com eles, refiro-me apenas à natureza da intenção de identificar um valor da atividade e do objeto artístico da literatura – mas, a situação é de tal modo diferente no debate acadêmico atual que, mais importante e mais premente do que uma defesa da poesia, é preciso fazer antes uma defesa da própria linguagem. Se a literatura e a leitura correm algum risco que exija uma defesa, isso se deve em grande parte não ao modo como compreendemos a literatura, mas como compreendemos a própria linguagem. Se levarmos em conta que não sabemos direito se um texto diz alguma coisa ou se diz qualquer coisa, podemos entender como a atividade da leitura está sob risco de anular-se. Então, há uma necessidade de começar a compreender antes o que a linguagem é. Evidentemente isso nos leva a um caminho tortuoso e longo. Mas a nossa tarefa é simples dentro do vasto campo que nos ameaça quando falamos em definir a linguagem. Vamos encontrar uma definição de linguagem que se adéque à nossa realidade e à nossa experiência como leitores de literatura, não como teóricos da semiologia, da semântica, da lingüística ou da psicanálise.

Os desdobramentos da investigação sobre a linguagem têm-nos trazido, tantas vezes, a um lugar desolado onde o que é dito perde todo o sentido. A infinita deriva do significado, que é uma forma de fazer com o que texto diga qualquer coisa, é um risco maior do que as ameaças de superação tecnológica da velha arte da literatura. O que põe a literatura em risco, muito mais do que a *internet*, o computador, a TV, o cinema ou

qualquer outra forma de mídia, é o modo como certos excessos teóricos comprometem a atividade da leitura com fantasmas conceituais e com falsos problemas. O antídoto para esse veneno não é uma regra, mas um princípio: compreender a relação entre linguagem e realidade. Nos últimos três ou quatro séculos, temo-nos empenhado em consolidar teoricamente nossa descrença e nosso ceticismo, manifesto em certa mentalidade revolucionária, empenhada na sistemática contestação de uma ordem metafísica. Em lugar de Deus, da eternidade, da própria metafísica ou do sentido, têm-se buscado sucessivos e provisórios substitutos como a Ciência e o Estado. Fazem parte desse elenco de sucessores malsucedidos, a supervalorização da linguagem, uma sacração da natureza e até mesmo um culto à arte.

A supervalorização da linguagem é um resultado final para um pensamento negativo sobre a linguagem. Parece haver muita dúvida sobre o que é a linguagem, sobre quais são os seus limites e sobre o quanto ela nos molda ou o quanto nós a moldamos. Ela é um modo de conhecimento? Ela é o próprio conhecimento? Ela descreve a realidade? Ela molda essa realidade? Ela cria essa realidade? De um lado ela é desvalorizada; de outro, é supervalorizada. Quando a linguagem deixa de ser um meio, perde-se como função, e desliza para uma finalidade em si. Quando ela deixa de expressar a realidade, ou quando ela deixa de servir, ela assume o posto da própria realidade. Assim, ao mesmo tempo em que identificamos nela uma espécie de incompetência, alçamo-la à esfera de uma divindade, de uma segunda natureza. Quando ela deixa de ser um instrumento da relação do homem com a realidade e com a verdade, ela ganha um aspecto esquizofrênico em que é ao mesmo tempo apenas “o encanto da gramática” como diz Nietzsche, e, também, a própria realidade humana, uma fundação inapreensível, como também diz Nietzsche.

No célebre texto *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, de 1873, Nietzsche desconstrói a linguagem como referência. A influência de Nietzsche sobre a questão mais cara à nossa modernidade, qual seja, o *quid est veritas?*, de Pilatos, é cristalina. A verdade é uma mentira com a qual construímos nossa defesa contra a natureza cruel que espreita. A linguagem é a fonte desse engano útil. A metáfora é o princípio da linguagem, que constrói arbitrariamente e ilusoriamente o que tomamos por conhecimento. O conceito é uma apropriação falsa da impossível apropriação “da coisa em si” – ideia que ecoa diretamente o problema kantiano da nossa distância subjetiva dessa “coisa em si”. Essa arbitrariedade do signo desmente a mentira da “metafísica da verdade”. O homem não fala, a linguagem é que fala por ele, que apenas reproduz

conceitos cristalizados para a confortável ideia de dizer a verdade. O homem é um ventríloquo da linguagem. O homem é um ventríloquo da ordem do discurso. Falar é um mecanismo de permanecer no contrato social. Verdades são ilusões, moedas que perderam o valor e se tornaram puro metal. Não é gratuito que Nietzsche (1996) inicie esse texto com a simulação de um relato criacionista, um relato de fundação. Ele quer desvendar o nosso infantil processo mitológico de explicação das origens com essa ironia provocativa.

No texto de Nietzsche (1996), a palavra é uma metáfora redobrada, e a linguagem é um desdobramento da sua falsidade. A linguagem não pode ser a “expressão adequada de todas as realidades”, e não é, portanto, de nenhuma. Esquecer-se dessa mentira inicial do signo é o que dá ao homem alguma ilusão de dizer a verdade:

O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão. Como poderíamos nós, se somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, se somente o ponto de vista da certeza fosse decisivo nas designações, como poderíamos no entanto dizer: a pedra é dura: como se para nós esse “dura” fosse conhecido de outro modo, e não somente como estimulação inteiramente subjetiva! (NIETZSCHE, 1996, 55).

Eis de fato um trecho precioso. Poderíamos considerá-lo, fora do contexto, como uma ironia, mas não o é. Em primeiro lugar, Nietzsche tira uma conclusão equivocada a partir de uma percepção parcial do problema, numa espécie típica de amplificação meio histórica da teoria que o sucedeu, ou seja, a partir de um aspecto do problema se proclama a invalidação de tudo com um grito de *eureka* revolucionário. Quando ele descobre, digamos assim, que não é “somente a verdade” o que está na “gênese da linguagem”, imediatamente já toma por certo que então é a falsidade que está lá, e, conseqüentemente, que verdade e falsidade se equivalem porque também são apenas conceitos, ou seja, criações significativas. A pedra é sempre dura? Não, certamente, não. A pedra sempre designa um mineral? Não, e o poema *No Meio do Caminho*, de Drummond, mostra isso. Há, então, uma deriva, uma diferença embutida em toda palavra? Sim, parece que sim. Mas a pedra de toque dessa constatação da falsidade da verdade (ou seria da verdade da falsidade?) é que ela quer invalidar que em algum momento pedra seja pedra, que dura seja dura, que pedra dura seja pedra dura. Com esse achado, digamos assim, passa-se a desconhecer a referência primordial (a denotação) como legítima ou como verdadeira. A variação e a arbitrariedade do signo passam a ser

pressupostos para a invalidação de seu significado referencial. Por um lado, ecoando o Hermógenes do *Crátilo* de Platão, Nietzsche pode continuar na dúvida sobre a adequação original da palavra “dura” em relação à pedra. Poderia ser outra palavra: “mole”, por exemplo. Poderia ser outra. Poderia não ser nenhuma? Será por isso que o adjetivo “dura” mente sobre a dureza da pedra? Se Nietzsche (1996) batesse com uma pedra dura na cabeça e constatasse que ela é aquilo que está designado sob o nome “dura”, isso não mudaria sua equação? Faria alguma diferença sobre a sua cabeça? Ele não poderia dizer a alguém: cuidado, não chute isso que arbitrariamente se chama pedra porque é uma coisa que arbitrariamente se chama dura? Será que precisamos todos seguir o exemplo do Dr. Johnson, e chutar uma pedra para saber que ela existe e que é dura?

Continuando com Nietzsche:

Que delimitações arbitrárias, que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, colocadas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. (NIETZSCHE, 1996, p.55).

Essa ansiedade pela “coisa em si”, essa nostalgia, é um dos sintomas que caracterizam toda uma corrente da filosofia moderna. O sujeito está alienado por forças que sempre o ultrapassam e é sempre apartado da realidade pela correnteza de tudo o que ele não domina nem mesmo vislumbra. O homem está exilado na sua floresta de símbolos. Mas a floresta de Nietzsche (1996) é pior do que a de Baudelaire, e muito pior do que a *selva selvagem*, de Dante. A floresta de Nietzsche é a floresta das falsidades. Para Nietzsche a palavra tenta impor uma realidade à realidade, que a realidade não tem. O signo dá forçosa unidade ao que é em si desigual, diferente. A palavra forma o conceito, que é uma reunião falsa, imposta. “Assim como é certo que nunca uma folha é igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais” (NIETZSCHE, 1996, 56). Parece perfeito, mas é um argumento inviável. Fora dessa reunião arbitrária representada pela palavra, poderíamos estar lendo o que ele escreveu? Cada folha é uma folha, então o nome folha é uma arbitrariedade? Parece apenas o desdobramento infinitesimal de um falso problema. E eis, para Nietzsche (1996), a fonte da representação: o conceito, essa unidade falsa. É fato que cada unidade, que cada indivíduo não é exatamente o todo. Mas será mesmo

um problema relevante não termos um nome para cada folha existente nesse mundo? Se picarmos essa folha, de quantos nomes mais precisaríamos a cada momento? Então abandonaríamos a linguagem, esse refúgio, para mergulhar numa natureza inominada, pura e verdadeira?

Diz Nietzsche (1996): “Denominamos um homem ‘honesto’; por que ele agiu hoje honestamente? – perguntamos. Nossa resposta costuma ser: por causa da sua honestidade. A honestidade! Isto quer dizer, mais uma vez: a folha é a causa das folhas” (Idem). Não exatamente a causa, mas, do mesmo modo que há todas as diferenças nos acidentes das folhas, há uma identidade que podemos reconhecer numa unidade à qual daremos o nome “folhas”, com todas as suas diferenças. Ela nos permite representar algo distinto de frutos, de animais, de pensamentos, de percepções, de liquidificadores. Na relação um para um? Na relação exata da matemática? Não, exatamente não. Mas também não na incerteza completa da diferença e do adiamento exasperante e imobilizador (ou do *moto continuo*).

Mas é preciso ter atenção ao modo como Nietzsche (1996) conclui seu exemplo com a palavra honestidade: “o certo é que não sabemos nada de uma qualidade essencial, que se chamasse honestidade” (Idem, *ibidem*). É um exemplo obviamente provocador. E ele continua assim seu argumento:

(...) mas sabemos, isso sim, de numerosas ações individualizadas, portanto desiguais, que igualamos pelo abandono do desigual e designamos, agora, ações honestas; por fim, formulamos a partir delas uma *qualitas occulta* com o nome: ‘a honestidade’ (NIETZSCHE, 1996, p. 56).

Mas a minha pergunta é se não há aí uma inversão que apenas desvia nossa atenção para o que de fato importa. Como pode essa *qualitas* ser *occulta*, se está manifesta nas ações que designamos honestas, que podemos reconhecer como tais? Se podemos ver essas numerosas ações desiguais como o que ele mesmo chama de ações honestas, a sua qualidade não é oculta, mas aparente; não é um segredo ou uma invenção posterior, é ela mesma.

Mas como a honestidade poderia se mostrar ela mesma como entidade palpável, única? Considerando esse problema da apresentação da realidade, podemos perguntar se a percepção parcial é uma limitação só de quem percebe ou se é uma característica própria da natureza daquilo que se mostra. Alguma coisa pode se mostrar inteira e completamente de uma só vez, ou tudo emite os significados parciais e vai se mostrando

aos poucos, em aspectos? Acompanho aqui a apresentação desse problema feita, de modo esclarecedor, por Olavo de Carvalho (CARVALHO, 2008): Como uma pessoa pode se mostrar senão nos diversos aspectos do que ela é? Ora, se vemos apenas aspectos, então não conhecemos nada? Como uma pessoa pode se conhecer senão nos seus diversos aspectos? Será possível uma apuração total, ver tudo de todos os lados ao mesmo tempo? Não, não é possível. Mas isso não é só uma limitação da nossa percepção. É uma limitação das coisas mesmas, que se apresentam sempre em parte, relativamente. Esse é o sentido real do relativismo: que a realidade se apresenta sempre relativamente. Mas isso não quer dizer que a coisa seja só aquele aspecto apresentado. A apresentação relativa não invalida a diferença entre verdade e falsidade. A metáfora não invalida a referência. A mediação não é uma falha de quem observa. A linguagem não é uma barreira simplesmente, um empecilho. Se os símbolos estão entre nós e a realidade, isso não quer dizer que estejam aí apenas como uma obstrução nem, muito menos, que a substituam. A mediação não é um limite só de quem vê, mas também do que se mostra. Não se trata apenas de que os outros não podem ver “a honestidade”; não se tem como mostrar a sua honestidade, apenas se pode agir honestamente.

Uma concepção da linguagem como um monstro que nos impede de chegar à coisa em si parece ter o mesmo resultado de uma concepção da linguagem como única realidade: na qual se equivalem verdade e falsidade. E esta é precisamente a importância do que Nietzsche (1996) está discutindo. Não é uma questão linguística o que está em jogo. O que está em jogo é uma questão filosófica e, mais precisamente, uma questão moral. Lembremos o título de seu texto. Nietzsche (1996) propõe uma impossibilidade: *a questão da verdade e da mentira no sentido extramoral*. E isso só pode ser levado adiante se chegarmos à conclusão de que a linguagem é um jogo completamente arbitrário, ou seja, que a linguagem não quer dizer nada ou só diz a ela mesma num movimento em que somos levados à deriva. Ironicamente, é um problema meramente conceitual.

Nietzsche (1996) confunde a questão moral com a questão da regra. Não digo que se confunda, digo que ele propositada e brilhantemente embaralha as cartas, digo que ele nos confunde. Quando *verdade e mentira são tomadas no sentido extramoral*, elas são tomadas como pura abstração teórica, como elementos lógicos de um modelo, são tomadas, enfim, fora de lugar. Verdade e mentira não funcionam fora da moral. Não funcionam na lógica, não funcionam na matemática. Verdade e mentira não são

sinônimos de acerto e erro, e não o são porque vivem no campo da moral, não no da lógica.

E eis o perigo de confundir a questão moral com a questão da regra, confundir a moral com o moralismo. Moral não é regra, não é preceito, não é sistema. Na verdade, a moral é o contrário disso. Onde a razão da ação é a obediência à regra, a moral desaparece como problema. Onde o bem é feito porque era impossível fazer o mal, a moral não existe. Isso porque a moral tem a ver com a ação de escolher entre o bem e o mal, e a escolha só é real se ambos são conhecidos e são possíveis, e se nossa consciência pode julgar entre o verdadeiro e o mentiroso. A moral tem a ver com a liberdade e o indivíduo é o ponto inevitável de encontro desses dois temas, como demonstra Isaiah Berlin (2002)¹². Os diversos mandamentos, as cristalizações, as regras solidificadas pelo “longo uso”, os bons costumes, podem ser uma prescrição do bem ou do melhor para a orientação da sociedade. Mas o indivíduo precisará escolher. Como bem nos lembra Eric Weil, ao contrário do que afirma Rousseau, não nascemos bons e perdemos a bondade. Nascemos sem ser bons ou maus e vamos descobrir o bem e o mal, o bom e o ruim, o saboroso e o dissaboroso, o desejável e o indesejável. Como diz Eric Weil, não somos imorais, somos amorais ao nascer. Aprender a moral é humanizar-se na mesma medida em que desconhecer a moral é bestializar-se. “Nenhum assassinato primitivo explica a moral; sem a moral não haveria qualquer diferença entre a morte do pai por seus filhos e a morte do pai estraçalhado por um urso: simplesmente não haveria assassinato” (WEIL, 2011, 22). É no entendimento dessa diferença, e na dramaticidade dela, que o indivíduo se configura. Pode-se dizer que as regras nos precedem e que apenas nos moldamos a elas. Mas sempre há a possibilidade de rompê-las. Em última instância, a consciência nos equilibra em relação a obedecer ou não. Se obedecermos à regra por um desejo de pertencimento e aprovação, isso não muda a questão porque escolhemos pertencer e ser aceitos.

É bastante compreensível que tenhamos hoje uma enorme dificuldade de lidar com as ideias de bem e mal. Elas nos parecem imediatamente simplistas, redutoras e limitadoras. As ideias de bem e mal tendem a ser imediatamente rejeitadas. Elas parecem conter em si uma falsificação. Quem poderá definir o que é o bem e o que é o mal? Essa pergunta, que é bastante razoável, não anula, porém, o fato de haver o bem e o mal, o melhor e o pior. Ao desautorizar qualquer um a definir o que seja o bem e o

¹² Ver especialmente os ensaios: *Two Concepts of Liberty*, *From Hope and Fear* e *Liberty* (BERLIN, 2002).

mal, o verdadeiro e o falso, isso não quer dizer que deixe de existir cada um desses termos e a sua diferença. Mas como descrever ou mesmo explicar as ações humanas sem as ideias de bem e mal?

O bem é um transcendental, não no sentido kantiano, mas no aristotélico. Bem e mal são conceitos transcendentais, ou seja, não pertencem a uma categoria, podem ser aplicados a objetos das diversas categorias, transcendem, atravessam essas categorias (ver, por exemplo, REALE 1990 e ADLER, 2010). Sem isso somos incapazes de decidir o curso de uma ação. Por isso a moral implica uma atitude de profunda sinceridade, ou na tentativa de alcançá-la. Bem e mal se referem ao ser das coisas em relação à ordem da vontade. A vontade implica uma ordem, uma hierarquia, uma sequência. Tudo com o que lidamos no dia a dia, a cada momento, leva-nos a uma ordenação. Essa ordenação responde a uma escolha em relação à vontade. Quando vamos comer, servimo-nos de salada em lugar de um empanado de salsicha? Ordenamos. Fazemos assim orientados por uma vontade. Isso em si cria uma ordenação. Por isso a moral é relacional e dinâmica, e a dúvida faz parte da vida moral. É na dúvida que o problema da moral ganha corpo. Nada está mais longe da moral do que tomar como razão da ação seguir as normas.

Com a ética de Aristóteles, podemos compreender como a moral se relaciona diretamente com a difícil questão do propósito da vida humana. No conjunto de todas as escolhas entre o bom e o ruim, está, no fundo, uma escolha entre uma vida boa e uma vida ruim, o que só pode ser respondido se pensarmos no propósito da própria vida. Para isso é preciso distinguir quais as operações próprias do ser humano: o que essa categoria de ser faz que as outras não fazem? A primeira coisa que o homem realiza, que os outros seres da natureza não realizam, é a liberdade. A liberdade consiste em determinar uma ação a partir de uma fórmula racional abstrata. A ação livre (dirigida pela inteligência) é a operação humana característica. Essa é a nota humana por excelência. Cada ação atende a um fim desejado e responde ao meio de sua obtenção e às suas perdas decorrentes e inevitáveis. É isso que Aristóteles chama de ação livre e sábia. A ação humana é dirigida por essa consulta abstrata na relação direta com a situação concreta, real, é dirigida pela inteligência. E isso também é um aspecto do relativismo real. Essa é a mais característica operação humana. É a racionalidade, tantas vezes confundida com a pura operação lógica. Entra aqui a capacidade de consultar o próprio homem, a memória e a cultura, e ser por elas consultado. A moral, então, vai se dedicar a isto: O que é que torna a atividade livre e sábia?

A moral nunca se reduz a um conjunto de saberes preestabelecidos, embora os consulte ou parta deles. Ela inclui sempre a dimensão prática da construção do caráter. O conhecimento da moral não é meramente um modelo intelectual. De acordo com Aristóteles, não se deve estudar a ciência moral só para entender a moral. O aprendizado da moral deve refletir-se na vida do aprendiz. O processo de aprendizado da moral é aprender a praticar. A ética de Aristóteles não gera um modelo, mas uma reflexão sobre a realidade do homem. Por isso pode-se falar de uma arte, de um fazer, uma prática da ética. A moral, neste sentido, resulta no aprendizado da arte de viver. O resultado da elaboração do problema moral é uma arte de viver para a felicidade. Por isso tanto se equivoca quem toma o sentido da moral para exercer a vigilância da vida alheia, para julgar e controlar os outros.

Essa atuação dinâmica aparece no palco da ética. Toda a atuação prática da moral só faz sentido se tem como parâmetro a ética, que é o não circunstancial, o não variável, o universal. A ação honesta constitui-se no parâmetro da honestidade. A ética, por onde a moral transita, anula o relativismo como um absoluto. O relativismo é apenas parte do problema, não a sua solução final, não a sua redução aporética, o seu travamento. O fato de tudo ser relativo é um princípio, não um encerramento. É isso que dá e retira valor das ações. E uma coisa é acusar o valor de pura ficção cultural, outra bem diferente é conseguir desconsiderá-lo na prática da vida. É isso que torna essa prática difícil e importante. Se a ética fosse também circunstancial, fazer algo de um jeito ou de outro seria indiferente. Mas a ética é invariável enquanto a moral é a dinâmica das várias respostas possíveis, é a dinâmica do sim e do não. Segundo Mário Ferreira dos Santos, por isso “a Moral é variante, mas a Ética é invariante” (SANTOS, 2003, p.89).

Então, quando Nietzsche (1996) fala do sentido de verdade e mentira no terreno extramoral, ou seja, na lógica da linguagem, ele nos oferece um ponto de vista muito valioso para refletir. E essa reflexão tem que voltar-se para o cerne da sua operação intelectual e perguntar: mas está mesmo a vida subordinada à lógica da linguagem, ou, ao contrário, está a linguagem subordinada à razão da vida? Não é um acaso que a filosofia moderna se interesse tanto pelo problema da linguagem, que passa a dominar quase completamente o centro de nossa atenção nos últimos dois séculos. Muitas vezes já não nos preocupamos tanto com o que estamos dizendo, mas com o fato em si de dizermos alguma coisa: como dizemos, o que é dizer etc etc. O ceticismo em relação à

consciência e ao conhecimento, que domina a teoria moderna¹³, talvez seja a própria causa de tamanha preocupação com a linguagem. Se não sabemos mais nem mesmo se sabemos alguma coisa, pode ser que o instrumento primordial de nosso conhecimento seja mesmo um deus ou um monstro. E, presos à maquinaria da linguagem, realmente a questão da verdade pode não fazer muito sentido.

Nietzsche valoriza o mito e a arte, especialmente a arte, como imunes à falsidade intrínseca da linguagem, porque já são, em si, ficções. Mentiras que não se esquecem que são mentiras. É uma ideia semelhante, apenas semelhante!, à de Sir Philip Sidney, em sua *Defense of Poesy*. A poesia (entenda-se a literatura), por ser ficção e estar dispensada da verdade, nunca pode ser acusada de mentir. No segundo capítulo discuto mais detalhadamente esse argumento para refletir quanto, ao contrário, a ficção só alcança o seu sentido porque não perde a relação com a realidade, e, ainda mais, com a verdade. No microcosmo da linguagem, contestando Nietzsche, isso se apresenta da seguinte forma: a metáfora depende do sentido referencial. A conotação depende da denotação. Se levamos o argumento de Nietzsche em consideração, perdemos essa força gravitacional da referencia, e nos vemos siderados, fora da atmosfera.

Para Nietzsche (1996), tendo como matéria-prima o conceito, o homem inventa definições, inventa verdades que aplaca sobre a natureza. A descrição que Nietzsche faz desse procedimento de inebriante falsificação é de imensa beleza. O homem é um gênio construtivo, “que consegue erigir sobre fundamentos móveis e como que sobre água corrente um domo conceitual infinitamente complicado” (NIETZSCHE, 1996, 58). Com essa habilidade, o homem alcança uma espécie de certeza matemática, que dá regularidade ao que é irregular. E Nietzsche apresenta essa cobertura conceitual com uma imagem impecável: “tem que ser uma construção como que de fios de aranha, tênue a ponto de ser carregada pelas ondas, firme a ponto de não ser despedaçada pelo vento” (Idem). Assim, ele descreve os conceitos como “criaturas liquefeitas”, que às vezes, na maioria das vezes, enrijecem-se. E é aí quando ele procura o mito e a arte para embaralhar aquela “teia rígida e regular do conceito” (Idem, 59) com irregularidades, incoerências e novidades como no mundo do sonho. É Nietzsche, o grande estilista!, mas, apesar do encanto e da força de sua descrição, podemos contestar justamente o seu fundamento.

¹³ Ver FRY, 2012.

George Steiner preocupou-se constantemente com a corrosão da linguagem em nossa época e percebeu o impacto destrutivo dessa corrosão na literatura e na vida da sociedade. No seu conhecido ensaio de 1961, *O repúdio à palavra* (STEINER, 1988), há quatro pontos sobre os quais eu gostaria de chamar a atenção. Primeiro, que Steiner nos lembra de que a nossa cultura do *lógos* é uma herança greco-judaico-cristã. A palavra é um instrumento antigo e de muita força tradicional. Segundo, que o fato de vivermos nessa cultura centrada na palavra não significa o desconhecimento de “outras energias comunicativas, tais como o ícone ou a nota musical [e das] atividades enraizadas no silêncio” (STEINER, 1988, 30). É uma primazia, não uma exclusividade. Terceiro, a partir do século XVII pode-se constatar uma história do declínio da palavra. Uma ideia de ciência com base no “discurso” matemático divide “a experiência e a percepção da realidade em domínios separados”. Há um afastamento da palavra, e a própria filosofia se afasta da palavra. E essa “virada ocorre no século XVII, com a implícita identificação da verdade com a prova matemática por Descartes e, acima de tudo, por Spinoza” (Idem, 38). Quarto, depois de observar os perigos para a literatura com esse repúdio à palavra, Steiner faz um alerta que mostra a relação entre a linguagem e a vida, retirando dela o enfoque meramente técnico: “A menos que possamos restituir às palavras – nos jornais, nas leis e nos atos públicos – alguma medida de clareza e de rigor de sentido, nossa vida irá se aproximar ainda mais do caos” (STEINER, 1998, 54).

Esse repúdio à palavra está ligado à suspeita do conhecimento, à suspeita da verdade. E ele enlouquece a vida pública. Steiner não está falando de uma abstração, mas testemunhando os resultados catastróficos da centralidade da razão científica que levou o Ocidente ao Holocausto e ao comunismo genocida. Razão que explica as razões dessas duas aberrações, para além de forças circunstanciais, na própria rejeição da fé monoteísta (STEINER, 1992). Toda vez que a linguagem é mais fortemente abalada, a comunidade é abalada. Que parte da inteligência do século XX não tenha podido reconhecer isso não é surpreendente, levando-se em conta que é este também o século que produziu o extermínio em massa, e as ideologias totalitárias e assassinas do comunismo, do nazismo e do fascismo. Sabemos que uma das características desses programas ideológicos é deturpar, fraudar a linguagem. Como diz Steiner:

As políticas totalitárias, sejam elas fascistas, stalinistas ou tribais, pretendem dominar a linguagem. Têm de fazer isso precisamente porque um modelo totalitário de sociedade visa o cerne e a totalidade

da pessoa humana. As tiranias modernas redefiniram palavras, com frequência numa inversão grotesca e deliberada do significado normal: vida significa morte, escravização total representa liberdade, guerra é paz. O stalinismo e as histerias tribais atuais trabalham, frequentemente com sucesso, para erradicar o passado verbal da salvaguarda da lembrança comum. (STEINER, 1990, 96).

Um relativismo simplista, que retira o valor da palavra, que retira dela qualquer sentido de representação e, portanto, toda centralidade, assume o risco do caos e do niilismo. O Complexo de Humpty Dumpty é caracterizado por um desprezo em relação à verdade e, portanto, uma profunda arrogância em relação à realidade, ou seja, ao outro. O fanatismo político e as ideologias totalitárias não podem ser desvinculados de uma permissividade indiferente da inteligência em relação à mentira e à verdade. Como disse Eric Voegelin, identificando as causas de Hitler, “não existe desculpa para ser estúpido” (VOEGELIN, 2007, 41). E Voegelin liga a corrupção da linguagem com a ideologia. Comentando a tarefa de Karl Kraus e Stefan Georg em seus contextos – que é um pouco o que se considera tarefa da poesia – ele diz que:

Daí que essa preocupação com a linguagem fizesse parte da resistência contra as ideologias. As ideologias destroem a linguagem, uma vez que, tendo perdido o contato com a realidade, o pensador ideológico passa a construir símbolos não mais para expressá-la, mas para expressar sua alienação em relação a ela. Transpor esse simulacro de linguagem e restaurar a realidade por meio da restauração da linguagem era o trabalho não só de Karl Kraus, mas também o de Stefan Georg e dos que integravam seu círculo na época. (VOEGELIN, 2007, 39).

É um trabalho, poderíamos dizer, não só de Karl Kraus, mas de toda grande poesia. É uma tarefa da inteligência, e deveria ser, também, da intelectualidade. Mas aí reside um problema, o complexo de Humpty Dumpty acomete a intelectualidade muito antes de atingir o senso comum, porque a intelectualidade, teorizando, pode duvidar de tudo ao seu redor, até de si mesma, e, assim, reduzir tudo a um turbilhão de meras interpretações de interpretações, que interpretam interpretações e nunca chegam nem podem querer chegar a alguma realidade e, muito menos, à verdade. Eivada de teoria e de modelos, a inteligência pode se reduzir à falsificação.

Recuperar a realidade, resgatando-a da deformação a que foi submetida, exige bastante trabalho. É preciso reconstruir as categorias fundamentais da existência, da experiência, da consciência e da realidade. É preciso, ao mesmo tempo, investigar a técnica e a estrutura das deformações que se acumulam no dia-a-dia. É preciso desenvolver conceitos que permitam agrupar em categorias a deformação existencial e sua expressão simbólica. Por fim, a condução desse trabalho deve dar-se não somente em oposição às

ideologias deformadas, mas também à deformação da realidade por intelectuais cuja obrigação seria preservá-la, como teólogos.

No labirinto da linguagem corrompida, a busca determinada de um caminho que leve à realidade e sua adequada expressão linguística desvela certas regras nem sempre agradáveis aos intelectuais contemporâneos. A primeira delas, metodológica (...) é retornar às experiências que engendram símbolos. (...) Eles insistem no direito de atribuir às palavras o significado que bem entendam. A existência de um critério baseado no fato histórico de que as palavras não estão soltas na língua, mas são criadas para expressar experiências, é fervorosamente contestada. Preferem o que eu chamo de filosofia Humpty-Dumpty da linguagem: para eles, definir os sentidos de uma palavra é uma prerrogativa do intelectual que não pode ser submetida a críticas. (VOEGELIN, 2007, 143-144)

O que Voegelin (2007) identifica como filosofia Humpty-Dumpty da linguagem, e que obviamente inspira o título deste capítulo, parece-me que fica mais bem descrito como um complexo. Quando ele diz “uma filosofia”, isso implica ainda um pensamento em busca da verdade. E essa concepção da linguagem me parece muito mais próxima de um tipo, ou seja, de uma reação típica que responde a um “conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, 70). No complexo de Humpty-Dumpty, o sujeito usa as palavras para dizer que as palavras nada significam, ou procura interpretar um texto considerando que o texto não tem referencial e que sua significação é uma deriva sem qualquer ponto de referência, ou que esse hipotético ponto de referência não modifica em nada a deriva, que ele é fortuito e irrelevante.

O que Voegelin diz é o contrário do que diz Nietzsche (1996). E, como não sabemos, malgrado o esforço de muitos, a origem das línguas, o que separa os dois não pode ser uma certeza de ordem matemática. Estamos diante de uma escolha, estamos diante de uma questão moral. Mas continuemos mais um pouco com Voegelin. Ele identifica essas segundas realidades, construídas pela ideologia contra a realidade da experiência, como a “recusa de perceber”. Essa recusa de perceber não está restrita ao universo das percepções sensíveis do mundo externo, ou seja, o contato imediato com os objetos. Ela é uma recusa de perceber a própria consciência. Para Voegelin essa consciência tem diretamente a ver com a “experiência da tensão do homem em direção ao plano divino de sua existência” (VOEGELIN, 2007, 146). As ideologias se esforçam por eliminar esse problema e, assim, alienar o homem no seu sistema de explicação fechado. O ideólogo precisa afastar a consciência. Mas vejamos bem: para Voegelin (2007), a consciência é uma experiência de uma tensão, tensão entre o homem e a

transcendência. Não é uma certeza, não é uma explicação, não é um esquema, mas a experiência de uma tensão. A consciência é dinâmica e viva e nunca esquece o homem.

Não se trata de um dado científico, mas gostaria de considerar uma observação pessoal. Em minha experiência pessoal diante do discurso doutrinador da ideologia, a palavra “consciência” sempre foi utilizada de modo muito diferente. Minha geração, que fez os estudos escolares dos níveis fundamental e médio – à época chamados de 1º e 2º graus – entre os anos de 1970 e 1980, cresceu sob o mito da conscientização política. Era preciso ser consciente e conscientizar. Mas o que isso queria dizer na prática? Assumir uma posição pré-determinada. Quando o professor falava em despertar o sentido crítico em sala de aula, isso, invariavelmente, significava um alinhamento com a sua crítica. Isso nos tornaria “conscientes”, ou seja, cômicos da sua razão. Esse é um exemplo de como o sentido da palavra “consciência” pode ser deturpado pela ideologia. Quando ser consciente significa ter um entendimento específico, alinhado; isso é um exemplo de falsificação ideológica da linguagem.

O problema da linguagem está, portanto, diretamente vinculado ao problema da consciência e do conhecimento da realidade. Quando Voegelin (2007) volta a este ponto com tanta clareza, ele está enfrentando diretamente o grande ceticismo da modernidade. Embora ele tenha seu foco mais especificamente no século XIX, que teria inaugurado o truque de restringir “a consciência aos objetos da realidade exterior”, podemos, com George Steiner, Roger Scruton, Olavo de Carvalho e Paul Fry, por exemplo, estender essa origem até Descartes e Spinoza. Mais, podemos entender como o esforço filosófico (que se tornou em grande parte o esforço ideológico) da nossa época é o de excluir Deus e a metafísica da equação do conhecimento, como afirmei mais antes.

Quando a verdade é identificada com a prova matemática (em Spinoza e Descartes, como diz Steiner), a verdade se confunde com os dados e a palavra começa a perder sua função. A consciência se liberta justamente daquilo que servia para o exercício da sua liberdade. Não é um acaso que quem anuncia a morte de Deus na *Gaia Ciência*, de Nietzsche, seja o Louco. E então voltamos a uma questão bastante acessível, porque todo esse problema não gira em torno de conjecturas epistemológicas especializadas, mas, ao contrário, tem a ver mesmo com o ordinário, o comum, o possível da vida. Voltamos à questão difícil, mas acessível, da verdade. Quando ela tem a ver com a prova matemática, estamos cavando um abismo com nossos próprios pés, e do qual, depois, será muito difícil sair.

O critério da verdade e do erro, que para Descartes se resumia num simples método lógico de investigação, tinha para mim, antes disso, uma dimensão psicológica e moral aterradora. Se logicamente a verdade é apenas o oposto do erro ou da falsidade e tudo pode se resolver com tabelas de proposições verdadeiras e falsas, na alma humana ela tem um inimigo mais poderoso, carregado de uma energia que a impassividade fria e cristalina da lógica desconhece: a mentira. Pior que todas, a mentira interior, a camuflagem que estendemos sobre aquilo que sabemos, para negá-lo ou fazê-lo parecer outra coisa. Isso não é um obstáculo sobre o qual se possa saltar tranquilamente, presumindo que tudo o que se interpõe entre nós e a verdade seja uma dificuldade de método. (CARVALHO, 2013, 22).

Quando Olavo de Carvalho fala nessa energia poderosa da mentira, a consciência volta ao seu drama. Esse drama nos lembra daquela imagem de experiência da tensão, de Voegelin. Num texto em que registra suas memórias de infância, Joseph Brodski (1994) diz, com a força característica da confissão, que “a verdadeira história da consciência começa com a primeira mentira de cada pessoa” (BRODSKI, 1994, 14). Cada um tem o seu relato pessoal da queda, e é a partir daí que começa a lidar com a árdua tarefa da sua liberdade. Cada um poderia mesmo contar a história da sua consciência que começaria, como a de Brodski (1994), dizendo “naquele dia eu menti”. Sobre a verdade, não são suficientes nem a certeza metodológica de Descartes, nem a sua estranha herdeira, a incerteza de tudo que toma o mundo como mera projeção simbólica e claustrofóbica da mente. Steiner identifica muito bem a relação entre o problema da linguagem e o da consciência, e que a crise de uma é a crise da outra. Mesmo quando se considera que estamos imersos numa rede de significados, nem isso anula a realidade. A linguagem é acesso à realidade, mas acesso limitado, acesso possível. Nem ela reduz a realidade nem a realidade se reduz a ela. Nesse problema, a lógica tem muito pouco a dizer. Melhor dito, o que importa de fato na questão da linguagem nem mesmo pode ser colocado pela lógica. O problema da linguagem é um problema da vida do homem, dramática e moral.

Na *Metafísica*, Aristóteles diz que, entre o filósofo e o dialético, a diferença é de método. Já entre estes e o sofista, a diferença é moral. Aristóteles aponta a essência do homem no *lógos*, ou seja, na palavra, no discurso, no pensamento, na razão. A linguagem é um meio de se relacionar e entender a realidade e os dados da experiência. Como podemos ler no seu tratado *Da Interpretação*, as palavras são símbolos, têm valor semântico e correspondem justamente à característica típica do homem de apreender a realidade de modo simbólico. Se lembrarmos, também, que, no começo da *Metafísica*,

Aristóteles diz que “todos os homens por natureza desejam saber”, compreendemos uma relação estreita, complementar, entre a linguagem e aquela inclinação natural para conhecer.

Mas, ainda assim, surge o problema dos limites da linguagem. Uma constatação de seus limites esteve sempre presente e, portanto, não é uma novidade da teorização literária e filosófica do século XX. Quando Michelangelo Buonarotti diz em seu famoso soneto: “*non ha l'ottimo artista alcun concetto/ ch'un marmo solo in sé non circoscriva/ col suo soperchio, e solo a quello arriva/ la mano che ubbidisce all'intelletto*”¹⁴, ele está refletindo justamente sobre as limitações da linguagem escultórica impostas pelo mármore. O que o artista pode tirar daquela pedra? Ele só pode tirar do mármore o que o mármore já tem. Michelangelo disse em certa ocasião que seu trabalho de escultor era retirar o excesso para libertar a escultura que já estava na pedra. E para isso é preciso que ele, artista, promova o acordo do seu conceito com a matéria, o que ocorre quando a sua mão obedece ao intelecto. A imagem dessa mão que obedece ao intelecto é uma belíssima tradução do esforço técnico e prático que se deve empregar para tentar aproximar a expressão ao pensamento. Michelangelo sabe que a coisa não flui da mente para a mão. É preciso treinar a mão para ouvir o intelecto. É preciso treinar a mão para a perfeição. A fala, ou seja, a expressão do artista é limitada por sua própria mão e pela pedra. É um processo cheio de ruídos, cheio de resistências, cheio de dificuldades. Podemos dizer que o artista não diz o que quiser, mas o que a pedra lhe permite que seja dito do que ele quer dizer.

Todos nós que tentamos falar e ouvir, ler e escrever sabemos que há um hiato (alguns dirão abismo) entre as possibilidades e a consecução do discurso ofertado. Alguma coisa acontece aí. A teoria literária gosta de reparar sobre essa coisa. E tira conclusões muito diferentes do que vê. Paul Fry (2012) faz um brilhante mapeamento do problema dos limites da linguagem na teoria literária. Nesse mapeamento ele nos permite ver de modo panorâmico como a teoria lidou com o fato de a linguagem servir e não servir à comunicação. Num dos pontos mais importantes de suas lições sobre essa questão, ele confronta as ideias pragmatistas e neopragmatistas que reduzem a linguagem ao discurso. Isso quer dizer que reduzem a linguagem à função comunicativa. Mas Fry (2012) se pergunta por uma hipótese que compreenda a linguagem para algo além dessa função. Fry (2012) recorre às ideias de *langue, parole* e

¹⁴ Tradução minha, meramente instrumental: “Não tem o grande artista nenhuma ideia/ que um mármore em si mesmo já não contenha/ em seu excesso, ao qual só chega/ a mão que obedece ao intelecto”.

langage, de Saussure, para se perguntar se de fato a linguagem é apenas discurso. E o que, então, na linguagem, resiste à sua função? A resposta de Fry (2012) aponta de modo interessante para essa esfera que Saussure descreveu como *langue* – e que, de fato, foi descrita de diversas maneiras pela teoria, pela filosofia e pela psicologia – como algo que retira da linguagem a sua exclusividade funcional. A linguagem molda, deforma e interfere no discurso. “A linguagem é uma fala não intencional” (FRY, 2012, 535) que irrompe, que se precipita no discurso. A linguagem, que é um excesso a se precipitar sempre na fala, parece-se muito ao excesso do mármore do soneto de Michelangelo. O excesso do mármore onde ele pode, por exemplo, pronunciar um David.

Nos fragmentos 19, 87 e 108, de Heráclito, a palavra é o problema ou faz parte dele. O fragmento 87, por exemplo, diz, na tradução de Gerd Bornheim (2000), “Um homem tolo assusta-se a cada palavra” (BORNHEIM, 2000, 41). Na tradução de José Cavalcante de Souza, esse mesmo fragmento aparece bastante diferente: “Um homem tolo gosta de se empolgar a cada palavra” (SOUZA, 2000, 97). Como o objetivo, neste momento, não é interpretar exatamente o pensamento de Heráclito, a diferença nas traduções não chega a ser um problema. O interessante é notar que a palavra é já para Heráclito essa fonte de ilusão, ou porque assusta ou porque empolga. Ela é, neste sentido, perigosa. No fragmento 19, aparecem os “homens que não sabem ouvir e nem falar” (Idem, 89), e, no fragmento 108, Heráclito faz uma referência à sua experiência: “De quantos ouvi as palavras (*lógos*), nenhum chegou a compreender que a sabedoria é distinta de todas as coisas” (BORNHEIM, 2000, 42). Representa um risco o uso da palavra, do discurso, do *lógos*.

Platão desconfiava dos livros, desconfiava da capacidade comunicativa da palavra escrita e sugeria os males que esta poderia causar para a memória. O tema do *Fedro* é uma luta entre a verdadeira e a falsa retórica; exemplificada, esta, no discurso de Fídias. Contra o uso sofisticado da palavra, a retórica platônica pretende-se um caminho filosófico para a verdade e a justiça. Mas a questão platônica vai mais fundo. Se retornamos a Platão e a Aristóteles – tarefa que se impõe para todo tema importante – e vemos como eles trataram a representação, ou seja, o problema da mimese, veremos que está ali uma discordância importante. Entre a *República* e a *Poética* muda o valor da representação, mas não o seu reconhecimento como função da linguagem.

Em um único ponto importante a concepção clássica da poesia e do teatro tocava em questões genuinamente fundamentais quanto à

natureza da linguagem. Isto se deu no conflito entre a teoria platônica da *mimesis* e o modelo aristotélico de *kátharsis*. A noção platônica da capacidade da linguagem, particularmente quando unida à música, para evocar a ação imitativa, sua percepção da possibilidade de que as ficções verbais enfraqueçam ou corrompam nossa apreensão do que Freud chamaria 'princípio de realidade', sua tentativa de distinguir negativamente entre verdades verificáveis e poéticas – tudo isso levanta questões de importância linguística decisiva. A resposta de Aristóteles baseia-se num senso muito menos agudo da linguagem e se inclina para uma apressada identificação de forma com conteúdo explícito. Todavia, na *Poética*, não menos do que em *Íon* e na *República*, são colocadas, ou pelo menos sugeridas, questões referentes às operações de linguagem que até agora não foram resolvidas. (STEINER, 1999, 129).

Não sei se “a resposta de Aristóteles baseia-se num senso muito menos agudo da linguagem”, o fato importante, porém, é que o comentário de Steiner reforça uma compreensão mimética da linguagem em ambos. No *Górgias*, Sócrates afirma com clareza a distinção entre a retórica e a busca da verdade, uma diferença evidente que também Aristóteles demarca e que boa parte dos estudiosos de nossa época esqueceu. A lógica e o raciocínio retórico podem persuadir, mas não podem buscar a verdade. A retórica busca apenas um efeito prático. Quando consideramos que toda linguagem é retórica (não digo ter elementos retóricos, mas objetivos retóricos) esquecemos, por exemplo, a confissão, o testemunho e o louvor, tão próximos da lírica, e tão diferentes da retórica. Na retórica, o melhor interlocutor é um adversário ou um juiz. Nem tudo o que dizemos, no entanto, se aplica ao embate.

As Cartas de São Paulo aos Coríntios também trazem uma reflexão sobre os limites da linguagem, sobre a inferioridade do “prestígio da palavra” diante do mistério de Deus, pois “o Reino de Deus não consiste em palavras, mas em poder” (*1 Coríntios*, 4, 20). A graça é maior do que a razão, e por isso ninguém precisa explicar a sua fé, nem excluir dela a razão. Ainda que este aspecto de sua pregação seja relativamente restrito a quem realmente compreende o seu sentido religioso, encontra-se em Paulo uma reflexão de absoluta clareza sobre os limites da linguagem no célebre capítulo 13 dessas cartas:

Ainda que eu falasse línguas,
as dos homens e as dos anjos,
se eu não tivesse a caridade,
seria como um bronze que soa
ou como um címbalo que tine.
(...)
A caridade jamais passará.
Quanto às profecias, desaparecerão.
Quanto às línguas, cessarão.
Quanto à ciência, também desaparecerá.
Pois o nosso conhecimento é limitado

(...)
Agora vemos em espelho
e de maneira confusa,
mas, depois, veremos face a face.

(1 Coríntios, 13)¹⁵

A força da imagem desse trecho, especialmente do primeiro versículo, está acessível a todos, e aponta claramente para uma limitação intrínseca da linguagem. Sem a *Cháritas* – nome cristão para o amor – resta o nada. Algo preenche a expressão, algo a ultrapassa. E devemos lembrar desse texto está inserido numa tradição que trouxe a palavra – ou *lógos*, traduzido como verbo – ao horizonte do culto. O amor anima a palavra. É o amor, portanto, que dá razão à razão, *lógos* ao *lógos*. E toda a linguagem é provisória. São Paulo Apóstolo está dizendo que a linguagem é como um espelho, por onde vemos confusamente, mas sabe também que há algo a ser visto, há algo a ser conhecido em plenitude. Não importam para nossa discussão os aspectos de fé implicados aqui. Interessa-nos agora perceber que, no seu modelo, a linguagem é algo parcial e provisório, e algo cujo valor não está em si, na sua pura enunciação. Eu me torno coisa (bronze ou címbalo) se apenas enuncio as palavras sem amor. Sem o que a anime, a linguagem repercute, mas não responde. Isso quer dizer que é algo muito pessoal, algo da intimidade, algo do caráter, profundo e indescritível, que vai animar as palavras, e como que preenchê-las de sentido.

A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, representa muitas vezes o embate entre a linguagem e o esplendor, entre a linguagem e a experiência. Muitas são as passagens em que Dante diz sucumbir à impossibilidade de dizer o que vê ou sente, e à impossibilidade mesmo de descrever o que se lhe mostra. O Canto XXXIII do Paraíso termina justamente com o relato da impossibilidade da linguagem de descrever o esplendor divino e até mesmo a experiência de sua contemplação. Diante da visão de Deus, a própria fantasia é desnecessária. À raríssima visão da trindade (Paraíso, XXXIII, versos 103 a 126) as palavras de Dante noticiam que as palavras são algo menos do que pouco para a expressão:

*Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'*¹⁶

¹⁵ Edição: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Ed. SBCI e Ed. Paulus, 7ª reimpressão, 1995)

¹⁶ Tradução de João Trentino Ziller: “Neste meu falar breve em demasia,/ fraco em conceito, ó quanto há de inferior/ e vil, se compararmos ao que eu via!” (ALIGHIERI, p.504)

Seguindo São Bernardo, o poeta consegue ter uma visão de Deus, é o prenúncio do limite do poema. Aqui as palavras vão realmente escassear diante de uma realidade indefinível, e a contemplação silenciosa parece o caminho inevitável da mente para o sublime: “*Foi desde então minha visão maior/ do que dizer se possa: nossa mente esvai-se/ a contemplar tanto fulgor*” (ALIGHIERI, 2010, P. 504)¹⁷. A linguagem de Dante, entretanto, durante toda a comédia, é um grande esforço por mostrar. O poeta leva a palavra ao limite desse combate com a realidade da fantasia. Dante consegue ser realista numa saga impossível, e isso porque é muito preciso nas imagens, porque consegue comunicar com exatidão o que é possível. Sabe revelar, também, os contornos do que não é possível, não tornando-o possível, mas enunciando a sua impossibilidade. Esses momentos, portanto, são um limite da linguagem. Neste sentido, Dante é um poeta dos limites da linguagem justamente por extrair ou tentar extrair dela o máximo do que ela promete.

O complexo de Humpty Dumpty não se dá na consideração de tudo o que uma palavra pode dizer, mas na desconsideração de que ela não pode dizer tudo. Uma palavra que diga tudo, diz nada porque diz qualquer coisa. É a crítica mal compreendida que Umberto Eco faz ao que ele chama de superinterpretação. Humpty Dumpty, ao eliminar um certo princípio de unidade, ao abolir todos os limites, não encontra a liberdade, mas, ao contrário, perde o outro. Quando a linguagem deixa de ser um modo – difícil, complexo, insuficiente, que seja – de apreensão da realidade, ela exclui o outro. Num surto de esquizofrenia, sabemos, o discurso perde toda a ancoragem com a realidade. O ouvinte não tem como entrar e permanecer verdadeiramente naquele mundo particular. Nas mãos de um governo totalitário, as palavras perdem a sua significação original de modo deliberado. Não conseguir nomear adequadamente as coisas não é adquirir liberdade, mas perdê-la. Compartilhar um significado é estabelecer uma forma de confiança sem a qual nos sentimos profundamente afetados. Não seria possível nunca ter certeza de que sua mãe está dizendo a verdade quando diz a você: “pode pular, filho, que eu te seguro”. Vejamos um pequeno texto de Thomas Bernhard intitulado *Caridade*, que pode nos ajudar no entendimento disso que já sabemos:

Uma velha senhora, vizinha nossa, foi longe demais em sua índole caridosa. Tinha acolhido em sua casa um *pobre turco*, conforme

¹⁷ No original: “Da quinci innanzi Il mio veder fu maggio/ che’l parlar mostra, ch’a tal vista cede/ e cede La memória a tanto oltraggio” (Idem, p. 505)

acreditava, que, de início, mostrou-se de fato agradecido por não mais precisar viver num barraco de canteiro de obras destinado à demolição mas, em vez disso, e graças à caridade da velha senhora, poder morar agora num casarão situado no meio de um grande jardim. Fez-se útil ali, trabalhando como jardineiro, e a velha senhora não apenas vivia lhe comprando roupas novas como verdadeiramente o mimava. Um dia, o turco compareceu à delegacia de polícia e declarou ter matado a velha senhora que, por caridade, o acolhera em sua casa. *Estrangulou-a*, como constatou em visita imediata ao local do crime a comissão designada pelo tribunal, quando a comissão perguntou ao turco por que havia matado, ou seja, estrangulado a velha senhora, ele respondeu: *Por caridade*. (BENHARD, 2009, 29).

Talvez a leitura do original em alemão pudesse nos mostrar algum segredo sobre a palavra “caridade” que a tradução não revela. Não importa, interessa interpretar esse texto como está em português. O seu efeito em português dá a exata dimensão do aspecto que devemos observar. A mesma palavra, “caridade”, pode designar atos muito diferentes. O ceticismo em relação à linguagem nos levaria a dizer que é mesmo tudo um ponto de vista. Mas o estrangulamento e o acolhimento não podem, neste caso, ser entendidos com o mesmo nome. Mas serão o acolhimento e o estrangulamento tão pouco diferentes entre si? Será mesmo uma questão de pura projeção semântica? Não podemos tolerar que o estrangulamento tenha sido um ato de caridade. Para aceitar isso seria preciso admitir um sentimento de revolta ou indiferença em relação à caridade da velha senhora. Neste caso, a resposta de matar por caridade não poderia esconder o seu corrosivo cinismo. Então o problema da linguagem não pode ser enfrentado sem levar em consideração as suas implicações morais inevitáveis. Se chamamos o estrangulamento de caridade, não estamos abrindo apenas as portas de horizontes semânticos terríveis, mas práticas humanas terríveis.

Falando do *fantasma da linguagem pura*, Merleu-Ponty registra, de maneira quase engraçada, a sua constatação do óbvio fato de que, “na terra, já se fala há muito tempo, e a maior parte do que se diz passa despercebido” (Merleu-Ponty, 2002, 23). Não é incomum, entre aqueles que se ocupam da palavra, esse receio da entropia do calor da fala. Nietzsche (2006) foi um pouco mais longe ao dizer que “o que expressamos com palavras já está morto em nossos corações. Sempre haverá algo desprezível no ato da fala”. E talvez fosse um sentimento nietzschiano que levasse Drummond a dizer que o poeta é, então, um ressentido, e que “lutar com palavras é a luta mais vã”, luta “sem fruto”. Entretanto, o poeta e o filósofo dizem, seguem dizendo. Nós seguimos dizendo. E encontramos uma resposta a Nietzsche em Emily Dickinson:

A word is dead

When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.¹⁸
(DICKINSON, 2008, 92).

Essa imagem de Dickinson lembra que tem de haver uma circulação, que a palavra vive no encontro, ou, pelo menos, na possibilidade de. Como diz Ortega y Gasset: “a palavra não é palavra dentro da boca daquele que pronuncia, mas no ouvido do que escuta”. Sim, há uma diferença sutil entre Gasset e Dickinson. Ela capta a vida no momento mesmo da pronúncia, ele já vincula esse momento com a sua destinação ideal. Há algo aí que nos preocupa quando nos pomos a escrever ou a ler alguma coisa. A palavra tem de dar dois saltos, ou correr dois percursos: do silêncio de onde nasce à boca de quem fala ou à mão de quem escreve, e, depois, de quem fala a quem escuta, do escrito a quem lê. Se acompanharmos Nietzsche (1996), o que sai do coração chega morto à boca. Mas será toda fala humana a sepultura do homem?¹⁹

Entre a máxima de Catão, *rem tene, verba sequentur*²⁰, e a acusação de Nietzsche do “encanto da gramática”, que nos prende em função das ideias de verdade e metafísica, a linguagem pode ser aquilo que usamos para falar e reconhecer e conhecer algo até aquilo que posterga, evita e ilude toda possibilidade de reconhecer e conhecer. Por trás disso não está uma questão puramente linguística. Numa de suas *Seis conferências para o próximo milênio*, Italo Calvino identifica uma “pestilência da linguagem”. A linguagem estaria doente. Expondo a “alergia” que tem a essa peste, ele procura em seu texto, mais do que o diagnóstico, o tratamento dessa enfermidade, cujo melhor remédio, apontará, é a literatura. Vejamos, entretanto, como ele define essa patologia e como dá indícios de suas possíveis causas:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, o uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.

¹⁸ Na tradução de Augusto de Campos: “A palavra morre/ Quando ocorre,/ Se dizia./ Eu digo que ela/ Se revela/ Nesse dia”.

¹⁹ Este mesmo tema será retomado e aprofundado no capítulo 4. Essa metáfora da distância entre o coração e a boca ou entre o coração e o ouvido, nos oferecerá, então, a imagem para compreender a posição anti-narcísica do bom leitor.

²⁰ “Domina o assunto que as palavras virão”.

Não me interessa aqui indagar se as origens dessa epidemia devam ser pesquisadas na política, na ideologia, na uniformidade burocrática, na homogeneização dos *mass-media* ou na difusão acadêmica de uma cultura média. O que me interessa são as possibilidades de salvação. A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico. (CALVINO, 1998,p.74).

O que é a “perda da força cognoscitiva e de imediaticidade” senão o afastamento entre a linguagem e a coisa, entre a linguagem e a realidade, entre a linguagem e a vida? Esse flagelo é a perda da exatidão, ou seja, a perda de contato entre a linguagem e o que ela diz. Calvino, utilizando um método quase escolástico de argumentação, procura o que seria justamente um exemplo contrário de sua tese para refletir. Na verdade Calvino usa a dialética. Ele procura em Leopardi, que cultua o vago e o indeterminado, uma resistência contrária à sua tese. Num belíssimo exemplo de boa leitura, Calvino mostrará, ao final, que “o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos, prontos e seguros”. Os sentimentos, as sensações, as experiências podem ser vagas e difusas, imprecisas e evanescentes, mas a palavra literária se empenha em alcançá-las, em defini-las. É essa precisão que dará ao leitor a oportunidade de compreender (perceber e sentir) o vago, o difuso, o impreciso e o evanescente. A palavra literária precisa ser precisa ainda que se ocupe de referir o vago.

Sobre essa questão da linguagem como sistema, que é precisamente o que procuro refutar para compreender a verdadeira relação entre literatura e experiência, vejamos o que diz Paul Ricoeur (2009), explicando os desdobramentos da dialética do sentido e da referência, formulada por Frege:

A linguagem não é um mundo próprio. Nem sequer é um mundo. Mas porque estamos no mundo, porque somos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem (RICOEUR, 2009, p.36).

A referência não é uma opção da linguagem, algo como um dos usos do sistema. A referência impõe-se no uso da linguagem. “A referência exprime o movimento em que a linguagem se transcende a si mesma” (RICOEUR, 2009, p.35). Isso quer dizer que a linguagem não pode estar fechada como um sistema, mas deve ser aberta como

um processo de intermediação das pessoas entre si e entre as pessoas e a realidade. Nesse sentido, ela não é feita só de opacidade, mas também de transparência.

A transparência – ver através – da linguagem configura uma boa imagem do outro. Da caverna às cidades, da família à igreja, do comércio ao amor, estamos reunidos. A comunicação tem caráter constitutivo na nossa vida humana. Aprendemos a ser humanos com a humanidade. Como diz Karl Jaspers (1958), a comunicação é a vida com os outros (JASPERS, 1958). Porém, antes de entrar no que diz Karl Jaspers (1958) sobre a comunicação, proponho fazermos uma leitura de algo diferente dito por Vilém Flusser a esse respeito. Para Flusser,

(...) a comunicação é um processo artificial, [que] se baseia em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. (...) por isso a teoria da comunicação não é uma ciência natural. (FLUSSER, 2007, p.98).

É uma “ciência do espírito, ou *Geisteswissenschaften*, ou humanidades”. Assim, “ela indica na verdade que o homem é um animal não natural” (FLUSSER, 2007, p.98). A comunicação é um remédio contra a nossa condição miserável, mortal e solitária, contra a própria natureza, lembrando um pouco de uma parte da visão de Nietzsche (1996). Observe-se o trecho a seguir:

A comunicação é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. (...) A comunicação tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião (FLUSSER, 2007, p.90-91).

Véu que se parece muito à teia poderosamente descrita por Nietzsche (1996). Essa capacidade que adquirimos como um truque para acumular informações é um processo contrário à natural entropia da natureza. Essas referências a Flusser (2007) vêm de um pequeno e complexo ensaio seu, que mereceria mais atenção em outra circunstância. Entretanto, restrinjo-me ao que dialoga diretamente com o nosso tema:

Considerando a comunicação do ponto de vista da existência, (como tentativa de superação da morte por meio da companhia dos outros), ou então considerando-a do ponto de vista formal (como tentativa de produzir e armazenar informações), fica parecendo que ela, entre outros aspectos, é uma tentativa de negar a natureza, na verdade tanto a “natureza” lá fora como também a “natureza” do homem. É por isso que estamos todos engajados na comunicação. (Idem; p. 94-95).

Não é exatamente uma visão otimista do próprio homem, especialmente porque entende a nossa vida como um permanente combate contra a nossa própria vida. O

homem está frente a uma indesejada natureza, construindo artifícios para evitá-la. A arte, a ciência, a filosofia e a religião passam a ser véus utilizados para encobrir a nossa realidade, cuja verdade desvelada é a morte e a falta de sentido. Mas, no modo como Flusser (2007) descreve o jogo, não conseguimos esquecer essa natureza velada. A comunicação não nos salva da “brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte”. É a intenção do uso desse artifício, mas nada garante a sua eficácia. “É por isso que estamos todos engajados na comunicação”. Esta frase parece conter um incômodo, uma inadequação. De algum modo, permitindo-me certa liberdade especulativa, considero que essa frase ecoa a imagem de um naufrago agarrado a uma bóia, a algum destroço flutuante. A comunicação seria algo em que nos agarraríamos para não nos afogarmos, mas o afogamento é inevitável depois da longa deriva. A comunicação como véu que encobre a morte não evita a morte. A comunicação é, deste modo, uma utilidade inútil. Essa pequena reflexão sobre o texto de Flusser (2007) não pretende ser uma explicação de sua totalidade, meu interesse é questionar mais de perto essa ideia de um véu de artifícios a encobrir a nossa condição humana. Pretendo considerar as implicações dessa ideia para compreender se são esses artifícios como véus ou como frutos da nossa condição, se nos separam ou se nos enraízam em nossa realidade.

O *Vocabulaire d'esthétique*, de Étienne Souriau (SOURIAU, 2004), dá-nos com clareza uma definição muito adequada de comunicação. O sentido espacial e prático da comunicação é justamente o de uma abertura, passagem, pela qual os homens ou os objetos podem realizar um deslocamento. Em arquitetura, são elementos orgânicos de comunicação, portas, escadas, corredores, janelas. Esse sentido prático aplica-se também à linguagem, quando vista como dispositivo que permite a transmissão de mensagens e informações. Mas e em relação à estética? Souriau faz, então, uma aproximação entre a comunicação e uma “palavra vizinha, a comunhão, que “significa o máximo sucesso do esforço de comunicação” (SOURIAU, 2004, p.439):

A comunhão, com efeito, é a realização de uma identidade completa de pensamentos e sentimentos com aquele que se exprime, e de uma consciência de identificação dos seres nessa identidade de pensamento. A comunicação que tende para essa comunhão não necessariamente alcança esse estado completo, mas tende a ele (Idem, p. 440)²¹.

²¹ No original: “La communion, en effect, est la réalisation à la fois d’une identité complète des pensées et de sentiments avec celui qui s’exprime, et d’une conscience de l’identification des êtres dans cette identité de pensée. La communication que tend vers cette communion n’atteint pas nécessairement le stade complet, mais s’avance vers lui”. (SOURIAU, 2004,p.440).

Compare-se a isso o que diz Longino sobre essa identidade criada numa comunicação que caracteriza o sublime: “(...) sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, p.51).

Não será exatamente assim que nos sentimos diante de algumas obras que nos marcaram profundamente durante a sua leitura? Não é assim que vivemos o encontro com a pessoa amada? Não é assim o erotismo e a mística que experimentam a entrega plena? E o que é essa alegria que nos mistura ou aproxima à autoria do que apreciamos senão uma espécie de comunhão? É uma sorte de encontro, como dizia Borges:

Pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada, absolutamente nada. Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante. (BORGES, 1987, p.11)

Mas, voltando ao ponto que preciso esclarecer, ou seja, uma definição de comunicação, gostaria de me distanciar um pouco das suas circunstâncias e tentar uma aproximação com o que pode ser o fundamento da comunicação. Para isso empreendo a seguir uma leitura mais detida do que nos diz sobre o tema o filósofo Karl Jaspers a esse respeito. Jaspers apresenta uma reflexão sobre a comunicação em sentido filosófico, ou seja, procurando compreendê-la como fenômeno da existência humana. Para tanto, ele faz uma diferença entre comunicação empírica e comunicação existencial. A primeira, objeto da semiologia, é a realização objetiva das trocas de informação. A segunda, objeto da filosofia, é o sentido mais profundo que corresponde à própria consciência humana de ser-em-si como ser em relação aos outros seres-em-si.

Essa comunicação existencial é uma busca, uma decisão. Como encontrar um amigo, algo que não depende só de mim mesmo, Jaspers diz que a verdadeira comunicação “se faz impossível com ideias fixadas objetivamente”. O que sugere uma noção de movimento dessa procura. Buscar a comunicação, como buscar a amizade, como buscar a verdade, são movimentos. Mas Jaspers sabe que é um movimento sincero, embora limitado. Ele tem uma limitação, um estreitamento fundamental. Querer me comunicar com todos é impossível e só em querer atingir o máximo de pessoas “já é destruir a comunicação”, porque se torna superficial, quem o quer. Para Jaspers, a amplitude das possibilidades da comunicação nasce de seu estreitamento. Filosofar sobre a comunicação existencial “trata de conservar a possibilidade, negada

desesperadamente no solipsismo e no universalismo da ‘consciência em geral’”. Ora, as delicadas operações de escolha e disponibilidade abrem caminho real para o encontro e a comunicação. Tal como no tema da moral, aqui também, o que vale é uma prática. E esse intercâmbio desejado não é ainda um acabamento para a solidão. Estamos numa solidão-união. “A solidão não é a mesma coisa que estar isolado socialmente”(JASPERS, 1958, p.462). Uma coisa e a outra, um tecido de ir e vir, sujeito e objeto, objeto e sujeito se iluminando. “Não posso chegar a ser eu mesmo se não entro em comunicação com o outro, e não posso entrar em comunicação sem ser em solidão”(Idem, ibdem).

Esse ser-em-si na relação com os outros seres-em-si estabelece a comunicação como parte constitutiva da vida, que é sempre a vida com os outros: “Só conheço verdadeiramente meu ser, enquanto produzo-o com o outro” (Idem, 441). A comunicação deixa de ser vista somente como uma técnica circunstancial de nossas interações, deixa de ser vista como um modo para ser um elemento profundo da nossa constituição existencial. Esse aspecto não é independente do que ele chama de comunicação empírica. Ambas, a existencial e a empírica, têm uma dinâmica marcada especialmente pelo fato de que aquela é descoberta nos limites desta. A comunicação é a perda da ingenuidade, ou seja, a descoberta da cisão entre si mesmo e a comunidade, é o próprio conhecimento desta. “Se em toda comunicação experimento uma satisfação específica, em nenhum experimento uma satisfação absoluta” (Idem, 443). Insatisfação é o tropeçar nos limites da comunicação.

A insatisfação na comunicação é, portanto, a origem para abrir caminho para a ‘existência’ e para um filosofar que trata de esclarecê-la. Assim como todo filosofar começa com o assombro, e o saber do mundo com a dúvida, o esclarecimento da existência começa com o experimentar a insatisfação da comunicação. A insatisfação é o ponto de partida da reflexão filosófica que trata de compreender o pensamento de que eu, como eu mesmo, só sou, em virtude do outro, insubstituível em cada caso (Idem, p.456).

A comunicação não está, assim, no final de um desejo de interação, mas na origem dele, ou melhor, na própria necessidade dele.

A linguagem pode ser compreendida como condição de uma condição existencial. Isso é bastante interessante porque define a linguagem como parte de nossa consciência existencial, que já não é mera subjetividade, mas participação. Não é isolamento, mas convívio. A consciência de si é, e só pode ser, consciência de si como outro.

Uma única consciência isolada estaria sem participação, sem pergunta nem resposta, portanto, sem 'consciência de si mesma', que desta sorte, já como linguagem só existe ao destacar-se um mesmo de outro. (...) Pois já como existência empírica eu sou apenas por virtude da outra existência empírica em ação recíproca (Idem, 456).

Jaspers chega a dizer que o homem torna-se homem nessa compreensão da tradição e da linguagem para a comunicação, ou seja, pela compreensão da comunidade. Um homem torna-se homem “não só por nascimento e herança”, mas por uma conquista.

Considero que isso pode causar certo desconcerto se estamos muito firmemente presos à noção de subjetividade tal como a experimentamos desde Descartes. Como posso ser ao mesmo tempo em-si e ser outro? Como posso ser objeto, se sou sujeito? Como posso me reconhecer como objeto se é o meu *cogito* que me assegura minha existência? A comunicação existencial, uma vez que reconhece esses diversos e simultâneos seres-em-si, faz-nos duvidar do que seria, então, um primado do sujeito, uma exclusividade do eu? Nós somos, então, sujeitos ou objetos da e na comunicação? Nenhuma coisa nem outra de forma permanente.

Jaspers provoca um sentido ético, em última instância, em que, na solidão, mesmo na solidão, se está ontologicamente comprometido: “Na comunicação não apenas me sinto responsável por mim, senão também pelo outro, como se ele fosse eu e eu fosse ele, e percebo que a comunicação só ocorre quando o outro sai em ao meu encontro do mesmo modo” (Idem, 458). Neste ponto nos ajuda a explicação de Olavo de Carvalho sobre sujeito e objeto. Para isto, primeiro ele nos dá uma definição de ambos, sem o que a questão se torna sem resposta:

(...) é necessário, no entanto, definir desde logo o que se entende por sujeito e por objeto, e as definições que proponho são as mais simples que se pode imaginar: sujeito (do conhecimento) é o que recebe informações, objeto é aquilo que as emite, ao menos no entender do sujeito. Assim definidos os termos, compreendemos de imediato que o sujeito, considerado *apenas e estritamente enquanto sujeito*, distinto e separado de todo objeto, nada poderia saber, pois não teria nem a si próprio como objeto do seu conhecimento. O *ego cogitans* cartesiano não pode ser, pois, puro sujeito, na medida em que algo sabe de si e tem, portanto, a si próprio como objeto. (CARVALHO, 1999, s.p.: texto eletrônico).

A conclusão mais interessante da qual nos aproximamos aqui é de uma visão da impossibilidade real do puro sujeito e do puro objeto. Mas somos nós, então, uma e outra coisa? Como assim?

Ora, se o sujeito cognoscente não pode ser o que é sem ser também objeto, e se de outro lado o objeto não pode ser um radical não-sujeito, a conclusão fatal é que a condição de sujeito e a de objeto se exigem reciprocamente e não se separam senão *in verbis*. Na melhor das hipóteses, sujeito e objeto são nomes de funções que, porém, para ser exercidas, se requerem mutuamente não só no sujeito como também no objeto, possuindo cada um deles ambas as funções e só podendo ser sujeito e objeto um para o outro porque cada um deles é *em si* ambas as coisas. (Idem, ibdem)

Como toda terminologia, as noções de sujeito e objeto podem gerar discussões especializadas infundáveis no âmbito da filosofia. Não é o que nos importa aqui. Não vamos resolver questão tão delicada no âmbito de uma tradição tão complexa. O importante é notar como essa definição de sujeito e objeto rompe com a prisão do *eu* criada por Descartes, como diz Scruton²². Essa história de um sujeito enclausurado na crença do seu eu como uma totalidade a ponto de “duvidar da existência do mundo externo e de tudo o que nele está contido – incluindo os outros corpos e as outras mentes” (SCRUTON, 2007, 47) é o oposto de noção de encontro e de percepção humilde que venho elaborando até aqui.

Essas concepções vão brigar também no interior da literatura. A literatura existe na linguagem e não pode deixar de agitar, de movimentar esses elementos da comunicação. A literatura não pode não ser comunicação. E, mais ainda, adiantando um pouco de minha proposição, ela realiza-se no reconhecimento de um profundo interesse humano para além da troca de informação. Nela, a experimentação (imaginária) da alteridade não é circunstancial. A literatura está baseada no texto, ou seja, na prática de um processo de semiose, e “a semiose só é possível no âmbito de sistemas de significação e comunicação” (AGUIAR e SILVA, 1990, 196). À diferença de outras artes, cujos elementos materiais podem ser de natureza mais específica como a tinta ou os acordes, a literatura é feita numa língua, está sempre a dizer alguma coisa. A mesma matéria prima com que é feita esta tese está disponível para as crianças, para os atletas, para os vendedores ambulantes. É a mesma matéria prima que esteve disponível para Manuel Bandeira, para Camões, para Vieira, para Graciliano Ramos (o que deveria envergonhar esta tese). Entretanto, por outro lado, também podemos seguir caminhos abertos por eles, usufruir o aprendizado daquelas expressões. Fora isto, o que importa é constatar o óbvio de que a literatura é feita numa língua. É, portanto, impossível criar em literatura sem significar dentro do código compartilhado da língua. O léxico e a

²² Ver bibliografia: SCRUTON, 2007.

sintaxe são o terreno da literatura, sem as referidas componentes estruturais da língua, ela não existe. A literatura é feita na linguagem, mas não só dela. O leitor não espera ver ali tão somente um sistema linguístico. Espera ver a linguagem realizando comunicação. O leitor tem uma expectativa de encontrar na obra “uma complexa e coerente forma” contribuindo para a descoberta de um “conteúdo humanamente interessante”²³ (LAMARQUE e OLSEN, 1994, 265-266).

Essa prática de buscar, de produzir e de encontrar esse conteúdo de interesse humano dentro de uma forma específica, complexa e coerente, executada dentro da linguagem explica muito do sentido comunicativo da literatura. Tomando a lenda por metáfora, a linguagem é o templo de Zeus, e o interesse humanístico é carroça que não deixa o rei esquecer a sua origem²⁴. É ali dentro da linguagem onde vamos amarrar o que nos lembra nossas origens. A carroça de Górdios está comunicando algo dentro do templo, que é feito para comunicar. O conteúdo humano é o nó górdio do estilo em literatura.

A literatura que não está escrita não é, não existe, nem como literatura nem como qualquer outra coisa. O registro gráfico significa um diálogo com o outro na distância e no tempo. A escrita, exceção feita àquela que se faz na areia, e talvez até esta, guarda uma voz que espera ser pronunciada por uma leitura²⁵. Por fim, este texto está feito numa língua, numa gramática, ou seja, sobre uma base mínima de compartilhamento. Um quadro pintado por um pintor chinês pode muito bem ser apreciado por qualquer pessoa que não domine o mandarim. Este mesmo quadro pode ser apreciado mesmo por quem não conheça de arte. Talvez ele aprecie-o de modo diferente e perceba menos do que o experto no assunto. De qualquer modo, porém, o quadro comunicará alguma coisa. Assim também seria com a música ou a dança. Essas artes têm sua gramática própria. Diferentemente, um poema escrito em mandarim não é nada para quem não domine essa língua. O Dostoievski original, para quem não fala russo, é ruído ou desenho sobre a página. Você olha aquilo, sabe que é um texto, compreende sua

²³ Tradução própria.

²⁴ “Górdios, pai de Midas, um camponês, tornou-se rei da Frígia, de acordo com a lenda, em consequência de um oráculo que revelou aos frígios, num período de sedição, que suas dificuldades cessariam se eles escolhessem para rei o primeiro homem que encontrassem aproximando-se do templo de Zeus numa carroça. Górdios foi o homem escolhido dessa maneira, e dedicou sua carroça aos deuses” (HARVEY, 1998, p.356). Para isso, e para lembrar-se sempre de sua origem, o rei instalou sua carroça dentro do templo e ali a amarrou com um nó que ninguém conseguia desatar. Segundo outro oráculo, aquele que conseguisse desatá-lo, tornar-se-ia rei. O nó permaneceu intacto por mais quinhentos anos. Segundo algumas versões, o nó não foi jamais desfeito, mas a corda teria sido cortada por Alexandre, o Grande, que, diante do desafio, desembainhou sua espada e “resolveu” o problema com um golpe.

²⁵ Tema importante que está mais bem desenvolvido no capítulo 3.

extensão, mas não tem a menor ideia de seu valor nem de sua possível utilidade, não sabe o que ele diz. Neste caso, já não é um texto de verdade, mas uma mancha gráfica num apinhado de papel encadernado. A literatura existe quando diz alguma coisa. De acordo com Aguiar e Silva (1990), na sua competente apresentação do problema da comunicação literária:

O sintagma “linguagem privada” encerra uma *contradictio in adiecto* (...). Quer dizer, toda linguagem é um fenômeno institucional e intersubjectivo (...) e toda língua em que a linguagem se consubstancia e particulariza possui um caráter constitutivamente público, representa um saber técnico comunitário que só é exercitado e só funciona num espaço histórico-social. (...) Os textos da semiose estética, embora dentro de um condicionalismo peculiar, não podem deixar de ser, por conseguinte, fenômenos de comunicação (AGUIAR e SILVA, 1990, 183-185).

Sempre que falamos em texto, portanto, falamos do encontro do indivíduo e da alteridade, do particular e do público, da interação e das possibilidades dessa interação. Como separar da literatura a sua prática? Como falar de literatura sem considerar que ela é moldada dentro de uma língua? Como estudá-la esquecendo-se de que ela é algo que acontece quando um livro está nas mãos de alguém que lê o que outro alguém escreveu? Tudo isso tem a ver com a linguagem, que pressupõe o significado, ou seja, algo a ser compartilhado.

A linguagem é uma realidade para o fato empírico da comunicação, que

(...) se manifesta em diversos graus: como consciência individual coincidente com a consciência de pertença a uma comunidade; como oposição de um eu a outro (com diversas formas de apreensão do ‘ser outro’: enquanto objeto, enquanto sujeito, etc.); como aspiração a uma transcendência objetiva (MORA, 2004, T 1, 515-516).

Notemos como é interessante este termo “transcendência objetiva”. A língua é a realidade desse “passar além”, dessa elevação que fazemos de nós mesmos na comunicação. Essa “aspiração a uma transcendência” que, com Jaspers (1958), poderíamos também chamar de uma necessidade e a uma condição. Neste sentido, a comunicação encontra na língua um desenvolvimento cultural da condição humana, também a partir das limitações do ser humano. É aquilo justamente que funciona de modo complementar à nossa solidão, à nossa consciência.

Mas, a incomunicabilidade ronda a literatura, especialmente do século XIX para cá, como a mapearam Hugo Friedrich, George Steiner, Alfonso Berardinelli e Otto Maria Carpeaux, entre tantos outros estudiosos. É preciso prosseguir aqui com cautela para identificar precisamente aspectos muito diferentes do que aparece sob a sombra da

incomunicabilidade. Alguns autores a têm como tema; outros, como técnica. Entre os que a têm como tema, há um leque muito amplo que vai da apresentação do problema da comunicação, passando pelo hermetismo até à negação da comunicação. Entre os que a têm como técnica, o leque é mais restrito, e o mais comum é o mero *nonsense*. Entre uns e outros, o importante é reconhecer aquilo que George Steiner identifica como a existência de uma “grave crise da linguagem [quando] a mente perde a confiança no próprio ato da comunicação” (STEINER, 1999, 76). Essa crise, nas palavras de Steiner, assemelha-se a um “colapso de nervos”. O mesmo termo que Paul Fry utiliza para identificar as origens do ceticismo moderno.

Não é incomum tratar a pergunta “O que esta obra quer dizer?” como expressão de ingenuidade ou ignorância. Numa famosa anedota, Magritte teria dado a seguinte resposta a alguém que, olhando uma tela sua, perguntou o que ela queria dizer: “Não quer dizer, diz”. É uma ótima anedota e contém verdades e enganos sobre como ver uma tela. É claro que essa pergunta, quando feita aleatoriamente, como qualquer pergunta feita aleatoriamente, comete o erro de esquecer o objeto a respeito do qual quer saber alguma coisa. A sua verdadeira ingenuidade não está em perguntar “o que ele quer dizer”. A ingenuidade está em perguntar isso a alguém antes mesmo de fazer a pergunta diretamente ao objeto. A ingenuidade está em esperar que alguém (com argumento de autoridade) apresente o significado de uma dada obra de arte em lugar do próprio intérprete. Mas, se não for aleatória, e se se dirigir à obra de arte verdadeiramente, a pergunta é sim muito pertinente porque uma linguagem sempre quer dizer alguma coisa, como vimos. Mas, se diz, quis dizer. O motivo de riso na anedota de Magritte é a preguiça do espectador que prefere perguntar ao autor o que a obra quer dizer ao invés de perguntar à obra. Aquele espectador não quer fazer o esforço de interpretação, quer apenas uma informação. Isso, porém, não pode intimidar a pergunta sobre o que uma obra queira dizer. Isso não pode inibir uma postura verdadeiramente interessada de compreensão. Há algo que a obra diz e que quer dizer, e nós, como leitores, devemos perguntar o que é.

Parte do desprezo em relação a essa pergunta é mera intimidação intelectual, e outra parte é resultado da corrosão da capacidade comunicativa da linguagem e das obras. O dado expressivo de uma obra, comprovado e perceptível na sua forma, é indício do que se quer dizer e do que está sendo dito. O texto é resultado – incompleto, lacunar, problemático, que seja – de uma intenção. Como diz Bruno Snell: “... para que

um movimento expressivo tenha sentido, é necessário que haja impressão, que outro possa compreender o que fica por trás dele, o que quer dizer.”²⁶(SNELL, 1966, 23).

O texto escrito como a exploração da sua incomunicabilidade, levado ao extremo contrário da natureza de compartilhamento da linguagem, considerado como puro jogo autônomo tende inevitavelmente ao niilismo. Como explica muito bem Victor Manuel Aguiar e Silva:

Paradoxalmente, esta dramática reflexão sobre a incomunicabilidade e a solidão radical da obra de arte, sobre a exaustão significativa da linguagem, sobre o silêncio mortal e o vazio de que urdida a textura do poema – reflexão nascida de uma desesperada tensão entre o orfismo condenado ao fracasso e um hermetismo cruelmente niilista –, realiza-se, configura-se semanticamente e é comunicada através de obras de arte, nas palavras, nas metáforas, nas frases e no ritmo da linguagem literária. Mesmo quando se postula que a interioridade de cada homem é incomunicável a outro homem ou que o real das coisas é incognoscível ao homem, a obra de arte *comunica* aquela incomunicabilidade e diz esta incapacidade cognitiva. Se a obra de arte se caracterizasse, em estrito rigor, pelo hermetismo monadológico de que fala Adorno, ela constituiria necessariamente um enigmático *facto brutum*, um vazio aberrante ou, se se quiser, uma plenitude absurda (AGUIAR e SILVA, 1990, 196-7).

Aguiar e Silva mostra a contradição em termos da solidão e da incomunicabilidade da obra. Ela é materialmente comunicação, irrevogavelmente comunicação. Ao filosofar sobre a comunicação existencial, Jasper “trata de conservar a possibilidade, negada desesperadamente no solipsismo e no universalismo da ‘consciência em geral’” (JASPERS, 1958, 452). Em si e para si não há verdade. E os objetos da comunicação que produzimos têm por objetivo realizar esse destino inescapável de comunicar. Julian Marias dirá em sua *Antropologia Filosófica*, que a necessidade de comunicar está vinculada mesmo à necessidade de entender (MARIAS, 1971).

Eu não posso encontrar o verdadeiro, porque verdadeiro é o que não só para mim é verdadeiro, não posso amar a mim mesmo, senão apenas porque eu amo ao outro. Se eu só sou eu, seria árido, deserto (...). Se a insatisfação não se converte já em uma vontade de comunicação, cai no nada (JASPERS, 1958, 457).

Mutatis mutandis, aplicam-se as palavras citadas acima à literatura, visto que, pensando objetivamente, a literatura não é o nada. Assim, por mais que o deserto a rodeie, por mais que a incomunicabilidade seja muitas vezes o seu tema, por mais autores, críticos e teóricos queiram colher dela o mais profundo niilismo; ela

²⁶ Tradução própria.

existe, está escrita, é lida e não é o nada. A insatisfação é parte da comunicação, tropeçar nos seus limites e seguir buscando é que fazemos justamente por conhecermos nossa condição, porque o comunicar não é um jogo de transmissão técnica.

Os esquemas formais não podem alcançar essa reflexão porque estão debruçados no texto como totens. A literatura não se resume a uma técnica, ela faz circular algo mais próximo desse “compreender o pensamento de que eu, como eu mesmo, só sou, em virtude do outro insubstituível em cada caso”. É neste sentido que ela é um ramo da comunicação humana, não apenas no sentido de uma trocadora de dados. O fato mais evidente da literatura é que ela é feita de palavras. Como tudo o que se diz, a literatura também diz alguma coisa apenas possível. A literatura está entre o dito, a coisa dita e a não dita. O dito inclui e aponta para o não dito. Mas isso não acontece por um salto mortal, uma operação mágica. O que está sendo dito é o que dá sentido ao que deixa de ser dito, e vice-versa. A deriva da significação é um fato óbvio. O problema é quando ela é o enlouquecimento dos que estão falando e ouvindo.

Dois mil e trezentos anos depois, ainda é o quarteto Sócrates, Platão, Aristóteles e São Paulo que tem a razão sobre esse debate. Todos eles, ao refletirem sobre as complicadas questões atinentes à linguagem, disseram, ao final, que o mais importante é algo que a ultrapassa: a vida do próprio homem. Em outras palavras, para cada um deles, maior do que as palavras são a sabedoria, a ética ou a fé. No *Fedro*, de Platão, Sócrates, discutindo os problemas da retórica, já procurava a diferença entre a sabedoria e a falsa sabedoria. Mais importante do que a discussão circunstancial sobre o escrito e o oral (não podemos esquecer que Platão está escrevendo o que alguém diz), o remédio ou o veneno da palavra está na sua capacidade ou não de responder. O *Pharmakón*²⁷ está na diferença entre fazer ou não a verdadeira interlocução. No final do *Crátilo*, Sócrates diz que

Nessa luta entre os nomes, em que uns se apresentam como semelhantes à verdade e outros afirmam a mesma coisa de si próprios, que critérios adotaremos e a quem deveremos recorrer? Não, evidentemente, a outros nomes que não esses, pois não existem outros. É óbvio que teremos que procurar fora dos nomes alguma coisa que nos faça ver sem os nomes qual das duas classes é a verdadeira, o que ela demonstrará indicando-nos a verdade das coisas. (*Crátilo*, 438 d-e).

Mesmo depois de toda discussão sobre as palavras, se queremos saber algo da verdade, *teremos que procurar fora dos nomes*. Não é o caso de se dispensar a

²⁷ A palavra grega usada por Platão que, ao mesmo tempo, designa veneno e remédio.

linguagem(o que não podemos fazer), mas de saber que, mesmo quando ela fala ou quando falamos através dela, algo fora dela não deixa de fazer sentido.

Para concluir este capítulo, eu gostaria de retomar brevemente o que disse Paul Fry sobre a relação entre a teoria e a linguagem. Partindo de pressupostos, digamos, saussureanos, Paul Fry tenta ligar a teoria a esse interesse pelas asperezas e dificuldades da comunicação, que seriam justamente as cicatrizes perceptíveis dessa grande luta entre a fala (*parole*) e a língua (*langue*). Como excelente professor que é, Fry quer deixar seus alunos com uma visão clara do problema e com alguns indícios de possíveis soluções para tudo aquilo que não tem mesmo solução. Assim, ele conclui seu livro sobre a teoria da literatura apresentando de forma resumida três teses sobre a linguagem, que ele diz, maliciosamente, acreditar serem, de fato, uma. A primeira diz que a linguagem nunca faz sentido. São signos arbitrários que a compõem. A seguinte passagem ilustra essa primeira tese: “A língua não faz sentido. (...) você faz sentido, não a língua (...). Você faz sentido tendo uma intenção e pondo para lutar a língua e o discurso”²⁸. A segunda tese, que de fato é muito semelhante, diz que “(...) a língua em si mesma não diz nada sobre a realidade porque é um sistema fechado em si mesmo”²⁹. Aproximamo-nos da realidade por intermédio da língua numa espécie de acordo. Fazemos o acordo e a figuração da realidade. Fry apresenta, então, sua terceira tese. Ele recoloca a discussão em outros termos, um pouco como faz Sócrates. Parece dizer que, mesmo quando falamos sobre língua e linguagem, falamos de outra coisa. Há algo mais importante do que essas teses. Nas palavras do próprio Fry: “(...) concluirei dizendo que a estrada para a realidade é pavimentada com as suas intenções, sejam elas boas ou más”³⁰ (FRY, 2012, 353-4).

Nessa terceira tese, é como se ele dissesse: “Quer saber? Não importam tanto assim as teses sobre a relação da linguagem com a realidade porque isso não é matéria de pura especulação, ela acontece, está acontecendo agora que você usa a linguagem”. E mais interessante é que Fry diz isso considerando toda a reflexão teórica que o trouxe até este ponto de seu texto. A sua frase de encerramento é bastante provocativa. Ela nos lembra da luta entre a fala não-intencional da língua e a fala intencional de cada um. É inevitável que a língua atravesse a nossa fala, e que cada discurso seja rasgado – ou,

²⁸ No original: “Language does not make sense.(...) You make sense by having an intention and wresting language into speech”.

²⁹ No original: “Language in itself says nothing about reality because it is a self-enclosed system”.

³⁰ No original: “Third, (...) I’ll conclude by saying that the road to reality is paved with your intentions, be they good or bad”.

usando uma linguagem mais familiar, seja alienado – por ela. Mas também não se pode esquecer de que a intenção não desaparece e que procura uma costura própria nesse tecido. Isso quer dizer que a questão do sentido não é só linguística, semântica ou semiológica, mas, sobretudo, filosófica, moral, e, em alguns casos, clínico. O sentido depende do propósito, da intenção. Não é gerado exclusivamente por ele, mas depende dele. Por isso Humpty Dumpty representa um problema moral, e não linguístico. Ao expulsar a realidade da sua língua, ele expulsa o sentido, expulsa o outro. Ele impossibilita o diálogo, não a linguística, nem a lógica, nem a teoria. Nessa frase, Fry faz a língua (não intencional) falar deliberadamente através da sua fala intencional. A sua intertextualidade irônica arrasta consigo o dito popular de que “o inferno está cheio de boas intenções”. Fry está citando, também, Virgílio, John Milton, Marx e tantos outros que a utilizaram. Ele constrói intencionalmente uma sentença-palimpsesto. A frase de Fry faz falar a língua para dizer que o seu sentido está mesmo para além dela.

{ CAPÍTULO 2 }

A SABEDORIA DA IMAGINAÇÃO

O horizonte da cultura literária

*In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.³¹*
W.H. Auden (*In Memory of W. B. Yeats*)

³¹ Na tradução de José Paulo Paes: “Abre, nos ermos do coração,/ As fontes da consolação;/ No cárcere dos dias que vive,/ Ensina o louvor ao homem livre”; *em*: AUDEN, 1986, p. 79.

Bartleby, o intrigante personagem de Melville, que “acharia melhor não”³², é um retrato da imobilidade e da ausência de intenções. Bartleby, com a sua resposta única, é uma negação do diálogo. Diferente, porém, de Humpty Dumpty. Este fala para não dizer nada ao passo que o personagem de Melville evita falar. Para tudo o que se lhe diz, ele responde o mesmo “acharia melhor não”. Mas o homem não consegue se anular completamente, algo da sua humanidade se comunica como uma espécie de condição inescapável. Mesmo que rejeite tudo, estranhamente, Bartleby atrai a atenção, o interesse e a caridade de seu patrão. Essa caridade é como a graminha que nasce por entre a alvenaria pesada do pátio silencioso, assombroso, frio e triste da prisão onde o patrão vai visitá-lo. Na cena final da narrativa, enquanto caminha ao encontro de um Bartleby deitado sobre o chão do pátio, com o rosto virado para a parede, o seu patrão (ex-patrão a essa altura) e narrador diz que

(...) o estilo grandioso da alvenaria pesava sobre mim com sua tristeza. Mas uma relva aprisionada brotava macia sob meus pés. Era como no centro das pirâmides eternas do Egito onde, por estranha magia, brotavam nas fendas as sementes deixadas por passarinhos (MELVILLE, 2005, p.35).

Bartleby está morto, com o rosto contra a parede, que é justamente como ele vivera, com sua janela sem vista, colada à parede de outro edifício. A narrativa acaba aí. Depois disso, o narrador faz uma reflexão final, um epílogo em que se mostra ainda pensando em Bartleby, com vistas a entendê-lo. Talvez seja a caridade do narrador em relação ao estranho personagem, algo inseparável de sua vontade de entendê-lo. O que não ficaria muito distante da ideia de que amar é uma forma de compreender e vice-versa. Nesse epílogo ele diz:

Não haveria aparentemente muita necessidade de continuar esta história³³. A imaginação poderia suprir com facilidade o relato inadequado do enterro do pobre Bartleby. Mas, antes de me despedir do leitor, desejo dizer que se esta narrativa curta interessou-lhe a ponto de despertar sua curiosidade para saber quem era Bartleby, e que tipo de vida levava antes de conhecer o narrador, posso apenas assegurar que sinto a mesma curiosidade, mas sou incapaz de satisfazê-la. Não sei se devo contar um boato que me chegou aos ouvidos, alguns meses depois da morte do escrivão. Não posso dar garantias sobre sua origem e nem de quão verdadeiro é. Mas já que

³² No original: “I would prefer not”.

³³ Frase está diferente na tradução utilizada: “não haveria necessidade de continuar esta história”. Optei por fazer uma pequena alteração por considerar a necessidade de recuperar um sentido mais indeciso da frase original (ver nota 4).

este relato obscuro teve algum interesse para mim, embora triste, pode ser que o mesmo aconteça aos outros; por isso menciono-o brevemente. O relato é o seguinte: Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, da qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração. Quando penso sobre esse boato, mal posso exprimir as minhas emoções. Cartas mortas! Não se parecem com homens mortos? Pense num homem que, por natureza e infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçar o seu desamparo do que lidar o tempo todo com cartas mortas, separando-as para jogá-las ao fogo? Pois elas são queimadas todos os anos, aos montes. Por vezes, entre os papéis dobrados, o funcionário lívido encontrava um anel – o dedo ao qual estava destinado talvez estivesse apodrecendo na sepultura; algum dinheiro, enviado por caridade – aquele que teria sido ajudado talvez já não estivesse sentindo fome; um perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte.

Ah, Bartleby! Ah, humanidade!³⁴

(MELVILLE, 2005, p.36)

Esse epílogo é como aquela graminha a brotar no meio da tristeza e da desolação. O interesse do narrador insiste em ouvir o seu enclausurado personagem, mesmo depois de sua morte. O niilista Bartleby, o desamparado, teria sido testemunha das palavras que se perdem, que não alcançam o seu destino. E o destino de uma palavra é o outro. Seria mesmo uma explicação para um comportamento tão pessimista e indiferente, que a tudo se recusa. O trabalho de Bartleby era, naquele tempo, dar fim burocraticamente ao que não se completou, ao que não cumpriu o seu propósito. As

³⁴No original: “There would seem little need for proceeding further in this history. Imagination will readily supply the meagre recital of poor Bartleby’s interment. But ere parting with the reader, let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him, to awaken curiosity as to who Bartleby was, and what manner of life he led prior to the present narrator’s making his acquaintance, I can only reply, that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it. Yet here I hardly know whether I should divulge one little item of rumor, which came to my ear a few months after the scrivener’s decease. Upon what basis it rested, I could never ascertain; and hence, how true it is I cannot now tell. But inasmuch as this vague report has not been without a certain strange suggestive interest to me, however sad, it may prove the same with some others; and so I will briefly mention it. The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! Does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned. Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring:—the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swiftest charity:—he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death. Ah, Bartleby! Ah, humanity!” (Melville, Herman. *Bartleby, the scrivener*. New York: Random House, 2004, 62)

cartas não são objetos simples, elas contêm a voz e a presença de alguém, elas completam a solidão. Em carta, Sêneca diz a Serapião, seu amigo:

Nunca recebo uma carta tua sem me sentir de imediato na tua companhia. (...) Há conforto mais doce do que o de receber uma carta?! Esta nos traz um traço concreto, um sinal verdadeiro do amigo ausente: o prazer supremo que sentimos ao vê-lo, e a mão que traçou as palavras na carta nos permite sentir prazer (SÊNeca, *carta X*, 2007, p.55).

No poema de W.H. Auden *The letter*, “your letter comes, speaking as you,/ speaking of much but not to come”³⁵, o poeta ouve a voz reconfortante e triste de quem fala sobre muita coisa, mas não vem. Mas o que Bartleby tinha nas mãos? Cartas mortas. E, como diz o narrador: “Cartas mortas! Não se parecem com homens mortos?” É uma pergunta que não cessa, de um efeito poderoso na narrativa que lemos. Não é apenas uma pergunta corriqueira, nem sai da boca da personagem gratuitamente. Ela tem o poder e efeito de uma metáfora. A descrição do narrador de Melville mostra com precisão que essas cartas mortas não são apenas informações perdidas, comunicação material não concluída, dados dispersos; são sim, desencontros e perdas humanas.

Mas como pode ser a arte, especificamente a arte literária, uma resistência a essa perda? No capítulo anterior ficou sinalizado que a literatura seria um antídoto contra o excesso da fala, contra a entropia desse esforço de tanto falar, uma espécie de permanência contra o desperdício. A literatura, que acontece na linguagem, acontece, também, apesar da linguagem. Ela faz circular, como as cartas, um conteúdo humano que convida leitor e escritor a atravessarem as palavras em busca de ouvir o coração silencioso da vida.

O que faz Sócrates quando, aos setenta anos, é condenado à morte? Fala e canta para os seus alunos. O que faz Boécio no ano de 522, quando está na situação limite do cárcere, da tortura e da condenação à morte? Escreve as *Consolações da Filosofia*. O que faz Graciliano Ramos quando preso na década de 1930? Escreve as suas *Memórias do Cárcere*. O que faz Proust doente, no seu leito de morte? Corrige e reescreve a sua *Recherche*. Essas atitudes, que são meros exemplos retirados de muitos possíveis, dão-nos indícios de como a linguagem, a filosofia, a religião e a literatura podem ser não um véu que encobre a realidade como disse Nietzsche, mas um tecido que fiamos com os fios que ela nos dá. Montaigne, citando Cícero, diz que filosofar é aprender a morrer³⁶. Ele fala de estudo e contemplação como caminhos de convívio saudável com essa

³⁵ Em tradução própria: “Sua carta chega, falando como você/ falando de tudo, menos que você chega”.

³⁶ Ver: *De como filosofar é aprender a morrer*; em MONTAIGNE, 1987, vol. 1, 157-169;

inevitabilidade indesejada. Não é menos terrível, mas não tem o mesmo pessimismo em relação às atividades de nosso espírito, ou da nossa inteligência.

Ao comentar sobre algumas funções da literatura, Umberto Eco, com uma abordagem aparentemente despreziosa, leva-nos ao centro de um problema difícil, mas inevitável: a função educativa da literatura. Eis um tema atualmente carregado de sentido negativo, afinal, tudo o que se diz educador pode receber imediatamente o peso do que é repressivo. Evidentemente essa é uma ideia equivocada, que responde muito mais aos objetivos das ideologias contraculturais do que à realidade da vida humana. Há sempre um aspecto repressor na educação? É possível, mas daí a tomá-lo como o seu fator determinante é uma hipérbole crítica. Como diz Eco, “função educativa não se reduz à transmissão de ideias morais³⁷, boas ou más que sejam, ou à transformação do sentido do belo”. Na exposição de Eco, a literatura aparece como parte dos “poderes imateriais” (ECO, 2003, p.18) que cercam o ser humano. Mas, pergunta Eco, pra que serve esse bem imaterial? Basicamente ele faz uma distinção entre as funções para a vida social e as funções para a vida individual. Há uma série de considerações que podemos deixar de lado aqui porque é o final do argumento de Eco o que vai nos interessar. “As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação” (Idem, p.19), diz Eco. Esse é, no final das contas, um convívio com os limites porque a interpretação é um convívio com os limites. O limite, por exemplo, de que o livro lido é aquele, e não outro, de que ele não se modifica no sentido objetivo. Uma história escrita é algo dado, feito. O que esses contos imodificáveis nos ensinam é que

(...) contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. (...) Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. (...) Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura. (ECO. 2003, p.21)

É uma educação da realidade, portanto. E uma educação da metafísica. E, claro, uma educação sobre a vida. Numa de suas Odes, Horácio diz: “A pálida morte toca, com o mesmo pé,/ os casebres dos pobres e as torres dos ricos” (I, IV). A morte, essa coisa que só conhecemos em vida, é, portanto, para os vivos, mensagem incompleta. Há

³⁷ Apenas para evitar mal entendidos, é preciso esclarecer que Eco usa o termo “moral” aqui em um sentido diferente daquele que apresentei no capítulo 1. Aqui o termo está mais perto da noção de norma ou padrões.

uma parte do que diz que não entenderemos nunca. Há outras que compreendemos de modo diverso e, muitas vezes, contraditório, caminhando da desesperança à esperança. A morte diz alguma coisa à vida que, iridescente ou sombria, multiplica-se em significados. Mas de todos os seus possíveis significados, resta um, simples e intrigante: há um limite. E um limite não é a mesma coisa que um fim. Um limite define até onde se vai, mas não quer dizer que nada haja depois disso. No caso específico, o depois disso é o mistério.

O verso de Horácio aponta para o limite e nada fala sobre o mistério. A imagem contundente da pálida morte que pisa a nossa morada lembra-nos a inevitável visita que desconhece todas as portas que afortunadamente podemos construir. Riqueza e pobreza são desconsideradas por aquilo que nos transcende. Embora o cacoete marxista tenha usurpado esses adjetivos, a ponto de que o ato de pronunciá-los parecer o reconhecimento de toda a sua ideologia, Horácio não falava da luta de classes, falava da indiferença, perante a morte, da riqueza e da pobreza, dois modos tão aparentemente distintos de experimentar a vida. Não há abstração no fato de sermos todos iguais neste limite.

Isso faz com que cada um de nós, ao temer a morte ou somente ao pensar nela, pense imediatamente na própria vida. Se adoramos fomentar a nossa subjetividade como um mundo à parte do mundo, e não como parte dele; a morte nos diz, sem réplica, não. Não, a minha subjetividade não é absoluta. O limite pode até ser interpretado, mas não pode ser negado. Isto que tanto conhecemos desconhecendo, isto que é em si um mistério, isto que nos ronda cheio de promessas e ameaças é a maior e mais incômoda notícia da realidade. Evitar essa realidade é fechar-se no absurdo. A morte, ao contrário, nos reduz e nos ajusta. Nenhuma alegria e nenhuma tristeza há capaz de mudar a natureza da coisa. Mas estaremos entre tristezas e alegrias, e será preciso dar (ou encontrar) um sentido a tudo isso que nos está dado viver. O fato de saber que há um limite nos deixa a opção de esperá-lo com ou sem paciência. Horácio, que é tão preciso em apontar a inexorabilidade da morte, parece sucumbir ao desespero da impaciência quando sugere, nas mesmas odes, que “a brevidade da vida nos impede alimentar uma longa esperança” (I, XI). O seu famoso *carpe diem* soa como inconsolável redução do muito pouco que temos ao imediato. Se a vida é só isso, bebamos o vinho, aproveitemos! Mas, os seus próprios versos, contraditoriamente, informam que isto não basta. Como disse Chesterton, “a mais grave impaciência sempre se expressa na frugalidade”. O prazer não é a única resposta à morte. Há também a contemplação da

própria vida. E esta alimenta mais as consolações. A arte, a religião e o amor, por exemplo, são notícias da insuficiência da frugalidade. Resumir a nossa experiência do tempo ao instante, como resposta à limitação da vida, tende mais ao subterfúgio do que à procura por algo verdadeiro. Santo Agostinho já mostrara nas suas *Confissões* que estamos dentro de um tempo que nos emenda em passado e futuro. A mesma ideia que T.S. Eliot desenvolve no começo de seu poema *Four Quartets*.

Não se trata de fazer um elogio simples à morte. Ela cria abismos, separa, arranca as pessoas do nosso convívio e nos dá medo. Mas, se é impossível entendê-la e explicá-la, é fundamental, porque inevitável, compreendê-la. A morte é uma resposta direta sobre a existência do verdadeiramente real. Do inegável. E o mundo ensimesmado do solipsista acaba numa desesperança fatigante do seu próprio enclausuramento. O tema da morte, ainda o tema, antes dela mesma, quebra a casca do ovo do subjetivismo relativista. Ora, essa indefectível morte que nos retira do mundo repõe-nos, em vida, na ordem do mundo.

A morte é, assim, uma notícia da metafísica, o seu fato nos inclui no tempo. O fato de sermos transitórios e escorregadios entre o que nos precedeu e o que nos sucederá deixa uma sensação angustiante, mas, também, uma consolação. Talvez não seja possível explicar isso que nos ultrapassa, essa ordem, isso que a história como ciência não pode explicar. A história como ciência pode, no máximo, ilustrar o trânsito humano. Cabem ao mito, no sentido em que o definia Leszek Kolakowski, “as questões e ideias metafísicas [que] são tecnologicamente infecundas” (KOLAKOWSKI, 1981, 9). A *indesejada das gentes* deve despertar o desejo do seu inverso. A vida não pode, neste face a face com a morte, ser uma abstração, deve concretizar-se, e concretizar-se é ganhar sentido. O homem, e refiro-me ao homem real, comum, qualquer, é impelido às questões do espírito, é impelido a imaginar. Claro que pode rejeitar também isto, cada homem. Pode rejeitar isto como pode rejeitar qualquer outro benefício da vida, como ser amado, por exemplo. Mas a rejeição do amor não significa inexistência do amor. Não por coincidência, os temas urgentes de sempre, como o amor e a morte, estão incrustados na experiência de cada homem e na experiência compartilhada da arte.

A morte, que é, então, mistério e simples limite, repõe sempre a questão fundamental sobre o ser. Ele não é tudo, não é para sempre, sabe muito pouco e tem de criar uma compreensão sobre si mesmo e sobre a sua vida. É justamente aí onde a cultura vem se pronunciar. Subvertendo o que disse Ricardo Reis, heterônimo tão horaciano de Fernando Pessoa – *Tudo é tão pouco (...). O mais é nada* – poderíamos

dizer “nada é tão pouco, o mais é tudo”. Talvez seja por isso que contamos e ouvimos nossas histórias, porque precisamos de algo mais do que o ordinário do imediato, precisamos responder à nossa transitoriedade e precisamos nos encontrar nessa respostas parciais. Precisamos acolher e ser acolhidos. Precisamos de outros e precisamos da beleza, precisamos ser consolados e precisamos consolar. Talvez por isso tenhamos criado coisas tão sofisticadas como a casa, a oração e a literatura.

Na caracterização de Umberto Eco, a literatura é um bem imaterial que serve para educar o homem. Eis uma definição que se parece à apresentada por Roger Scruton em *Modern Culture* (SCRUTON, 2005). Este é um tema bastante longo e cheio de controvérsias porque ele implica uma série de definições complexas como cultura, educação e arte. Em última instância, esse tema implica uma definição do homem e da sociedade. Não pretendo fazer uma incursão exaustiva por aí, nem mesmo me perder em polêmicas que nos impediriam de seguir adiante. Acredito, neste caso, ser muito melhor procurar com seriedade um sentido para essas questões do que se perder na exposição de opostos beligerantes. Trabalharei aqui com um conjunto de ideias que se assemelham nas obras de Ortega y Gasset, Northrop Frye, George Steiner, Leszek Kolakowski, Umberto Eco, T.S. Eliot e o próprio Scruton. São obras distintas, e não farei uma comparação entre elas, nem mesmo um catálogo dos modos como o tema da cultura é ali tratado. Farei uma leitura mais atenta da obra de Roger Scruton apenas. A lista daqueles nomes é apenas para indicar uma matriz que reconhece alguns pontos em comum com o que apresento aqui como, por exemplo: 1. o reconhecimento de que fazemos parte da cultura ocidental e que isto não é um fator de mera opressão do qual devemos nos libertar; 2. A inexistência de recusa dessa herança; 3. a literatura, como as demais artes, compõe o quadro da cultura e encontra parte essencial de sua significação na tradição.

Retomando o clássico e controverso livro de T.S. Eliot *Notes towards the definition of Culture*, e a discussão que vem desde Heder e Humboldt, Scruton apresenta uma ideia de cultura dividida em alta cultura e cultura comum. Sua tese é que a cultura “está enraizada na religião, e que o verdadeiro esforço da alta cultura é perpetuar a cultura comum, da qual ela veio – perpetuá-la não como religião, mas como arte, com a vida ética transfixada por um olhar estético” (idem). Além desse enraizamento da cultura na religião e desse trânsito de mútua alimentação entre alta cultura e cultura comum. Outra característica importante é que a iniciação é a forma de aquisição da cultura. Não é possível aprendê-la nem “por estudo sociológico nem por análise

histórica” porque não é algo que se olhe de fora, mas algo que informa a própria vida, algo que faz parte, dentro do que estamos. Assim, aprendemos grandemente por indução, não por explicação. Como diz Scruton, “esse processo de indução é igualmente uma educação do coração” (idem). E é aí o ponto em que a alta cultura se torna verdadeiramente um bem imaterial, nas obras que inspiram e educam os sentimentos e o pensamento. A alta cultura é feita, neste sentido, por um conjunto tradicionalmente reconhecido pelo que há de melhor, e que veio da cultura comum. É a conhecida definição de Mathew Arnold de que a cultura é o conjunto do “melhor que já foi pensado e dito”.

Tal como faz Scruton, devemos perguntar: e quem pode definir o que é o melhor? Eis a pergunta paralisante! Ninguém pode definir isso!, não há distinção de valor possível!, tudo é equivalente!, nenhuma cultura é melhor do que qualquer outra!, nada dentro de uma cultura é melhor do que qualquer outra coisa dentro da mesma cultura! Não há autoridade possível. Eis um impasse que faz bastante sentido hoje em dia. Mas Scruton apresenta uma resposta bastante consistente, não só do ponto de vista teórico, mas, muito especialmente, do ponto de vista da experiência real da vida em sociedade. Essa recusa de qualquer autoridade surge de uma “concepção confusa de cultura”. Ela só é possível se se vê a cultura de fora. Mas a cultura é a vida da comunidade, não um código apreendido pelo empenho científico da antropologia ou da sociologia. A cultura não é a mesma coisa que a sua explicação antropológica, por exemplo. As crianças não são inseridas na comunidade por um conjunto de regras, modelos e explicações, mas pelo hábito, pelo exemplo, pelos ritos, pela indução e pela crença. Assim, quem diz o que é o melhor é esse conhecimento que nós temos enraizado, esse conhecimento que nós somos. Depois ele anda e se mostra como tradição e é dinamicamente mantido e modificado. Scruton situa nos estudos acadêmicos do século XIX a origem daquela postura que estuda a cultura como estranha a nós, e que depois não poderá diferir valor algum.

No mundo da indiferença valorativa, no mundo sem valores, a crítica não faz sentido. As noções de alta cultura e de arte em si mesmas tornam-se titubeantes, senão inválidas. Como bem demonstra Scruton, nesse cenário em que a cultura é vista de fora, a crítica perde espaço para a teoria. Estranhamente, ao destituir o valor (não este ou aquele, mas a própria legitimidade da valoração), esse pensamento teórico passa a ser uma “cultura do repúdio”, na qual Shakespeare, Homero, Cervantes, Dante, Goethe, Dostoiévski e Joyce, por exemplo, perdem o seu valor e são meros representantes de um

poder: o homem branco ocidental. O debate em torno da teoria precisa ser pautado por esclarecimentos prévios uma vez que a palavra “teoria” em si mesma quer já dizer muitas coisas. Scruton está aqui reforçando o sentido de um ver de fora. De acordo com Scruton, ao relativizar tudo, vê-se tudo de fora. A teoria, então, significa a perda da crítica e da experiência real de valor, elementos constitutivos de uma dada cultura quando se vive essa cultura.

Quem pode dizer que Shakespeare é melhor? Melhor para quem? Não são perguntas raras. Mais do que isso, não são circunstanciais. São repetidas até o senso comum como enfrentamento e destituição da autoridade da cultura. No caso específico de Shakespeare vale a pena ver o que diz Samuel Johnson no seu *Prefácio a Shakespeare* porque ele trata justamente dessa improvável régua que diz que um autor é grande. Depois de comentar com brilhante ironia a inveja que alimenta daqueles que se incomodam muito com as honras prestadas ao passado, Johnson reflete sobre a singularidade da avaliação de uma obra não mensurável em termos absolutos:

As obras cuja excelência não é absoluta e definida, mas gradual e relativa, as obras fundadas, não sobre princípios demonstrativos e científicos, mas tão somente na observação e na experiência, apenas podem ser postas à prova pela duração no tempo e constância do apreço. (...) Assim como entre as obras da natureza ninguém pode rigorosamente qualificar um rio de profundo ou uma montanha de alta sem ter conhecido muitas montanhas e muitos rios, também acerca dos produtos dos gênios nada se pode declarar excelente antes que seja comparado com outros da mesma espécie. (...) Revelou-se de um golpe que a escala pitagórica dos números era perfeita; mas ainda não nos é possível saber se os poemas de Homero transcendem os limites comuns da inteligência humana, senão pela observação. Ed que nação após nação e século após século mal conseguiram transpor seus episódios, dar novos nomes a seus personagens e parafrasear seus pensamentos.

O respeito a escritos que subsistiram por muito tempo é fruto, portanto, não de qualquer confiança ingênua na sabedoria das eras passadas ou de uma convicção desalentadora da degeneração da humanidade, mas consequência de máximas aceitas e irrefutáveis de que aquilo que se conhece há mais tempo resistiu a um número maior de provas, e o que foi mais examinado, mais compreendido. (JOHNSON, 1996, 35-36)

Em 1765, Samuel Johnson já estava respondendo por que Shakespeare é Shakespeare por que Homero é Homero. Como é óbvio, eles seguem com seus valores não por que alguém mandou. E não deixarão de ter valor tampouco porque alguém quer mandar nisso. Já se disse que toda a filosofia ocidental é um comentário à filosofia de Platão. Johnson (1996) está dizendo que toda a literatura é um comentário de Homero. Otto Maria Carpeaux, Northrop Frye, George Steiner, Robert Alter e Frank Kermode,

por exemplo, desenvolvem essa ideia da literatura ocidental como um desdobramento (uma consequência ou um comentário) do mito e, depois, da Bíblia. A *Anatomia da Crítica* de Frye é uma imensa exposição dessa articulação. Nessa obra, mostra-se que a literatura não é um utensílio achado, mas um artefato enraizado da nossa cultura.

Mas voltemos a Scruton para concluir a nossa ideia de cultura e chegar à reflexão sobre o que a literatura tem a ver com ela. Aquela ideia equivocada de cultura diz, no final, que “cultura é ideologia, ideologia é a máscara do poder”³⁸ (SCRUTON, 2005). Mas essa formulação parece nos colocar num lugar de fora, um lugar desde onde, então, vemos o edifício falso da cultura. Que lugar seria este? Onde está esse observador superiormente sem máscaras? De onde fala aquele que diz que tudo é falsificação da ideologia e, portanto, mera disputa de poder político? Tudo está resumido a uma luta de classes de discursos? Essa crença positivista de que há um outro lugar, um lugar de fora, chamado ciência ou método, no fundo não consegue fazer diferença entre o verdadeiro e o mentiroso. Depois de enfrentar os equívocos acadêmicos oriundos desse credo, algo que não nos diz respeito aqui, Scruton volta a algo que, sim, nos interessa diretamente.

Mesmo com o avanço do nosso conhecimento técnico e científico, temos uma “peculiar ignorância: não ignorância de que, ou ignorância como, mas ignorância do quê. Já não sabemos o que fazer ou o que sentir” (Idem). A cultura, com seu poder de evocação da comunidade, preenche essa falta. A cultura nos dá a “sabedoria do que sentir, que vem com a invocação de nossa verdadeira comunidade”. E esse é o ponto onde a alta cultura atua, na “recuperação, por meios imaginativos, da velha experiência do lar”. A experiência da arte assim compreendida enfrenta e contradiz o ceticismo da teoria moderna que dominou especialmente o século XX. A literatura insiste em propor algo diferente da dúvida pânica em relação à consciência individual. A literatura continua a promover o encontro de alguém que é capaz de imaginar a vida sabendo-se parte dela. Na sabedoria da literatura, as pessoas, mesmo as que morrem, continuam participando da vida.

Para Scruton, essa nossa reconhecida necessidade de acolhimento no grupo está intrinsecamente ligada à religião, que é “o cerne da cultura comum” (“*the core of common culture*”) (SCRUTON, 2005). A religião, onde rito e culto têm sentido, dá forma, realidade e profundidade a esse acolhimento. As práticas rituais e o reconhecimento da sacralidade confirmam a forma especificamente humana de

³⁸ No original: “culture is ideology, and ideology is the mask of Power”.

socialização e pertencimento. O culto é, portanto, o eixo da cultura. E o culto não é algo subjetivo, é algo estabelecido, comum, compartilhado. O culto é uma forma de comunicação e de comunhão entre os homens, e entre os homens e o divino ou sobrenatural. Essa forma de comunhão, ou de comunicação, estabelece nossa relação não só com as outras pessoas da comunidade, mas também com os outros tempos da comunidade. Estabelece a nossa relação com os vivos e com os mortos. O culto tem a função de conectar os outros que se foram antes de nós, e de assegurar nossa permanência mesmo quando formos. Assim, na cultura, a morte não é um desaparecimento ou um descarte dos mortos, porque o culto, de certo modo, os mantém vivos.

O rito funeral é um bálsamo para a ferida da morte porque une a tribo em torno do cerne da experiência de pertencimento. A pessoa morta não sai da comunidade, mas torna-se uma permanente, embora invisível, parte dela. Isso não necessariamente envolve uma negação da morte ou a crença na imortalidade pessoal: o ritual faz sentido num nível puramente simbólico, sem o benefício de tais comentários reflexivos. E isso nos mostra a origem natural da experiência do sagrado. Aquelas coisas são sagradas na medida em que o espírito da comunidade se instala, na medida em que o nosso destino está em jogo. (SCRUTON, 2005)³⁹

O sentimento religioso e a prática religiosa são, assim, segundo Scruton, fundamentais para nos ensinar a sair do *eu* e formar um *nós*. Na religião (e no culto) é onde aprendemos a passagem decisiva para a primeira pessoa do plural. Está em jogo um aprendizado do *nós*. A explicação de Scruton dá consistência real à ideia de Jaspers dessa consciência de ser-em-si como um outro. E vale reforçar que essa ideia é diferente da imediata visão pragmática das trocas úteis. O consumo da utilidade do outro não é o que nos mantém juntos. Essa compreensão do rito funeral como uma vivência de inclusão do passado e do futuro aumenta o sentido de nossa comunicação. Plantar, cultivar, colher, replantar, cultivar, colher. O étimo da palavra cultura explica bem essa combinação que faz do cultivo do espírito uma metáfora tão poderosa⁴⁰. Essa relação já foi explicada diversas vezes. Prefiro reforçá-la com um poema de Seamus Heaney (1998). Nesse poema, a imagem da continuidade entre a literatura e o cultivo da terra exala a simplicidade de uma relação tão poderosa. O poema constitui, neste caso, um comentário mais eficiente do que a explicação exaustiva.

³⁹ Tradução própria.

⁴⁰ Um tema para reflexão, que fica aqui como mera sugestão, é pensar a relação entre a contracultura como rejeição ao culto (sacrifício) e a puerilidade de grande parte da arte contemporânea.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father dinging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked
Loving their cool hardness in our bands.

By God, the old man could handle a spade.
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fill to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the cut cuts of an edge
Through living roots awaken in mu head.
But I've no spade to follow man like them.

Between my finger and my thumb
The squad pen rests.
I'll dig with it.⁴¹

Dá para ouvir a pá do pai a raspar a terra. O escritor olha, pelos olhos do menino, o eco dessa raspagem, o eco e o sentido: ir atrás da melhor trufa, de mais batata, seguir, continuar, fazer isso geração após geração. O avô cavava, o pai cavava, o menino deve cavar. Mas, sem pá de cavar, cava com a escrita. A escrita segue o labor da lavoura em

⁴¹ Na tradução de José Antonio Arantes: “Entre o dedo e o dedão a caneta/ parruda pousa. // Sob minha janela, um som raspante e claro/ Quando a pá penetra a crosta do cascalho:/ Meu pai cavando. Olho para baixo.// Até seu dorso reteso nos canteiros/ Encurvar-se, brotarem vinte anos atrás/ dobrando em cadência nos batatais/ Onde estava cavando.// A chanca aninhada no rebordo, o cabo/ Alçado contra o Joelho interno com firmeza.// Ele extirpava talos altos, fincava o fio luzidio/ Para espalhar batatas novas que colhíamos/ Adorando a fresca dureza nas mãos.// Por Deus, O velho sabia usar a pá./ Tal qual o velho dele.// Meu avô cortou mais turfa numa dia/ Do que qualquer outro homem no pântano de Toner./ Uma vez levei leite numa garrafa/ Mal rolhada com papel. Ele aprumou-se/ Para bebê-lo, e em seguida pôs-se a/ Talhar e fatiar com precisão, lançando/ Yorrões nos ombros, indo mais embaixo atrás/ Da turfa boa. Cavando.// O cheiro frio de barro de batata, o chape e o trape/ De turfa empapada, os curtos cortes de um fio/ Nas raízes vivas despertam em minha cabeça./ Mas pá não tenho para seguir homens como eles.// Entre o dedo e o dedão a caneta/ Parruda pousa./ Vou cavar com ela” (HEANEY, 1998, 30-31).

outro terreno. Talvez a caneta seja inferior à pá, mas também serve para cavar. Cavar é uma atividade do espírito encarnada nesses corpos que cultuam o próprio trabalho. A caneta que se equilibra entre os dedos cultiva o tempo. A tradução de *thumb* por dedão, que é correta, não é suficiente. Quando ele diz que a caneta está entre “my finger and my thumb”, ecoam no som de *thumb* as palavras *tomb* e *tumulus* (túmulo, tumba). E assim ele está na mesma ordem de seu pai e do pai de seu pai. Ele cava, cultiva, no rito da escrita, a comunicação com os outros, pai, avô e, provavelmente, com seus filhos (seus leitores), ou seja, com os outros tempos.

Não se trata de dar à arte uma sacralidade que ela não tem. Não se trata de atribuir-lhe um sentido religioso como pretendeu certa estética romântica, ou seja, que a arte se converta numa religião. Ao contrário, essa vinculação só é possível se considerarmos coisas diferentes arte e religião. Trata-se de uma vinculação original. Se a religião é mesmo “o núcleo da cultura comum”, devemos compreender a literatura como uma significativa participação nesse sentimento gregário.

Paul Zumthor, por exemplo, aponta a relação entre poesia e religião no aspecto ritual de ambas:

A ‘poesia’ (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de ‘literatura’) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito (ZUMTHOR, 2007, 45).

Por isso pode-se falar da poesia como um dos poderes da linguagem. A obra de arte literária está dentro da literatura que, por sua vez, está dentro da cultura. Isso implica a “necessidade e convergência de três elementos, constitutivos de toda literatura e também da poesia, em sua universalidade” (ZUMTHOR, 2007, 47): quem escreve/fala (produtores), textos e público (receptores). E essa teia não é movida apenas na circunstância do indivíduo e do pequeno grupo, mas na própria dinâmica do tempo e das culturas (ou civilizações). A palavra sutilmente ergue-se contra a voraz fugacidade do tempo. Mas pode mesmo a palavra da literatura vencer o esquecimento? O poeta Bruno Tolentino dizia que a poesia era um jeito memorável de dizer alguma coisa. Não temos a resposta, mas sabemos que a literatura é uma luta contra o tempo, uma tentativa de vencer o apagamento do que é passageiro. “Com esse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com sua energia”. Poesia e escrita tendem, em princípio, a um mesmo fim nessa luta por permanência, que Zumthor chama de “revolta contra o tempo”.

Qual é o conhecimento que encontramos ou podemos encontrar nas obras de arte? Scruton fala de três tipos de conhecimento: saber que, saber como e saber o quê. “Sei que o fogo é quente”, e isso é uma informação. “Sei como acender o fogo”, e isso é um conhecimento prático. “Às vezes sei o que fazer, o que dizer e o que sentir”, e isso é um conhecimento das virtudes. Assim a arte, participando de um sistema complexo, contribui para a “educação moral: educação das emoções”. Consideremos que a emoção tem concretude, “existe quando encontra forma objetiva, em palavras, gestos, planos e projetos. Uma emoção envolve uma imagem do mundo e uma posição em relação a isso” (SCRUTON, 2005). E então podemos compreender que não se trata de sacralizar a arte, a literatura, mas de compreender propriamente em que esfera ela está articulando seus significados e seus valores, com o que ela está em relação e, especialmente, que horizonte de experiência intelectual nos oferece. Ainda com a leitura de Scruton:

E talvez seja essa a importância da alta cultura, que ela continua a prover, numa forma elevada a imaginativa, a visão ética que a religião tornou tão facilmente disponível. (...) a cultura, como a religião, colocam a questão que a ciência deixa sem resposta: a questão do que sentir. (SCRUTON, 2005, s.p., texto eletrônico)

Assume, assim, uma posição com relação à questão de uma das finalidades centrais da literatura, como um conhecimento responsável pela formação. A possível função pedagógica da leitura de literatura não reside numa finalidade esquemática. Para deixar esse ponto claro, não há um resultado moral previsível nem mesmo desejado, apenas o sofisticado exercício da imaginação. “A comunidade oferecida pela arte é apenas imaginada, nascida a partir de correntes de simpatia que animam o reino das ficções. Mas consolação de coisas imaginárias não é uma consolação imaginária” (SCRUTON, 2003). Isso quer dizer imaginar a humanidade, a questão do homem. Imaginar e ampliar a experiência acompanhando amorosamente a voz e o drama do outro. Lemos o ensaio ou as encenações da vida. Como diz Ortega y Gasset, o tema de *Adão no Paraíso* (ORTEGA Y GASSET, 2002). O conhecido tema do mito de Dibutade, de larga tradição pictórica, relata a origem da arte como compensação de uma saudade. A amante desenha na pedra a sombra de seu amado que partirá. O desenho fica em lugar da pessoa para a consolar. Em sentido inverso, mas complementar, o tema de Pigmeleão remete também à vida que a estátua ganha na contemplação.

A ideia de imitação é muito mal compreendida se a reduzimos ao realismo daquilo que quer se parecer objetivamente com os dados da realidade. A arte não é o

espelho do que se pode ver diretamente. Ela é uma ampliação do nosso conhecimento parcial. As hipóteses do discurso ficcional exercitam a imaginação do leitor além da sua própria vida, mas só o fazem implicando a sua própria vida. Por isso a arte é diferente do entretenimento, porque ela não é feita para esquecer, é feita para lembrar. E não é possível lembrar sem compreender que somos outros, que ouvimos outros. Por isso a sua leitura não está sob a chave do prazer erótico, mas sim, da consciência ética, do problema moral.

A metáfora, que está na raiz da linguagem literária, é associação e identidade. Não abrimos um romance ou declamamos um poema para encontrar a descrição ou a explicação da vida, mas uma hipótese de vida, uma ficção pronunciada pela metáfora. Esse é o sentido da imitação. A literatura comunica uma hipótese de experiência da vida. Talvez por isso ela seja tão facilmente confundida com um difuso subjetivismo, seja na expressão romântica do eu poético, seja na fórmula do senso comum de que a interpretação é uma construção absolutamente subjetiva. Fora esses equívocos, parece haver uma relação entre a imaginação que cria as hipóteses da ficção e o testemunho. Essas duas formas de especular não parecem antagônicas, e grandes exemplos disso são as obras de Proust, de Pedro Nava, e de grande parte da lírica desde os provençais. Alguém está falando de si na ficção, e alguém está lendo algo de si na ficção. Num oximoro, ler é, nesse sentido, sair para dentro da realidade.

O motivo da metáfora, de acordo com Wallace Stevens, é o desejo de associar, e finalmente de identificar, a mente humana com o que vem fora dela, porque o único genuíno gozo que se pode ter são aqueles raros momentos nos quais você sente que embora vejamos em parte, como disse Paulo, nós somos também uma parte do que sabemos. (FRYE, 1964, 33)⁴²

Nesse belíssimo trecho que encerra seu ensaio – no melhor sentido, didático – *The motive for Metaphor*, Frye aponta diretamente para algo que está na raiz de nosso interesse literário. Ele está comentando o poema homônimo de Wallace Stevens para compreender o sentido da linguagem poética, profundamente marcada pela metáfora. A literatura não existe para apresentar o mundo que conhecemos, para descrevê-lo, nem para explicá-lo. Ela “usa a linguagem de um modo que associa nossas mentes com

⁴² Aqui em tradução própria. No original: “The motive for metaphor, according to Wallace Stevens, is a desire to associate, and finally to identify, the human mind with what goes on outside it, because the only genuine joy you can have is in those rare moments when you feel that although we may know in part, as Paul says, we are also a part of what we know”.

isso”. E existem duas maneiras de fazer essa associação, por analogia e por identidade. Aquela resulta no *símile*; esta, na *metáfora*. A *metáfora* na poesia, que dá as costas à lógica, não serve para fazer a descrição do mundo, mas para “mostrar um mundo completamente absorvido e possuído pela mente humana”. A apresentação do mundo em literatura não é a sua descrição, mas a sua associação direta com a experiência do mundo. Ela amplia a nossa identidade com esse mundo, ainda que sob a forma do *estranhamento*. A literatura, usando a linguagem da *metáfora*, produz uma integração. Nós fazemos parte daquela hipótese criada no drama, no poema, no romance. É por isso que a expressão usada pelo senso comum para descrever o efeito estético é, na verdade, precisa. Quando alguém diz que “foi tocado” pela música que ouve, pelo filme que vê, pelo poema que lê, esse alguém está justamente acertando no alvo. Ele não entendeu a coisa no sentido de uma apreensão lógica apenas. A coisa lhe comunicou algo cujo alcance atinge a sua experiência, movendo as suas próprias emoções. É aquilo que Longino descreve quando diz que, “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, 51). Aqui temos a imagem de movimento e da identidade. Aquilo que ouvimos nos transforma porque nos transporta, ou seja, mexe conosco. E isso porque o objeto penetra a nossa subjetividade de tal forma que parece mesmo ser gerado por quem somente o recebeu. Borges, ao descrever o momento em que realmente entendeu a linguagem da poesia, a própria poesia, diz ter sentido que algo acontecia consigo: “acontecia não com meu simples intelecto, mas com todo o meu ser, minha carne e meu sangue” (BORGES, 2000, 14). Este é o sentido da *comoção* para o qual precisamos voltar nossa atenção.

As obras de arte estão nos comunicando alguma coisa de um modo especial, em si mesmas e, especialmente, articuladas num sistema, como diz Northrop Frye. Gostaria de considerar, então, que esse modo é o *simbólico*. A literatura não diz o que tem a dizer como mero discurso, mas como *símbolo*, no sentido em que este é apresentado por Olavo de Carvalho:

A verdade desses personagens não é a verdade de uma teoria: é a verdade do *símbolo* romanesco. Susanne K. Langer definia o *símbolo* como “matriz de *intelecções*”. O *símbolo* não existe para ser explicado, mas para inspirar e fortalecer nossa capacidade de buscar explicações. Jamais explicaremos *Hamlet* ou *Os Demônios*, mas volta e meia eles nos sugerem explicações para o que vemos na vida real. A função eminente da literatura de ficção é a *transfiguração* da experiência em *símbolo*. (CARVALHO, 2007, texto eletrônico).

Há uma diferença entre a verdade da teoria, que se dá como explicação, e a verdade simbólica, que se dá como vontade de explicações. O símbolo, então, é uma engrenagem que movimenta alguma coisa em busca de compreensão. Nas palavras de Susanne Langer, uma matriz de intelecções. O que seriam essas intelecções? Não são somente explicações divergentes ou distintas, como resultados de distintos pontos de vista. A obra diz muitas coisas porque tem em si o segredo, porque guarda em si várias hipóteses e porque a sua mensagem não é uma informação, mas uma apuração da experiência. Não é algo a emitir um significado único, repartido de forma diferente por diferentes perspectivas. A obra é uma unidade tecida por séries de significados. A transfiguração da qual nos fala o professor Olavo de Carvalho resulta num modelo, naquilo que Aristóteles chamava de unidade e Sto. Tomás, de *integritas*. Modelo que guarda a experiência transfigurada para se encaixar circunstancialmente com a configuração da nossa vida⁴³. Não terminaremos de explicar o *Hamlet*, mas ele segue nos dizendo alguma coisa sobre a nossa vida.

As intelecções não são apenas variações analíticas, são, também, modos de apreensão e compreensão diferentes. Podemos entender um aspecto do símbolo artístico pela capacidade crítica, racional, mas também podemos compreender outro por uma capacidade emocional. Um drama, um poema ou um romance não se destinam somente à nossa razão. A arte sabe que a inteligência não se resume à razão. O que é a catarse, senão um modo de entendimento da obra?

Ao caracterizar a tragédia, Aristóteles define o seu efeito e a sua finalidade: imitação que, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Poética, 1449, b24; s.d.). Sem penetrar ainda nas controvérsias sobre a catarse, observo que essa definição aristotélica do trágico já mostrava o tipo de conexão entre público e obra. O público deve sentir alguma coisa para que a obra atinja o seu objetivo. O público deve ser tocado. E ele só é tocado se algo de sua experiência vem à tona pelo símbolo literário. Isso não quer dizer que o tema da obra tenha que ter uma correspondência direta e simples com a experiência do leitor. Se fosse assim, as histórias que se passam durante uma guerra só serviriam para quem já esteve numa guerra. Em última instância, os livros só serviriam para seus próprios autores. Claro que não é isso. E não é isso porque a arte é comunicação, e está se pronunciando no âmbito da hipótese, do que poderia ser. No segundo ensaio de sua *Anatomia da crítica*,

⁴³ Quando falo em “nossa vida”, nesse contexto, refiro-me tanto a um sentido individual como à cultura.

chamado justamente *Crítica ética: teoria dos símbolos*, Northrop Frye (2013) faz essa interpretação do problema da catarse:

A teoria tradicional da catarse implica que a resposta emocional à arte não é a provocação de uma emoção verdadeira, mas a provocação e a expurgação da verdadeira emoção numa onda de outra coisa qualquer. Podemos chamar essa outra coisa, talvez, de exaltação ou exuberância: a visão de algo liberado da experiência, a resposta inflamada no leitor pela transmutação da experiência em mimese, da vida em arte, da rotina em drama. No centro da educação liberal, algo certamente deve ser liberado. A metáfora da criação sugere a imagem paralela de nascimento, a emergência de um organismo recém-nascido para a vida independente. O êxtase da sua criação e sua reação produzem, em um nível de esforço criativo, o cacarejo da galinha; em outro, a qualidade que os críticos italianos chamavam de *sprezzatura* e que a tradução de Castiglione feita por Hoby chama de *recklessness* [inconsequência], o sentido de leveza e desprendimento que acompanha a perfeita disciplina, quando não podemos mais separar o dançarino da dança. (FRYE, 2013, 214).

Essa imagem usada por Frye – uma clara citação do poema *Among School Children*, de Yeats – da impossibilidade de separar a dança do dançarino, traduz com perfeição a encarnação da beleza que a arte realiza. Há uma aproximação intensa entre obra e público que os torna igualmente criativos nessa dança encarnada, nessa exuberância de propiciar ou de dar a *resposta inflamada*. É um eco do sublime de Longino. Autor, obra e público giram em torno desse fogo, que é a “transmutação da experiência em mimese, da vida em arte, da rotina em drama”. Isso é o símbolo transfigurador do qual fala Carvalho. Mais à frente, Frye insiste na importância disso que ele chamou de exuberância. Citando Blake, que disse que “a exuberância é a beleza”, Frye afirma:

(...) isso me parece uma solução praticamente definitiva, não somente da questão menor acerca do que é a beleza, mas do problema muito mais importante acerca do que as concepções de catarse e êxtase realmente significam (FRYE, 2013, 215).

Ora, se concordarmos com Frye, e concordamos, um certo tipo de emoção na leitura da obra é um problema verdadeiramente importante, muito mais importante do que a definição da beleza. Mas que emoção é esta que sustenta a inteligência da obra sem desabar na vulgaridade do patético? Sem cair em sentimentalismo? É a emoção artificial, não no sentido de mentirosa, mas no sentido de conscientemente produzida, na medida mais precisa em que toda obra de arte é teatral. Sabemos que não vamos assistir a um suicídio real ao ler as páginas de *Madame Bovary*. Mas sabemos que essa ficção

tem algo a dizer sobre o amor, sobre encontrar um sentido na vida, sobre o medo. A ficção cochicha a realidade no ouvido do leitor. Mas não o faz como uma alcoviteira moralista porque ela nem mesmo está falando diretamente com ele. Por não falar diretamente comigo ou com você é que Flaubert pôde escrever aquela história. A obra se destina a um potencial tu, de caráter genérico, mas não a ti mesmo, em caráter exclusivamente particular. É por isso que podemos recolher livremente o que ela está dizendo. Há uma leveza não só na comédia, mas também na tragédia literária. Sabemos que aquelas aventuras são uma hipótese, e isso muda tudo. O *Quixote* é um exemplo de quem perde esse limite de malícia. Mas também o *Quixote* é um exemplo de grandeza de caráter, mesmo que este se mostre pela sua irracional ingenuidade. O leitor sabe que não deve se armar cavaleiro porque lê novelas de cavalaria. Mas o bom leitor sabe, também, que o *Quixote*, além da loucura ou da ingenuidade, é um exemplo de caráter nobre, e um antídoto contra o cinismo. A apreciação da arte não é entretenimento, mas contém algo do entretenimento, algo de divertido sempre, e se não contém, provoca aquela atitude extrema dos maus leitores de *Werther* que não chegaram a ler o *Wilhelm Meister*. Vejamos que é uma espécie de movimento pendular entre a ingenuidade e a crítica, entre acreditar e desconfiar. É um movimento, mas não uma deriva. Abrimos o livro, vamos ao teatro, à ópera ou ao cinema porque queremos. Sabemos a natureza e as regras do jogo, que faz parte de nossa educação. Mas por que, então, a ressalva de dizer que a arte não é entretenimento? Por um motivo, como já foi dito, a arte é feita para lembrar, o entretenimento, para esquecer.

E eis aqui o ponto: lembrar o quê?, como assim, lembrar? Lembrar de nós mesmos. É precisamente por isso que a ideia de mimese é tão poderosa. Uma obra de arte não está dizendo nada, está dizendo: vida humana. Essa é, em certo sentido, uma tese contrária à de Ortega y Gasset em seu *La deshumanización del arte* (ORTEGA Y GASSET, 2002). Digo em parte, porque esse pequeno grande livro de Ortega y Gasset parece, na verdade, uma ironia. É bem provável, considerada essa ironia, que minha tese seja muito semelhante a algo que respira no fundo do que ele chama de desumanização.

Já sabemos que a mimese não pode ser confundida com a ideia simples de realismo como capacidade de apresentar em objeto artístico a aparência da realidade percebida. Há uma inevitável relação entre a arte e a natureza, onde aquela compreende, organiza e comunica alguma coisa desta. A forma artística cria uma espécie de realidade própria, mas completamente muda se não está naquela relação. “A realidade é a realidade do quadro, não a da coisa copiada” (ORTEGAY GASSET, 2002, 44-45), mas,

acrescenta Gasset: “A pintura interpreta o problema da vida, tendo como ponto de partida os elementos espaciais, as figuras” (Ide, 46). O quadro, forma acabada, é uma realidade em si, está dizendo algo em si. Em assim sendo, ele tem, como o poema, interesse em si, centrado em sua linguagem, mas está inserido em algo maior. Um quadro é parte da vida humana. Como diz o filósofo espanhol: “A arte tem que desarticular a natureza para articular a forma estética. Pintura não é naturalismo – seja impressionismo, iluminismo, etc. –; naturalismo é técnica, instrumento da pintura”. O naturalismo, essa capacidade de apresentar como é aquilo que poderíamos ver na natureza, é apenas um “instrumento da pintura”. Instrumento para que a pintura se pronuncie. Mas o que isso quer dizer? Que a pintura se pronuncie se não como algo da vida humana, inserida na natureza, mas contrária a ela? É por isso, por exemplo, que “o pintor, depois de pintar admiravelmente bem, deve começar a fazer-se artista” (ORTEGAY GASSET, 2002, 51).

Voltando a Frye, essa é a visão que ele nos apresenta ao falar de sua *crítica arquetípica*. Nela, o poema é entendido como parte de um todo chamado literatura. O poema, essa forma significativa, é uma condensação de referências e diz alguma coisa dentro do sistema da literatura como um todo. A sua significação está nas convenções, ou seja, na sua humanidade. O poema é um elemento de civilização. “Em seu aspecto arquetípico, a arte é uma parte da civilização, e definimos civilização como o processo de criar uma forma humana a partir da natureza” (FRYE, 2013, 237). Essa forma criada é um produto da interpretação para a interpretação. Essa forma criada, que exige uma atenção própria, é um esforço de comunicação. Ela reúne algo da totalidade que nos rodeia, da qual fazemos parte. Por isso a autonomia da arte é um termo que, se não for bem entendido, é tão insignificante quanto seria a autonomia da cutelaria, ou a autonomia da arquitetura, da jardinagem, da agropecuária etc. A autonomia da arte é um traço de distinção de finalidade, não de natureza significativa. A autonomia é importante, segundo Frye, para evitar a “falácia intencional”. Sem essa ressalva, a arte corre o risco de ser tomada pelo moralismo, que é o outro extremo da autonomia como alienação. É o risco da coerção ideológica, por exemplo. Quando dominada por ideologia, a arte deixa de significar para só dizer uma coisa. A esse respeito, Frye afirma que “a visão moralista de que o artista é que invariavelmente deveria auxiliar o trabalho de sua sociedade ao enquadrar hipóteses possíveis com as quais trabalhar, imitando a ação e o pensamento humanos de modo a sugerir meios realizáveis de ambos” (FRYE, 2013, 238). Assim a arte é apenas um meio de comunicação moralista, não de

comunicação simbólica do problema moral. É um tratamento ainda mais esquemático do que está sugerido na *República* de Platão. É, ainda de acordo com Frye, o ponto de partida da visão marxista de arte, por exemplo. Não é, de fato, incomum, perceber nos estudos literários marxistas um maior interesse no próprio marxismo do que na literatura. Neste sentido, a intenção ideológica produz sempre algo mais próximo da pornografia do que da arte, mais próximo da fantasia (utópica) do que da imaginação.

Então a mimese representa algo da vida na qual a obra, o escritor e o leitor estão inevitavelmente inseridos. Mas não o faz pela casca nem pela idealização. Essa representação, essa transfiguração da experiência, liga-se à realidade pela imaginação do que nos toca verdadeiramente, do que nos lembra de algo que somos ou poderíamos ser, ou não queremos ser. Ela toca o indivíduo na sua relação com a cultura, não com esquemas explicativos ou estratégicos de controle da sociedade.

Frye faz uma diferença interessantíssima entre uma perspectiva horizontal e outra vertical para diferenciar a profundidade da representação. Na perspectiva horizontal, a arte estabelece uma relação linear com a vida no sentido de equiparar e parecer com os fatos que nos cercam. Na perspectiva vertical, o desenho não copia diretamente o que faz parte de nossa experiência ordinária direta, mas aponta para a ira de Aquiles ou para o ciúme de Otelo, “which are bigger and more intense experiences than anything we can reach”⁴⁴ (FRYE, 1964, 96). Esse enriquecimento, essa intensificação, que não podemos alcançar ordinariamente, está disponível para a nossa imaginação naquela transfiguração extraordinária que é a obra literária. Ela pode nos fazer olhar para baixo da nossa experiência ordinária numa comédia, ou olhar para cima numa tragédia. Essa perspectiva vertical é que é importante, segundo Frye. Eu acrescentaria que o importante mesmo, e já chegarei a isso com mais detalhe, que o importante mesmo é que, nesse movimento vertical de olhar para cima e para baixo de nosso ponto de observação, lembramos desse ponto, somos obrigados a passar por ele novamente, a voltar para ele. Alçamos o olhar em direção ao Eneas de Virgílio, mas não ficamos lá. Voltamos ao nosso patamar. É o que diz Ortega y Gasset com sua bela imagem comparando o leitor, que tenta voltar à sua realidade após a leitura da novela, com o naufrago que tenta voltar à praia, ou o que diz Scruton sobre a imaginação que não nos retira da realidade. Poder-se-ia perguntar se essa visão heróica ou cômica não excluiria aquelas ficções que montam um mundo miúdo, com personagens muito semelhantes aos

⁴⁴ Tradução própria: “que são as maiores e mais intensas experiências que podemos alcançar”.

de Virginia Wolf ou aos do exemplo de realismo de Balzac. Evidentemente, não. O próprio Frye explica que os termos de elevado e baixo definidos na poética de Aristóteles para falar das personagens da tragédia e da comédia, precisam de melhor tradução: “As palavras de Aristóteles para bom e mau, entretanto, são *spoudaios* e *phaulos*, que possuem sentido figurado de pesado e leve” (FRYE, 2013, p. 145). Combinada ao seu conceito dos eixos vertical e horizontal, podemos dizer que o leitor, ao acompanhar as vidas imaginárias da ficção, orbita a obra.

A ideia de modelo não se refere a um ideal, mas à unidade criada pela imaginação de uma experiência que não é a nossa e que, de tão intensificada, torna-se símbolo. E há um aprendizado, além de uma diversão nesse ir e vir. Levamos alguma coisa do que sabemos para as páginas da Eneida, e trazemos algo de lá. George Eliot diz que:

(...) o maior benefício que devemos ao artista (...) é o desenvolvimento das nossas simpatias... Arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os nossos semelhantes para além de nosso destino pessoal (Eliot, apud Wood, 2009, 139-140)⁴⁵.

Quando Eliot diz que “a arte é a coisa mais próxima da vida”, embora isso seja geograficamente diferente de quando digo que a arte está dentro da vida, aponta para a diferença, mas, ao mesmo tempo, para o vínculo inevitável entre arte e vida. A questão é saber no que a arte se aproxima da vida. Não é da aparência, mas sim de algo que está lá e que conhecemos melhor. A arte tem uma intimidade com a vida. Ela amplia nossa experiência e nosso contato com nosso semelhante para além de nós mesmos, para além de nosso destino pessoal, ela nos retira da ilha egocêntrica, ela permite um vislumbre além do deslumbre do eu particular, ela modifica a geografia de nossa província.

Não é uma informação que pode fazer isso, não é um dado. A arte não se abre totalmente como um objeto de perquirição. Algo nela exige outro tipo de atenção, uma combinação mais sutil entre o racional e o sentimental. Não a apreendemos na pura lógica, nem, tampouco, na imediata sensibilidade. Não é uma equação, nem um exclusivo produto sensorial. É, como disse Leonardo da Vinci, *cosa mentale*. Essa *cosa mentale* refere-se a um sentido de inteligência tal como está em Aristóteles e Sto. Tomás de Aquino. Como explica Jacques Maritain, nessa tradição, “el arte es ante todo de orden intelectual, su acción consiste en imprimir una idea en una materia” (Maritain,

⁴⁵ No original: “(...) the greatest benefit we owe to the artist (...) is the extension of our sympathies... Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellowman beyond the bounds of our personal lot (Eliot, apud Wood, 2009, 139-140)”.

1958, p.15). O artista conforma ideia e coisa feita, e esta coisa não se entrega à pura especulação, cujo único fim é conhecer. A coisa feita pelo artista é da ordem prática. A arte está voltada “hacia la acción, no hacia la pura interioridad del conocer”.

A encarnação da beleza

De certo modo tudo isso indica claramente a ideia de um conteúdo da obra de arte. A questão da forma e do conteúdo atormenta a teoria e a crítica de modo especial na arte moderna. Peter Lamarque fala de uma transição histórica do texto humanista para o texto-escritura (LAMARQUE, 2009). É como se saíssemos de um complexo onde é possível ver o homem e, portanto, a si mesmo, para ver o texto em si e mais nada. Há uma sobrevalorização do aspecto aparente. De tanto insistirmos no significativo, o texto fica insignificante.

O célebre termo “arte pela arte” pode ser tomado como um emblema de uma aporia levada de maneira mais ou menos séria nos últimos quase duzentos anos. Essa ideia da forma, que se caracteriza por uma abordagem materialista da arte, apresenta duas feições aparentemente antagônicas: de um lado, aquela crença na autarquia da forma que vê o objeto como que retirado do mundo e, de outro, o veneno ideológico da chamada arte engajada, que também vê o objeto artístico retirado do mundo, à disposição da mensagem explicadora de uma visão esquemática do mundo. As visões da forma como finalidade ou como mero suporte ideológico são escolhos para uma leitura integral da literatura.

Uma das faces desse formalismo é a sobrevalorização sensual da percepção da coisa. As interpretações de Roland Barthes (BARTHES, 1992 e BARTHES, 1972) e de Susan Sontag (SONTAG, 1984) sobre o prazer do texto definem uma visão erótica ou sensitiva da leitura. Embora esse seja um aspecto excitante da teoria, não parece, de fato, adequado à experiência da leitura compreendida de maneira mais ampla como uma forma de conhecimento. O desejo erótico nunca define perfeitamente as trocas, seus limites são definidos individualmente. A paixão não espera reciprocidade para acontecer. O desejo erótico não se alimenta de reciprocidade. Posso deixar de desejar o outro quando ele mais me deseja, e posso desejá-lo sem que ele nem tenha conhecimento de minha existência. O outro não se destina a mim, que posso desejá-lo. Por isso mesmo o indivíduo apaixonado pode montar um universo de expectativa de prazer através do outro, mas não necessariamente com o outro.

A ideia de uma “erótica da arte”, que deveria substituir uma “hermenêutica da arte”, é formulada por Susan Sontag no ensaio *Contra a Interpretação*, da década de 1960. Trata-se de uma reação aos excessos da teoria e da crítica que, de acordo com suas palavras, à época era “reacionária e asfíxiante”. Embora não saiba exatamente o que ela queria dizer com o adjetivo reacionária, parece-me clara a sua descrição do que seria essa atitude de dominação teórica sobrepondo-se à apreciação. “A efusão de interpretações da arte envenena hoje nossas sensibilidades, tanto quanto os gases dos automóveis e da indústria pesada ‘envenenam’ a atmosfera urbana” (SONTAG, 1984, 20). De modo geral é um diagnóstico bastante razoável, mas a afirmação seguinte de Sontag, embora atraente, mostra-se, quando vista de perto, insustentável. Ela diz: “O mérito das obras reside em algo distinto de seus significados”. Levar adiante esse problema é o ponto preciso deste capítulo da tese e, mais propriamente, da tese em si. O mal estar com o excesso da interpretação, que seria nosso problema comum, não me convence de que algo não esteja para ser interpretado. A questão é saber o quê e como. O prognóstico erótico de Sontag não é eficiente porque parte de algumas premissas equivocadas e resulta numa espécie de aporia⁴⁶ que pretendo demonstrar a seguir. Pretendo verificar justamente se, em lugar de uma erótica da arte, não precisamos, justamente, compreender a ética da arte. Considero que esse esforço tende a adequar nosso horizonte de expectativa em qualquer leitura.

Sontag acerta na identificação do problema, mas falha na sua solução porque acredita que esta passa pela tentativa de superar a mimese platônico-aristotélica. Acompanhar o modo como Sontag parte daí até chegar à sua proposição erótica contra a interpretação ética, parece-me um bom caminho de preparação para chegarmos ao eixo de minha tese.

Para Sontag, existe na tradição um “projeto de interpretação”. Esse projeto nasce do modelo que considera a obra de arte como representação de alguma coisa. Assim, toda a discussão ocidental permanece nos limites platônico-aristotélicos da mimese e do valor. A esse modelo mimético, corresponde a separação conceitual entre forma e conteúdo, com especial valorização do conteúdo sobre a forma. Essa valorização ficaria clara na equivocada pergunta diante da obra sobre o quê ela “quer dizer”. “A ideia de um conteúdo é hoje fundamentalmente um obstáculo, um fastígio, um sutil, ou não tão

⁴⁶ É importante que o termo aporia não seja apartado totalmente do seu sentido original: “Sem poros”, sem comunicação, sem passagem, fechado. Essa ressalva deve-se ao fato de que as aporias tendem a surgir na discussão filosófica como sinônimos de impasse entre elementos que não podem mesmo ser decididos. Mas a aporia não é isso, é um fechamento, uma obstrução.

sutil, filisteísmo” (SONTAG, 1984, 17). Sontag faz questão de dizer que não está chamando de interpretação o mesmo que Nietzsche queria nomear quando disse não haver fatos, só interpretações. Para Sontag, a interpretação é algo como a análise da obra ou a sua tradução no que ela quer dizer. Essa é uma observação importante para um aspecto contraditório que pretendo apontar no final deste comentário. A interpretação seria uma estratégia de manutenção de textos antigos. A interpretação, exercendo autoridade, altera o texto, dominando o seu sentido. “É precisamente o hábito de aproximar-se de uma obra de arte com a intenção de interpretá-la o que sustenta a arbitrária suposição de que existe realmente algo assimilável à ideia de conteúdo de uma obra de arte” (SONTAG, 1984, p.18). É por isso que a arte atual foge da interpretação. Assim, Sontag conclui esse panorama com a afirmação de que a diferença entre forma e conteúdo é uma ilusão.

Como, então, ela se pergunta, comentar sem usurpar? O caminho que sugere é que se dê maior atenção à forma, com “menos prescrição e mais descrição”. O crítico e o teórico devem mostrar o que está sendo visto, descrever, e não interpretar.

A finalidade de todo comentário sobre a arte deveria ser hoje fazer com que as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência pessoal – fossem para nós mais, e não menos, reais. A função da crítica deveria consistir em mostrar “como é o que é”, inclusive “o que é”, e não em mostrar “o que significa”. No lugar de uma hermenêutica, necessitamos de uma erótica da arte. (Idem, 27)

Minha tese, num olhar rápido, talvez se parecesse muito com isso, mas, é, fundamentalmente, diversa disso. Diversa não como opinião, ou como ponto de vista sobre a prescrição apresentada. Minha tese passa pelo mesmo problema, mas diverge do que diz Sontag tanto no seu diagnóstico como no seu prognóstico. Será que o problema da interpretação nasce de uma concepção mimética da arte? Será possível não haver qualquer diferença entre forma e conteúdo? O que significa dizer que essa diferença é uma ilusão? Se observarmos bem os argumentos de Sontag(1984), podemos ver que ao final ela volta a essa diferença quando apresenta como solução a necessidade de se prestar mais atenção à forma, ao que estamos vendo ou ouvindo. O apelo sensorial, ou sensível, de Sontag é um apelo pela forma. Não estaria ela, assim, dentro do mesmo esquema ilusório acusado anteriormente? Também devemos observar o seguinte: se, em acordo com Nietzsche, “não há fatos, só interpretações”, como será possível ao crítico “mostrar ‘como é o que é’, inclusive mostrar ‘o que é’, e não ‘o que significa’”?

Essas contradições são um indício que pretendo seguir mais de perto. Como não fazer a pergunta que Sontag qualifica como equivocada? Como não se perguntar, diante de uma obra, o que ela quer dizer? Diante de um poema, de um romance, de uma tela, de uma cena, será possível não ultrapassar o que se vê e ouve para um significado? Essa pergunta sobre “o que quer dizer” não pode ser reduzida a uma intenção analítica. Alcançar o conteúdo de uma obra não significa apenas apreender intelectualmente dados e informações de um objeto. Se a crítica deve apenas descrever a obra mais uma vez para apresentar o que ela já é, a crítica e a obra não ocuparão o mesmo espaço? Para que a obra, nesse caso? Por que eu devo procurar uma obra quando já a encontrei na crítica? Por que devo ir a uma crítica se ela vai apenas descrever e me apresentar a obra, novamente?

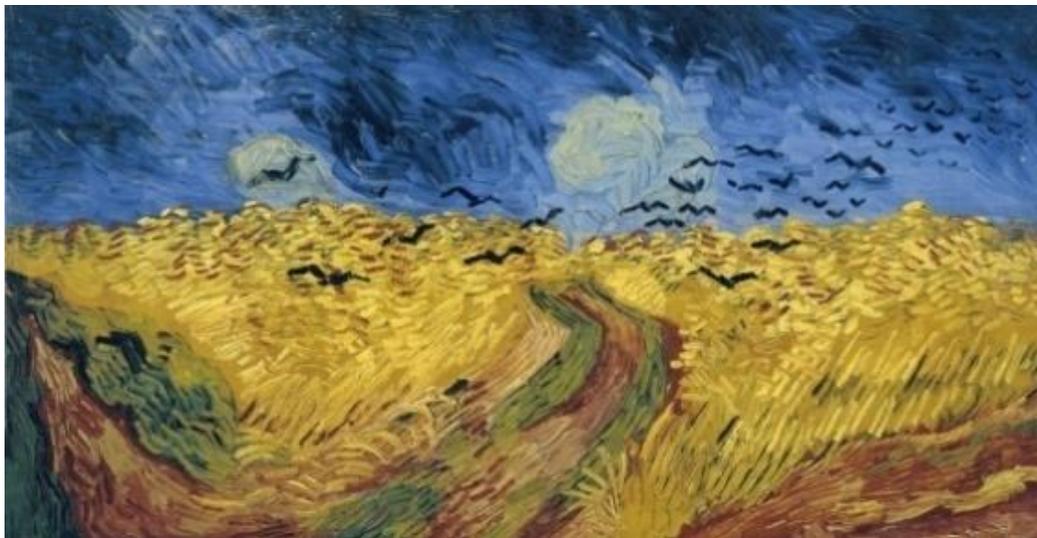
Tomemos a música como o caso mais difícil para se falar de um conteúdo. As diferenças entre uma *Suíte para Cello*, de Bach, e as *Gymnopédies*, de Satie, residem apenas nas características matemáticas do modo de agrupamento das notas e dos intervalos entre elas? O que ouviríamos dessas peças se lhes fossem retirados os seus conteúdos emocionais, a sua intenção? Como retirar a gravidade reflexiva, o tema quase devocional das *Suítes* de Bach? Como retirar a leveza e o sentimentalismo pretensamente desimportante dessa “música de mobília”, como dizia Satie, que são as *Gymnopédies*? Como dizer que a relação entre a Sonata nº 9, Op. 47 de Beethoven, chamada *Sonata Kreutzer*, e a novela homônima de Tolstói é apenas uma relação formal, e não temática, não de conteúdo? Não há em ambas o tema do conflito? “A música é atividade e gesto, e ouvindo-a deslocamo-nos com ela, sem consciência de que as forças e campos contra os quais nos esforçamos também não estão presentes na música” (Scruton, 2007, 146). Esse conteúdo talvez nos leve mesmo ao indizível, quando no seu máximo, indicado, quem sabe, numa forma de transcendência. É o que Scruton vai explorar, seguindo a trilha de Rilke: “As palavras ainda correm suaves para o indizível/ E a música, sempre nova, de palpitantes pedras/ constrói em espaço inútil a sua casa divina” (Idem, 141).

Se considerarmos uma obra como a *Sonata nº 2 Op. 35*, de Chopin, veremos, nos seus quatro movimentos, quatro diferentes conteúdos. O terceiro movimento, *lento*, a célebre *Marcha Fúnebre*, remete-nos imediatamente ao drama e à solenidade, ao peso e à densidade semelhante à contemplação da morte. Pode não ser a descrição literal de um funeral, mas, seguramente, não é uma música de conteúdo alegre. E ouvimos a tristeza, ouvimos o drama, não só um conjunto de notas. O último movimento, *presto*, agita tudo

ao redor, como um vento que movesse desordenadamente um alto capinzal. Essa música desenha um movimento semelhante àquele captado por João Cabral de Melo Neto, de um vento que varre do mar ao canavial, ondulando a superfície, de certo modo, transtornando-a. E ambos, música e poema, falam da mesma paisagem que está no quadro de Van Gogh *Campo de Trigo com Corvos*.

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira de onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga

(Melo Neto, 335)



Campo de Trigo com Corvos, 1890; Van Gogh Museum, Amsterdam.

A música de Chopin, no último movimento dessa sonata, tem um conteúdo semelhante ao da tela de Van Gogh. Não seria absurdo aproximar a música como ilustração da tela. Também não seria absurdo fazer da tela uma ilustração da música. Em ambas, há o vento e o movimento de algo ameaçador da natureza. Em ambas há algo *radiante e tenebroso* ao mesmo tempo. Antonin Artaud descreve assim a pintura de Van Gogh:

Durante muito tempo a pintura linear pura me apaixonou, até que descobri a pintura de Van Gogh, que pintava em lugar de linhas e formas, coisas da natureza inerte como agitadas por convulsões. (...) Os corvos pintados dois dias antes de sua morte não lhe abriram, mais que suas outras telas, a porta de uma grande glória póstuma, mas abrem à pintura pintada, ou melhor, à natureza não-pintada, a porta oculta de um futuro possível, de uma permanente realidade possível, através da porta aberta por Van Gogh para um enigmático e pavoroso além. (...)

E no quadro existe um céu muito baixo, esmagado, violeta como as margens do raio.

A insólita franja tenebrosa do vazio eleva-se em relâmpago.

A alguns centímetros do alto, como se estivessem saindo da parte debaixo da tela, Van Gogh soltou os corvos, tal qual tivesse soltado micróbios negros do seu braço suicida, seguindo o corte negro da linha, onde o bater da sua soberba plumagem pesa sobre os preparativos da tormenta terrestre a ameaça de uma sufocação vinda de cima. (...)

Digno acompanhamento para a morte daquele que, em vida, fez girar tantos sóis ébrios sobre montões de cereais rebeldes e que, desesperadamente, com um balaço no ventre, não pôde deixar de inundar com sangue e vinho uma paisagem, empapando a terra com uma última emulsão, radiante e tenebrosa ao mesmo tempo, que cheira a vinho azedo e a vinagre picante. (ARTAUD, s/d, 11-21).

A sonata de Chopin também termina com uma espécie de revoada que sucede o tema da morte. Talvez com bastante liberdade, mas não gratuitamente, poderíamos ver no *presto* de Chopin, alguma coisa dos corvos de Van Gogh. O comentário de Artaud, que evidentemente não é uma análise, mas não deixa de ser uma interpretação, poderia, também, em alguns momentos, servir para o *presto* final da sonata. Se continuarmos lendo a, também revoltosa, escrita de Artaud, poderemos ver como há coincidências de um vocabulário musical para falar do pictórico: “Pois esse é o tom da última tela pintada por Van Gogh, que nunca ultrapassou os limites da pintura e evoca os acordes bárbaros e abruptos do mais patético, passional e apaixonado drama isabelino” (ARTAUD, s/d, 21). O que se prenuncia nesse trecho é a confirmação de um sentido para além do elemento formal, para além da tinta, da forma e a da cor. Mesmo Artaud, cuja obra, a partir de certo momento, pode-se dizer, perde o sentido, está aqui apontando um sentido. A pintura evoca um drama literário. E Artaud mostra esse conteúdo, ou seja, segue lendo, interpretando:

É isso o que mais me surpreende em Van Gogh, o maior pintor entre todos os pintores, é que, sem sair do que se denomina e é pintura, sem afastar-se do tubo, do pincel, do enquadramento e da tela, sem recorrer à sátira, ao relato, ao drama, à ação com imagens, à beleza intrínseca do tema e do objeto, chegou a infundir paixão à natureza e aos objetos com tanto vigor que qualquer conto fabuloso de Edgar Allan Poe, de Herman Melville, de Nathanael Howtorne, de Gérard de Nerval, de Achin Von Armin ou de Hoffman não superam em nada, dentro do plano psicológico e dramático, suas telas modestas; suas telas, por outro lado, quase todas de reduzidas dimensões, como se respondessem a um propósito deliberado. (ARTAUD, s/d, 22).

O que Artaud diz nesse trecho confirma não só a existência de um conteúdo, como também o detalhe muito importante de que conteúdo é quase que um sinônimo de literário. A obra de Van Gogh, sem usar de elementos literários, que imediatamente

dariam conteúdo a uma imagem, supera as obras literárias no plano psicológico e dramático, ou seja, no conteúdo e no significado. Uma lamparina sobre a mesa é capaz de contar uma história como elemento restrito de pintura, não de ilustração. “O maior pintor entre todos os pintores”, ou seja, aquele que melhor pintou, aquele que melhor exerceu materialmente a sua arte, em outras palavras, o melhor do ponto de vista formal alcança tais resultados nos planos não pictóricos. Nesse livro em que Artaud comenta a obra de Van Gogh, não há análise formal propriamente dita, mas um trabalho de inteligência da imagem. O escritor não faz considerações sobre a espessura da pincelada para criar uma consciência da espessura da pincelada. O escritor observa a forma para atravessá-la em direção a um conteúdo. Artaud tem uma tese sobre a obra e a vida de Van Gogh, a de que ele teria sido um “suicidado da sociedade”, como é título de seu livro. Não importa aqui o quanto seja contestável a sua tese final. Importa observar que ela é o exemplo de duas importantes ideias fundamentais a este meu trabalho: primeiro, que há um conteúdo que buscamos compreender quando vemos, ouvimos ou lemos uma obra de arte; e, segundo, que essa compreensão não está limitada ao elemento material do objeto artístico – tintas, notas ou frases –, mas a algo para o qual ele remete, e que nos é semelhante. Em outras palavras, a obra de arte tem um conteúdo, e o buscamos como espectadores porque nosso interesse não é interpretar textos, mas a vida, da qual os textos nascem e para a qual nos remetem. Se a linguagem, como procurei demonstrar no capítulo 1, ao contrário de um sistema fechado autorreferencial, é um símbolo do mundo disponível para o homem compartilhar a sua experiência vital, os textos ultrapassam a sua gramática e carregam em si algo para além de si.

Se, conforme diz Noël Carroll, “à imagem da teoria expressionista da arte, o formalismo surgiu como reação às teorias representacionistas” (CARROLL, 2010, 127), então a crítica proposta por Sontag encontra-se com a arte moderna como superação da mimese. Uma ideia consagrada na historiografia da arte diz que, a partir da invenção da fotografia, a pintura estaria liberada da representação da realidade abrindo caminho com Cézanne e com o Impressionismo até chegar ao abstracionismo. A arte abstrata seria, então, o não representativo, o não mimético. Não haverá, porém, certa precipitação em concordar que o abstrato é resultado da superação da representação? Talvez tenha sido essa a intenção de alguns programas de vanguarda ou de alguns artistas. Mas, o que é uma abstração se não uma abstração de alguma coisa? Na explicação desse quadro histórico, entendido como evolução dos princípios realistas, diz Carroll:

A abstração foi uma das maneiras que encontraram [os pintores] para se adaptar às novas circunstâncias [ou seja, o fato de que “a fotografia iria acabar com o negócio da pintura como imitação]. Do virar do século em diante, cada vez mais pintores passaram a dedicar-se à criação de pinturas não objectivas, cuja principal finalidade era a composição na superfície do quadro e não a referência à “natureza”. Em vez de tratarem um quadro como um vidro – um espelho ou uma janela aberta para o mundo – os pintores começaram a explorar a própria textura do vidro. Deixaram de olhar através dele, passaram a olhar *para* ele. Isto era pintura pela pintura – pintura que experimentava as possibilidades da forma, da linha e da cor –, não era pintura para mostrar o mundo. (CARROLL, 2010, p.217)

De fato é uma explicação à qual estamos relativamente acostumados, e parece fazer sentido, especialmente quando observamos as telas de um Miró, de um Malévich ou de um Pollock, nas quais é difícil ou impossível identificar um tema narrativo. Mas de que modo aquilo que é forma, linha e cor pode não ser uma maneira de mostrar o mundo? De que forma aquilo que é dado a ver pode estar fora ou além de nossa aptidão ou experiência de ver o mundo? Não é por meio de formas, linhas e cores que vemos as coisas? Não haverá formas conhecidas que não se pareçam às apresentadas por Pollock? As formas simples de Malévich não são formas da realidade? A geometria de Mondrian é menos realista que uma tempestade de Turner? Estas retratam menos a realidade que *A Rua*⁴⁷, de Vermeer? Suponho que não esteja aí a diferença entre essas obras.

O realismo é uma espécie de condição do que pertence ao real, e as obras de arte se encaixam aí. É bastante conhecida aquela passagem em que Gustave Flaubert disse:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentasse pela força interna do seu estilo, (...) um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema ficasse quase invisível, se é que pode haver. (...) Eu creio que o futuro da arte será assim (FLAUBERT, 2005, p.53/54).

Flaubert escreve isso numa carta redigida em 1852, durante a sua laboriosa criação de *Madame Bovary*. Essa é uma ideia que precisaria, segundo o próprio Flaubert, de “todo um livro para desenvolver” o que ele realmente queria dizer. Assim, temos apenas um indício. Mas alguns movimentos de vanguarda do início do século XX quase nos fizeram crer nessa ausência de tema, nessa obra sobre nada. Flaubert fala em *arte pura*, na qual o estilo substitui a necessidade de um tema como “toda uma maneira absoluta de ver as coisas”. Arte pura ou arte pela arte ou arte abstrata, ainda que não

⁴⁷*Het Straatje* (A Rua), de Vermeer de Delft, 1661. Óleo sobre tela, Rijksmuseum, Amsterdã.

sejam sinônimos, são termos que comportam a ideia da superação formal do conteúdo representacional.

A questão decisiva aqui é pensar o quanto esse esvaziamento é possível na realidade das obras, não no enunciado ideal dos programas estéticos. Vejamos que a metáfora do esvaziamento já indica o equívoco de supor que se pudesse ter antes uma forma preenchida posteriormente. Em que obra Flaubert teria atingido aquela ausência de tema? Em que pintura estaria abolida toda referência à realidade? Para Aristóteles (ver *Poética*), a imitação pode revelar algo universal sobre a ação humana. A imitação é uma disposição natural dos homens, e uma fonte de prazer. Isso porque ela atende a outra característica do homem que é a sua aptidão para conhecer. “Todos os homens, por natureza, desejam conhecer” (Aristóteles, 1969, 37; *Metafísica*, I, 980a). O que é a arte senão mais uma das coisas do homem no mundo, mais uma coisa entre as coisas do mundo? Como seria uma arte apartada disso? Seria possível que ela não fizesse parte de uma realidade na qual estamos inseridos?

É preciso não confundir, portanto, a forma como algo plenamente separável, algo que pudéssemos descolar de um sentido a ser comunicado. Este é o erro tanto da sua valorização formalista como da sua desvalorização ideológica. A forma está dizendo alguma coisa em si mesma. E isso bastante diferente de considerar que a forma está dizendo a si mesma, ou que ela apenas sustenta algo que se diz por si mesmo. Assim, ela não pode ser objeto de culto nem irrelevante veículo de uma mensagem. O esquecido estudo dos gêneros literários é um caminho de compreensão do significado da obra. Os gêneros apontam para o significado cultural que as formas acumulam e propagam. Ao fazer uma comédia sobre a base e dos autos teatrais, Ariano Suassuna está articulando sentidos com a forma, ampliando o que os seus personagens dizem na repercussão do que a forma diz em conjunto com o seu conteúdo.

Mas, o que quer dizer, precisamente, a abstração? O termo abstração não tem um sentido unívoco. Suas variações vão do senso comum ao sentido filosófico. No senso comum é a ausência de uma forma reconhecível entre os objetos da realidade, uma imagem subjetiva ou irreal. No sentido filosófico, refere-se à operação de tomar à parte uma qualidade, característica, propriedade ou relação de um elemento da realidade para a sua cognição (Aristóteles e Sto Tomás de Aquino). Neste sentido, o círculo é uma abstração dos objetos circulares. Mesmo quando os filósofos discordam desse sentido original de pôr à parte, discordam no modo de interpretá-lo, apenas. A abstração é aquilo que é tomado à parte, aquilo que não pode ser compreendido imediatamente

porque está fora da sua situação imediata. Segundo Ferrater Mora “o verbo grego (...) que se traduz por abstrair costumava ser designado para designar o ato de tirar algo de alguma coisa, separar algo de algo, privar alguém de algo” (MORA, 2004, I, 21). A abstração é um modo de observar ou apresentar a realidade, não um modo de superá-la. “Se aplicamos a definição de abstrata ao mundo das artes, a arte abstrata será aquela que, para compor obras, isola pelo pensamento certos elementos da realidade ao passo que a percepção desses objetos não os capta jamais isoladamente” (SOURIAU, 2004, 8)⁴⁸. Assim, podemos dizer, toda arte é abstrata, todo objeto artístico é uma abstração. Uma novela não apresenta senão certos elementos isolados pelo pensamento e pela imaginação do artista. Toda lírica é, mais evidentemente ainda, abstrata. Uma tela de Pollock não faz referência à realidade? Não é mimética? Como poderíamos olhá-la e percebê-la se ela não tivesse os mesmos elementos que organizam a nossa percepção visual da realidade, se o objeto que ela é não correspondesse aos objetos que conhecemos? O fato de olhar para a sua complexa teia de linhas coloridas e não reconhecer ali a forma de qualquer objeto familiar não significa que a obra tenha superado a sua referência ao mundo, à representação. Nenhum pintor na história pode nem poderá criar verdadeiramente uma forma que não corresponda às nossas próprias limitações de visualização da realidade. O ponto, a linha, a cor, a profundidade, a altura e a largura já são elemento que, usados, caracterizam a representação da realidade. Como disse Magritte, pintor surrealista: “a arte dita não figurativa não tem mais sentido do que a escola não educadora, que a cozinha que não alimenta, etc (...) Não há escolha: não há arte sem vida”⁴⁹”.

A poesia hermética, o *non sense*, ou o surrealismo não podem abolir a realidade. Em qualquer um dos três casos, diferentes entre si, a inteligibilidade está justamente no modo como nos recuperamos do mundo do texto para o mundo. O hermetismo de um Paul Celan, que aponta para o emudecimento da linguagem, não é um amontoado de palavras. Ainda que não seja um texto claro, ele está articulando sentidos. O fato de dizer algo de difícil acesso não implica que não diga nada ou diga qualquer coisa, o que poderia ser tido como o mesmo. Como diz Gadamer, os poemas de Celan “não são de tal modo que tudo permaneceria, por exemplo, encoberto ou poderia significar algo

⁴⁸ No original: “Si l’on applique la définition de l’abstrait au monde des arts, l’art abstrait serait celui qui, pour composer des oeuvres, isole par la pensée certains éléments de la réalité alors que la perception de ces objets ne les donne jamais à part”

⁴⁹ No original: “l’art dit non figuratif n’a pas plus de sens que l’école non enseignante, que la cuisine non alimentaire, etc (...) Il n’a pas de choix: pas d’art sans la vie”

arbitrário” (GADAMER, 2010, 417). O poema hermético muda a experiência da leitura exigindo mais da paciência do leitor, que precisa “ser um leitor que sempre procura escutar uma vez mais” (Idem). Ora quem precisa escutar uma vez mais está à procura e à espera de algo que está sendo dito.

É um potencial simbólico, o conteúdo da arte e da literatura. A controvérsia entre forma e conteúdo, que apresenta dois extremos do mesmo erro, ou seja, a sofisticada “arte pela arte”, e a pueril “arte engajada”, costuma desperdiçar esse potencial simbólico entre a promessa de nada e a oferta unitária de uma “mensagem”. Karl Kraus (2010) resume perfeitamente essa relação quando diz que

(...) há duas espécies de escritores. Aqueles que são e aqueles que não são. Nos primeiros, a forma e o conteúdo se harmonizam como corpo e alma; nos segundos, a forma e o conteúdo se ajustam como a roupa ao corpo (KRAUS, 2010, 69).

Assim, os escritores são aqueles que fazem do texto uma encarnação. Forma e conteúdo são diferentes, mas não separáveis. Atentemos para a elegância e para o potencial dessa imagem: o poema, por exemplo, como encarnação da poesia, a arte como encarnação da beleza. A forma pode ser objeto de desejo enquanto encarnação, não enquanto coisa. Investigando justamente a relação entre arte e Eros, Roger Scruton oferece-nos uma reflexão útil sobre o que estamos pensando aqui. Ele procura fazer uma diferença conceitual entre o erótico e o pornográfico para mostrar como este não pode ser portador de beleza, nem pode ser expressão da arte. Faço uma citação mais longa porque o texto direto de Scruton nos explica melhor o que nos importa aqui do que sua paráfrase:

A imagem pornográfica é como uma varinha mágica que transforma sujeitos em objetos e pessoas em coisas; assim, acaba por tirar-lhe o encanto e destruir a fonte de sua beleza. Ela faz as pessoas se esconderem por trás de seus corpos como marionetes manejadas por cordões ocultos. Desde o *cogito* de Descartes, a ideia do eu como homúnculo interior influenciou nossas opiniões acerca da pessoa humana. A imagem cartesiana nos instiga a crer que passamos a vida conduzindo um animal numa coleira, forçando-o a fazer o que queremos até ele entrar em colapso e morrer. Sou um sujeito; meu corpo, um objeto: eu sou eu, ele é ele. Assim, o corpo torna-se mais uma coisa entre tantas outras, e a única forma que tenho de resgatá-lo é assegurando meu direito de propriedade, afirmando que este corpo não é apenas um objeto velho, mas um objeto que pertence a *mim*. É precisamente desse jeito que a relação entre alma e corpo é vista na imagem pornográfica.

Existe, contudo, uma forma melhor de ver as coisas, a qual explica boa parte daquela velha moralidade que muitos, hoje, consideram inquietante. De acordo com essa perspectiva, meu corpo não é propriedade minha, mas – para empregarmos o termo teológico –

minha encarnação. Meu corpo é um sujeito tanto quanto eu, e não um objeto. Eu o possuo na mesma medida em que possuo a mim mesmo. Estou inextricavelmente ligado a ele, e tudo aquilo que é feito com meu corpo é feito comigo. (...)

A velha moralidade, para a qual vender o corpo era incompatível com a doação do eu, tocava uma verdade. O sentimento sexual não é uma sensação que pode ser acionada e interrompida à vontade; antes, é o tributo que um eu presta a outro e que, em seu ápice, proporciona a incandescente revelação de quem você é. (...) A condenação da prostituição não era apenas beatice puritana; tratava-se do reconhecimento de uma verdade profunda, qual seja: a de que você e seu corpo não são duas coisas distintas, de modo que vender o corpo endurece a alma. E aquilo que aplica-se à prostituição aplica-se também à pornografia. Ela não é um tributo à beleza humana, é a sua dessacralização. (SCRUTON, 2013, 174-175).

O conceito de encarnação anula a enganosa, longa e entediante disputa entre forma e conteúdo na arte. Um soneto é uma encarnação da poesia, da ideia, do que é dito. Não há uma coisa ou outra. Há o que é o soneto, aquela encarnação da poesia e de uma experiência da beleza, ou seja, de um sentido, de que está dizendo.

Se a pornografia transforma pessoas em coisas, o materialismo formal que recusa a ideia de um conteúdo subjetivo e intersubjetivo, histórico, emocional ou psicológico na obra é uma abordagem pornográfica da arte. O chamado que faz Susan Sontag para um modo de ler que menospreza a interpretação por negar o conteúdo, e que ela chama de erótico, poderia, então, ser entendido como pornográfico. É a mesma redução à percepção formal da matéria que faz Barthes no seu *O prazer do texto* (Barthes, 1974). Trata-se de um apelo ao papel do significante na fruição do texto: “o prazer do texto é isto: o valor passado para a categoria sumptuosa [sic] de significante” (BARTHES, 1974, p.115). Barthes chega a sugerir que a teoria do texto fosse definida como uma “hilofilia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha)” (BARTHES, 1974, p.112).

Embora a teoria do texto tenha designado particularmente a significância (no sentido que Julia Kristeva deu a essa palavra) como lugar de fruição, embora tenha afirmado o valor simultaneamente erótico e crítico da prática textual, estas proposições são muitas vezes esquecidas, recalçadas, abafadas. E no entanto: o materialismo radical para o qual tende esta teoria será concebível sem o pensamento do prazer, da fruição? Os raros materialistas do passado, cada um à sua maneira, Epicuro, Diderot, Sade, Fourier, não foram todos eudemonistas declarados? (BARTHES, 1974, 113).

Essa redução ao sensorial, essa materialização da leitura que, em nome de um prazer, nega o valor e o significado, literalmente, é algo que não faz sentido. Essa excitação prazenteira em torno do significante, da matéria do texto, da textualidade do texto, mais se parece a uma recusa da inteligência, ou seja, a uma bestialização da leitura.

Mais à frente, investigando o conceito de experiência, comentarei com mais detalhe o que diz Aristóteles sobre o papel da percepção sensorial no conhecimento. Entretanto, cabe adiantar, é de todo animal essa capacidade de perceber pelos sentidos. Mas é típico do homem, apenas, a partir daí, alcançar as sensações e os conceitos.

Northorp Frye, no segundo ensaio de sua *Anatomia da Crítica*, faz uma clara demonstração da diferença entre a captação essencial da forma, que não é resultado de uma análise especializada, e a crítica formal, propriamente dita (FRYE, 2013). Na captação da forma, o público alcança o que está sendo dito, ainda que não depure analiticamente os elementos estruturais. É como a apreciação de uma sinfonia, que pode se dar mesmo a quem não sabe ler uma partitura: “o público pode ouvir tudo o que está sendo tocado, ele capta as sutilezas como parte de uma experiência linear; a percepção é menos consciente, mas não menos real (FRYE, 2013, p.205)”. É como se a crítica formal se preocupasse em mostrar que está ali o que está ali. Mas a leitura não é isso, a leitura é relacionar-se com o que está ali, é compreender e entregar-se ao que está ali. A leitura não faz experimentação no sentido científico, ela dá-se a uma experiência. “A crítica formal, em outras palavras, é comentário, e comentário é o processo de traduzir em linguagem explícita ou discursiva o que está implícito no poema” (FRYE, 2013, 205). Esse procedimento pode ter a sua utilidade, mas não se compara ao que é realmente uma leitura, nem do ponto de vista da sua prática nem do ponto de vista de seus objetivos. Uma leitura pode até começar por aí, mas não se limita a isso, e não tem isso como resultado desejado. Se a questão, repito, fosse entender do que está falando o poema, resumos substituiriam as obras. O leitor não está interessado no tema, mas no conteúdo do texto. Ele não busca a informação, mas o significado. Por isso a ansiedade da explicação que confunde conteúdo com a informação dos dados é uma barreira para a leitura.

Aqui voltamos à pergunta inicial sinalizada desde a introdução da tese: para que lemos literatura? Que recompensa está prometida no esforço empenhado da ação de ler um poema ou um romance? Será mesmo o prazer erótico de excitar os sentidos por meio do contato com uma série de palavras, ou mais tecnicamente, com uma série de significantes? Será que mergulhamos na narrativa de Homero ou lemos e relemos um soneto de Quevedo para sentir badalar um conjunto sonoro interessante, para gozar eroticamente o prazer de uma superfície formal? Para que lemos e relemos isto:

Por las Estrellas
Si quiero por las estrellas
saber, tiempo dónde estás,

miro que con ellas vas
pero no vuelves con ellas.
¿Adónde imprimes tus huellas
que con tu curso no doy?
Mas, ay, qué engañado estoy,
que vuelas, corres y ruedas;
tú eres, tiempo, el que te quedas,
y yo soy el que me voy.

Quando lemos algo como o poema *Medida del Tiempo por diferentes Relojes*, de Góngora, podemos perguntar: o que buscaríamos na sua releitura? Sentir novamente o prazer de suas rimas? Saborear o seu ritmo? Certamente. Mas será só isso ou será principalmente por aquela ideia incrustada de que a tentativa de medir o tempo pela imensidão das estrelas termina por demonstrar a nossa própria medida, e que somos passageiros, transitórios. Certamente nos ligamos a essa forma memorável de dizer alguma coisa. Mas a literatura não se faz só numa forma especial de dizer qualquer coisa, ela diz a coisa memorável. Há uma descoberta nessa tentativa de medir o tempo pelas estrelas, e a verdade dessa descoberta é memorável. As estrelas dão ao poeta uma resposta diferente da que ele procurava, que era só uma medida. A contemplação do céu (De Deus? Da eternidade?) revela a sua mortalidade. Essa surpresa do final do poema não cessa de fazer sentido para o leitor porque não é uma informação, mas algo que encosta na sua vida, na sua memória, na sua experiência.

Quem encosta o ouvido num poema ouve, ao escutar um conjunto de palavras, algo mais que um tecido harmonioso; ouve, através dessa unidade harmoniosa, um outro, ou seja, a manifestação do ser. Quem lê um poema envolve-se com um outro. E isso ultrapassa o sentido da informação do que está sendo dito para alcançar a experiência do que está sendo dito.

Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God.
The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless
(ELIOT, 2004, 348)⁵⁰

Nessa passagem dos *Quatro Quartetos*, Eliot aponta para o que vibra verdadeiramente dentro da poesia – esse medo do medo – e para o único modo de

⁵⁰ Tradução Ivan Junqueira: “Que não me falem/ Da sabedoria dos velhos, mas antes de seu delírio./ De seu medo do medo e do frenesi, do medo de serem possuídos./ De pertencerem a outro, ou a outros, ou a Deus./ A única sabedoria a que podemos aspirar/ é a sabedoria da humildade: a humildade é infinita”. (ELIOT, 2004, p.349)

acessá-lo – essa infinita humildade. Já aprendemos com Sócrates que não há como saber sem reconhecer a própria ignorância. Saber é um movimento do não saber para o saber.

Esse conteúdo é a voz de um outro imaginário. Para isso, façamos a seguinte pergunta: por que, apesar de tantas explicações, apesar de tantos estudos, seguimos interessados numa obra como o *Rei Lear* de Shakespeare? Por que a explicação ou mesmo o conjunto de explicações não esgotam o sentido de uma obra de arte? Ninguém precisa descobrir as leis da física para se tornar engenheiro. Elas já estão descobertas e, ao apreender suas explicações, uma pessoa está apta a aplicá-las. Mas que conhecimento é este que está guardado numa obra de arte que exige que ela seja descoberta pessoalmente por quem pretende acessá-lo, que exige, enfim, que ela seja experimentada? A arte tem aquela graça semelhante à de Beatriz do soneto XV da *Vita Nuova* de Dante: “*Mostrasi si piacente a chi la mira,/ Che dà per li occhi una dolcezza al core,/ ch’intender no la può chi no la prova*”⁵¹. Não pode entender quem não a experimenta. Além disso, a literatura é algo que não evolui no sentido científico. A descoberta – se é que se pode falar em descoberta – de um novo estilo, de um novo tema, de uma novidade, enfim, não diminui o que havia antes. Não há produção poética contemporânea ou futura que torne Dante irrelevante. E nisso a literatura é perfeitamente semelhante à filosofia. Não existe Kant que invalide Aristóteles. Mais ainda, não é mesmo possível conhecer a filosofia sem conhecer Aristóteles. Uma boa crítica, quando realmente boa, nos reconduz à obra e não nos afasta dela. O que a obra quer dizer, ainda que possa contar com valiosas intermediações, parece destinar-se ao indivíduo que a toca pessoalmente. A obra de arte parece destinada por uma mensagem pessoal, entregue somente na intimidade. Só há um modo de saber o que diz o *Rei Lear*, lendo a própria obra, ou claro, assistindo uma encenação sua. Um resumo, uma análise, um comentário, uma explicação podem dar a ilusão de se alcançar o conhecimento da obra. Podem entregar a informação ali contida, mas não podem entregar o seu conteúdo. Os cursos preparatórios de pré-vestibular tomam como hábito essa prática em que o professor “mastiga” a obra para os seus alunos que ficam, assim, dispensados do contato direto com ela. Isso funciona perfeitamente para o fim objetivo a que se propõe, e nele se esgota. Entretanto, não forma uma cultura literária, apenas consolida um conjunto de informações úteis. Por que as grandes obras de arte literárias precisam ser mastigadas e saboreadas para entregar o seu valor nutritivo? Por que, então, as grandes obras resistem

⁵¹Soneto XV de *Vita Nuova*. Tradução própria: “Mostra-se tão paciente a quem a admira,/ que dá pelos olhos uma doçura ao coração,/ que entendê-la não pode quem não a prova”.

à explicação? Possivelmente, porque são um símbolo da vida. Dito de outro modo, um símbolo da experiência transfigurada em beleza.

Mas, o que é a experiência? Quando usamos a palavra experiência estamos movendo uma complexa teia de conceitos importantíssimos dentro da filosofia. Se tomarmos os dois extremos que são Aristóteles e Kant, veremos que as diferenças de conceito da experiência têm implicações profundas sobre a realidade. A experiência está na base do conhecimento humano, e o modo de explicá-la está diretamente ligado ao modo como vemos o homem, o mundo, e a relação entre ambos. As disputas entre idealismo e realismo passam diretamente por um debate sobre o sentido da experiência. Notamos que o tema da experiência é o da relação entre sujeito e objeto, entre o homem e o mundo. Além dos modelos teóricos, está mesmo um entendimento do que é estar no mundo. Isso tem uma relação direta e importante com o nosso interesse eminentemente literário.

Apesar de ser empregada em diversos sentidos, a palavra experiência consegue nos dizer algo de muito familiar que se parece, numa tradução simples, com o vivido e, ao mesmo tempo, com o adquirido. Assim, sabemos, logo de saída, que a experiência refere-se, como diz Alquié, a “esse contato formador do eu com as coisas”⁵² (ALQUIÉ, 1970, 9). Primeiro, portanto, é algo que nos dá notícia evidente do mundo, e de “eu” em relação com o mundo, ultrapassando os limites de uma subjetividade imperativa. A experiência cria uma dinâmica de resposta entre sujeito e objeto. Segundo, esse contato é formativo, ou seja, trata-se daquele contato que chegará a tocar nossa atenção de tal maneira que fará parte de nosso conhecimento sobre o mundo e sobre nós mesmos. É, portanto, um contato que não passa despercebido. Assim, a experiência refere-se ao mesmo tempo à ideia de um acontecimento imediato, o momento daquele contato, e, também, ao acúmulo e ao resultado elaborado do conjunto desses contatos numa memória que podemos chamar de vivências. A ideia de uma apreensão faz parte do conceito de experiência, e essa apreensão não pode ser senão da realidade. A experiência é apreensão da realidade. Além disso, a experiência traz a marca da prática. Um marceneiro experiente é aquele que conhece o seu ofício na prática. Um homem experiente é aquele que conhece a vida na prática.

O nosso melhor guia para compreender o que é a experiência é José Ortega y Gasset (ORTEGA Y GASSET, 1958), que percorre brilhantemente a etimologia da

⁵² No original: “ce contact formateur du moi avec les choses”

palavra para explicar o seu sentido. Com ele sabemos que a palavra experiência vem de *experiri* (do latim), que quer dizer provar (experimentar). Isso reforça a ideia da experiência como uma relação, um encontro com algo que se prova. A palavra também nos remete tanto a *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo, quanto a *per*, que traz a ideia de travessia, passagem e, secundariamente, a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Mesmo distante da origem latina, curiosamente, em alemão, experiência também remete à viagem, travessia, passagem, mudança, inacabamento, ensaio e perigo. *Erfahrung*, experiência em alemão, contém o *fahren* de ir, viajar. E, com mesmo étimo, *Gefahr* é risco, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo, arriscar. No horizonte da experiência estão, portanto, a noção de travessia e a de risco ou perigo, de movimento e de acontecimento. Na definição de Heidegger ecoam essas noções próprias da abertura, da receptividade:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDDEGER, 1987, 143)

Julian Marias, comentando a explicação de Ortega diz que “a experiência é viajar, andar sem caminhos, procurando as veredas; por isso Ortega pôde dizer, um pouco pilheriando, que a experiência é ‘pensar com os pés’” (MARIAS, 1971, 43). E essa imagem do pensar “com os pés” não deixa de nos informar algo sobre um esforço físico, algo sobre a realidade do chão, da pisada. Somos capazes de ouvir esse pensamento. A experiência tem um aspecto duplo. De um lado ela é passividade, de outro, atividade. A experiência é fruto daquilo que ocorre ao sujeito. A experiência é a notícia de que o homem foi atingido pelo mundo através dos sentidos. O sujeito sofre a experiência, é atingido. Isso não deixa de ser uma notícia da humildade com que conhecemos o mundo. Aqui vemos que o sujeito é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. É objeto de algo que lhe ocorre, e é sujeito na apreensão do que lhe ocorre. O sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. Ao mesmo tempo sujeito e objeto do que se passa com ele, aquele que sofre a experiência está correndo o risco da travessia, da

passagem, está disponível, com certa docilidade, para o mundo. Na experiência, se o sujeito é protagonista, o é daquilo que sofre, daquilo que se passa com ele. Trata-se de uma paixão, antes mesmo de uma ciência. É preciso não confundir o sensível com o subjetivo. Como explica Alquié, o sensível não se reduz ao sujeito, “o mundo sensível é aquilo mesmo que chamamos de não-eu”⁵³ (Alquié, 1970, 40), o sensível é a realidade porque permanece como objetividade. O sujeito sofre a sua relação com a realidade. “O sujeito constata o sensível em si, mas como diante de si. O sensível é doado, sofrido”⁵⁴ (idem, 38).

Nas categorias de Aristóteles, a paixão se opõe justamente à ação. É a categoria do que é afetado por uma ação, ou seja, modificado por ela. É um dos predicados da realidade, um dos modos como ela se apresenta, quando o *ente* é afetado. A paixão é o predicado da passividade e, evidentemente, implica uma relação e uma relação de mudança. Novamente recorrendo à etimologia, vamos encontrar esclarecimento sobre essa ideia que cercamos. A palavra “sofrer” chegou ao português por herança do latim *sufferre*. Há basicamente duas acepções para essa palavra: padecer, ter dor física ou moral; e suportar, ser submetido a, passar por. A primeira acepção é intransitiva; a segunda, transitiva. E ambas guardam uma relação significativa, afinal, quem sofre uma derrota sofre também no sentido intransitivo da primeira acepção. *Sufferre* é formado de *sub-* (sob, embaixo) e *ferre* (levar, transportar). Significa levar algo acima de si. Não é difícil compreender como essa atividade se liga à ideia de um padecimento. Expressões como “levar o mundo nas costas” ou “levou toda a culpa” ou “sentiu o peso da responsabilidade” remetem à imagem de um *suffere*, ou seja, desse estar por baixo de algo imposto, que deve ser carregado, levado consigo. Sofrer e suportar, ser afetado e carregar consigo essa modificação são sentidos que estão conciliados aqui. E mais, esse padecimento pode ser entendido ainda como a característica da paixão que se espelha em passividade e ação de aceitação dessa afecção. *Pati*, que é o radical latino formador das palavras “paixão”, “passivo” e “paciente”, tem o sentido do que é afetado, do que recebe. E há ainda um terceiro verbo no latim que nos ajuda a compor esse quadro de significado. *Subire*: *sub-ire* (ir para debaixo de, submeter-se ou ser submetido a). O prefixo *sub-* marca a ideia de rebaixamento, inferioridade, submissão. Aquele que é afetado, seja por uma dor ou por submeter-se a uma experiência, está sob algo. É um predicado objetivo do sujeito, ou seja, é quando o sujeito é um objeto.

⁵³ No original: “le monde sensible est-il cela même que toujours on appelle le non-moi”.

⁵⁴ No original: “Le sujet constate le sensible en lui, mais comme devant lui. Le sensible est donné, subi”

Voltamos à dialética em que somos a um tempo sujeito e objeto. Na paixão é preciso suportar alguma coisa, algo que sofremos (do latim *supportare*, de novo “levar, portar embaixo”) o que se passa. A paixão é sofrer a realidade, *sufferre* e *subire*, o que implica suportar, sustentar, isto é, ficar embaixo de algo, resistindo para não deixar cair. O sentido da experiência necessariamente é o de uma paixão. Por mais que o tema da experiência possa ser diversamente interpretado ou valorizado, ele sempre será o tema da relação do eu como o mundo, do sujeito com o objeto. E, mais ainda, não há como negar que essa relação predica o sujeito na categoria da paixão.

Para Cícero (*Disputationes Tusculanae*, ver em: CICERO, 2014), a filosofia é uma medicina da alma, do ânimo (*medicina animi*). Nessa medicina, a saúde é a virtude, e a paixão é a doença. *Pathos* é traduzido como *perturbatio* (perturbação do ânimo, alma) ou *morbus* (moléstia física). Diferentemente dos estóicos que pretendiam eliminar as paixões e anular os sofrimentos, o tema em Cícero indica para um enfrentamento do sofrimento que parece ser inerente, por isso ele fala de uma terapêutica. Essa terapia é o cultivo das virtudes. Há, portanto, uma luta entre as paixões e as virtudes. Nessa luta, as virtudes têm alguns inimigos circunstâncias, dentre os quais, segundo Cícero, a poesia épica com seu incentivo moral à falsa glória. É uma discussão semelhante à que apareceu já na *República* de Platão. O que é interessante notar aqui é a ligação entre a paixão como *pathos* da alma e o haver uma terapêutica para tratá-la. Isso faz a implicação com a questão moral. E um detalhe interessante dessa terapêutica ciceroniana é que ela remete a um movimento de transformação daquele que sofre a paixão. Este, que é afetado, portanto, transformado, alterado, deve tratar-se promovendo uma outra alteração.

Com efeito, se a coisa permanece a mesma e o homem permanece o mesmo, como pode se modificar algo na dor se nada muda no condóido ou na coisa dolorosa? A meditação cotidiana (*cogitatione diuturna*) é que cura (*medetur*), não a cotidianidade. (Cícero, *apud* ROCHA, 2011, 103).

O paciente se cura por uma ação, não pela mera passagem do tempo. O cultivo das virtudes, que é uma espécie de profilaxia, deve ser colhido na dor. A afecção, a dor, o sofrimento estão significativamente vinculados com a ideia de alteração e de movimento. A paixão é alteração, afecção, movimento cujo impulso vem de fora no sentido das categorias e de Aristóteles. Em Cícero (*apud* ROCHA, 2011), as paixões são causadas pela opinião, ou seja, da opinião equivocada que persuade o ânimo. É uma causa interna, mas que soa como alheia, como se fosse produto de um outro eu, de uma

disputa interna. O sujeito segue sendo o objeto de sofrimento (naqueles dois sentidos já apontados anteriormente). Os escolásticos de tendência tomista estudaram as paixões como os movimentos suscitados pelo apetite sensitivo, ou melhor, o apetite irascível, aquele vinculado aos sentidos. Sto Tomás de Aquino falava em paixões principais e secundárias, e também as relacionava à questão moral porque, ainda que dentro do âmbito do apetite sensível, este mesmo é sempre moderado pela vontade e, assim, a paixão deve ser ela mesma moderada pela vontade, o que nos leva claramente à questão da liberdade e, portanto, da moral.

Desse sentido geral de movimento que informa o conceito de paixão podemos aproximar-nos da ideia de perturbação (*perturbatio*), e, sobretudo, da ideia de comoção. A comoção é um fator decisivo para a apreensão daquele conteúdo artístico que é a experiência simbolizada na beleza. A comoção é o modo perigoso de apreciação do conteúdo do símbolo artístico. Sem dispensar todos os demais processos de entendimento, talvez seja ela a chave indispensável da inteligência da obra de arte literária. E é daí que surge a ideia muito convincente, embora muitas vezes desprezada, de *ser tocado* pela obra. Esse *ser tocado* deve ser levado mais a sério, apesar do risco que representa do excesso de sentimentalidade. A pergunta seria como pode uma obra de arte comunicar-se verdadeiramente sem, de algum modo, ser comovente? Mas essa é uma pergunta para ser respondida mais adiante. Sigamos com nossa definição da experiência.

O saber, para Aristóteles, é um movimento que vai da percepção sensorial dos particulares para os universais. Da sensação ao conceito, passando pela memória e pela imaginação. Os dados que chegam (ou afetam) os sentidos são transferidos para a memória (imaginação ou fantasia) onde são agrupados em espécies. Nesse caminho, a experiência, que emerge da memória, é um intermediário fundamental entre as sensações e o saber na forma de *lógos* ou conceitos. No final dos *Segundos Analíticos*, ao investigar a questão dos princípios imediatos do conhecimento, Aristóteles faz uma recapitulação sintética de sua descrição do saber. Esses princípios são uma espécie de conhecimento pré-existente que nos permite conhecer. Não possuímos esses princípios desde o nascimento, nem tampouco trata-se de um aptidão adquirida. O que é, então? É uma necessária faculdade que torna possível adquirir no momento certo esses princípios. E isso ocorre em todos os seres vivos, “pois têm uma faculdade inata para distinguir que se chama sentido”:

Mas, estando os sentidos em todos, em alguns animais se produz uma persistência da sensação e, em outros, não. Assim, pois, todos aqueles nos quais esta persistência não se produz (em geral ou para aquelas coisas sobre as quais não se produz), não tem nenhum conhecimento fora do sentir; ao contrário, aqueles nos quais ocorre essa persistência têm ainda, depois de sentir, a sensação na alma. E na sucessão de muitas sensações surge uma distinção, de modo que em alguns surge um conceito a partir da persistência de tais coisas, e em outros, não.

Assim, pois, do sentido surge a memória, como estamos dizendo, e da memória repetida do mesmo, a experiência: pois as recordações múltiplas em número são uma única experiência. Da experiência ou do universal tudo o que foi represado na alma, como a unidade da pluralidade, que, como unidade, se encontra identicamente em todas aquelas coisas, surge o princípio da arte e da ciência, a saber: se se trata da realização, princípio da arte, se do que é, princípio da ciência. (ARISTÓTELES, 1988, 435).⁵⁵

Num ensaio de 1963, intitulado *A alfabetização humanista*, o crítico George Steiner faz essa espécie de balanço e, ao mesmo tempo, defesa do valor do saber da literário. Este ensaio começa com uma frase cruel e muito precisa: “*when he looks back, the critic sees a eunch’s shadow*”, quando olha pra trás, o crítico vê a sombra de um eunuco.

Contudo, embora tendo inesgotável fascinação e constante beleza, as ciências naturais e matemáticas só raramente são de interesse fundamental. Com isso quero dizer que acrescentaram pouco a nosso conhecimento ou controle das possibilidades humanas, que comprovadamente existe mais compreensão da questão do homem em Homero, Shakespeare ou Dostoievski do que em toda neurologia ou estatística. Nenhuma descoberta da genética reduz ou supera o que Proust sabia do fascínio ou do fardo da linhagem; cada vez que Otelo nos recorda a ferrugem do orvalho na lâmina brilhante, sentimos mais da transitória realidade sensorial na qual nossa vida deve transcorrer do que é tarefa ou ambição da física transmitir. Nenhuma sociometria da motivação ou das táticas políticas se compara a Stendhal. (STEINER, 1988, 24).

Nada do que descobrimos num poema se encerra com o grito de eureka!; ao contrário, começa aí. O triunfo de Arquimedes na literatura literária é um *continuum*. O

⁵⁵ Tradução própria, instrumental. No original: “Pero, estando el sentido en todos, en algunos animales se produce una persistencia de la sensación y en otros, no. Así, pues, todos aquellos en los que esta persistencia no se produce (em geral o para aquellas cosas respecto de las cuales no se produce), no tiene ningún conocimiento fuera del sentir; en cambio, aquellos en que se da aquella persistencia tienen aún, después de sentir, la sensación en el alma. Y al sobrevenir muchas sensaciones, de esse tipo, surge ya una distinción⁵⁵, de modo que en algunos surge un concepto⁵⁵ a partir de la persistencia de tales cosas, y en otros, no.

Así, pues, del sentido surge la memoria, como estamos diciendo, y de la memoria repetida de lo mismo, la experiencia: pues los recuerdos multiples em número son una única experiencia. De la experiencia o del universal todo que se há remansado en el alma, como lo uno cabe la pluralidad, que, como uno, se alla idéntico en todas aquellas cosas, surge el principio del arte y de la ciencia, a saber: si se trata de la realización⁵⁵, principio del arte, si de lo que es⁵⁵, principio de la ciencia”. (ARISTÓTELES, 1988, 435).

prazer não é o da descoberta de um enigma, mas o da inteligência de um símbolo, que nos move continuamente para mais interpretações, como aponta Susanne Langer. Falando da pureza da arte, Jacques Maritain descreve muito bem a fruição desse processo, que não é a de conhecer ou de saber, mas é a “una alegria que desborda de este acto, cuando el objeto al cual se refiere tiene una proporción excelente con la inteligencia” (MARITAIN, 1958, 72). Por isso a arte, ordenada na beleza não se detém nas coisas em si, mas nas formas que tornam as coisas em signos (como diz Maritain, e, nós diríamos, símbolos). A forma, então, condensa um saber que é apenas o ponto de partida dessa maravilhosa alegria que transborda do próprio ato de saber! O símbolo ordenado na beleza como motor dessa inteligência. O papel da imitação aí é um artifício, um *modus operandi* da arte, e não sua finalidade. E para compreender isso, vejamos a explicação de Maritain:

O que se pede não é que a representação seja exatamente conforme uma realidade dada, senão que através dos elementos materiais da beleza de cada obra, transperea bem, soberana e inteira, a claridade de uma forma; e o brilho de uma forma, e, portanto, de *alguma verdade*: neste sentido, a grande forma dos platônicos *splendor veri*, conserva sua validade. Mas se o prazer da obra bela procede de alguma verdade, não procede, porém, da verdade da imitação como reprodução das coisas, senão que procede da perfeição com que a obra expressa ou manifesta a forma, no sentido metafísico do termo; vem da verdade *da imitação da imitação como manifestação de uma forma*. Eis aí o formal da imitação na arte: a expressão ou a manifestação, em uma obra convenientemente proporcionada, de algum princípio secreto de inteligibilidade que resplandece. A isto se refere em arte *o prazer da imitação*. E também isto o que dá à arte seu valor de universalidade. (MARITAIN, 1958, p.74-75)⁵⁶

Isso está bem de acordo com o que diz Northrop Frye (2013) quando afirma que “a obra de arte deve ser o seu próprio objeto”, na medida em que ela tem convenções e finalidades próprias que dificilmente podem ser submetidas a outras convenções e finalidades. É importante insistir que essa autonomia da arte, talvez fosse melhor falar numa soberania ou independência, é um princípio, não uma limitação. E vale lembrar,

⁵⁶ Tradução própria, instrumental. No original: “Lo que se requiere, no es que la representación sea exactamente conforme a una realidad dada, sino que a través de los elementos materiales de la belleza de la obra se transparente bien, soberana y entera, la claridad de una forma; y el brillo de una forma, y por tanto de *alguna verdad*: en este sentido, la gran fórmula de los Platónicos, *splendor veri*, conserva su vigencia. Pero si el goce de la obra bella procede de *alguna verdad*, no procede empero de la verdad de la *imitación como reproducción de las cosas*, sino que procede de la perfección con que la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido metafísico del término; viene de la verdad *de la imitación como manifestación de una forma*. He ahí lo *formal* de la imitación en el arte: la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de algún principio secreto de inteligibilidad que resplandece. A eso se refiere en el arte *el goce de la imitación*. Y es también eso lo que da al arte su valor de universalidad.” (MARITAIN, 1958, p.74-75)

também, que identifiquei dois modos extremos da mesma distância da arte, a manipulação ideológica e a estetização niilista. A forma guarda uma claridade, um brilho e, portanto, alguma verdade (*splendor veri*, de Tomás de Aquino). Mas não vamos à obra para descobrir essa verdade com uma finalidade objetiva, vamos buscar a alegria de continuar buscando o que resulta daí. Maritain (1958) fala, evidentemente, numa tradução indireta de Sto. Tomás de Aquino, de “algún principio secreto de inteligibilidad que resplandece” quando nos damos à contemplação (embora ele não use esse termo aqui) da obra (da forma) bem proporcionada. Considero haver uma relação entre essa explicação e aquela definição de símbolo como “matriz de inteleccões”, de Langer. Quando se retira a pérola da ostra, o invólucro é descartado e prova que só estava ali para proteger o que é valioso e, talvez, aborrecer o pescador. A forma artística não convida a nossa inteligência para tão pouco. As pérolas colhidas na leitura são parte da própria leitura, e cada uma que achamos se torna o caminho para outra. Nesse sentido, a obra arte é uma ostra mágica que nos oferece sempre outra pérola a cada vez que a abrimos.

Quando George Eliot disse que o maior benefício da arte é a ampliação da nossa simpatia, ela estava respondendo ao que disseram Platão e Aristóteles. A relação entre a arte e as emoções é um problema antigo que nunca saiu de moda. Segue sendo um problema e segue nos desafiando não só como escola de época, mas, especialmente como relação pessoal com as obras de arte. Podemos dizer, *grosso modo*, que para os antigos o problema era a purificação das emoções, não a sua excitação, como seria depois para os românticos. Lessing começa o seu Laocoonte chamando atenção para serenidade da arte grega, para a sua contenção. O grito que será ouvido em Virgílio não sai da boca sofrida, mas contida, da escultura. Não entrarei nessa longa demanda. Apenas desejo apontar o fato de que a filosofia e as teorias da arte tentam responder como é essa relação emotiva estabelecida com a arte. Isso ocorre tanto do ponto de vista da sua criação como da sua recepção. O que me interessa aqui é tão simplesmente o seguinte: primeiro, considerar que há, de fato, algo mais do que uma operação lógica tanto na criação como na recepção das obras; e, segundo, observar que isso implica um certo envolvimento com a arte que não é circunstancial, mas previsível e fundamental para a sua compreensão. A isto eu gostaria de denominar doravante como *comoção*. Assim, quero dizer, objetivamente que a comoção é um elemento previsto no símbolo artístico, componente dessa matriz de inteleccões.

ISTO
Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escreve em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

(PESSOA, 1983, p.99)

Parece estar tudo aí. Quando Fernando Pessoa (1983) diz que não finge nem mente, que simplesmente sente com a imaginação, temos uma chave interessantíssima desse arranjo entre o elemento racional e a comoção que colaboram na intimidade de toda obra. A imaginação é essa chave, a imaginação realiza aquela coisa mais próxima da vida de que fala George Eliot. A segunda estrofe define o que é o trabalho do artista em fazer a sua obra, em encontrar a forma, ou seja, tornar a coisa alguém que signifique, fazer o símbolo, esse terraço do que vemos a outra coisa, que é linda. No final, essa célebre exortação ao leitor para sentir de verdade a emoção imaginada. Pessoa não está revelando um segredo de bastidor. Não está quebrando a ética, como faz o mágico que revela como os truques são feitos. Não há inocentes nesse jogo. Todo leitor literário sabe que será comovido pelo truque. Todo espectador educado chora com a morte do ator que daqui a pouco se levantará para receber os aplausos do público.

A literatura, que não engana as emoções, porque sabemos ser literatura, é, também, emocionante. Se quem lê sente uma emoção puramente imaginada, o texto é um artifício comovente. As hipóteses literárias, como já está dito em Aristóteles, ensaiam nossos sentimentos, nossa memória, nossa inteligência, e o palco é a imaginação. O leitor minimamente conhecedor de literatura sabe a natureza e as regras do jogo. Excluído o moralismo ou o controle ideológico, o leitor sabe que, como diz Plutarco, “não é a mesma coisa representar uma coisa *boa* e uma coisa *bem*” (Plutarco, *apud* GRASSI, 1975, 239). Há uma liberdade nesse propósito de representar bem. A arte não quer articular esquemas explicativos. Ela é a coisa mais próxima da vida justamente porque tem a pluralidade da vida. Numa palavra, ela encena o problema

moral, não a regra da moralidade. No problema moral está sempre o homem, o indivíduo frente ao labirinto das ações, das decisões. Sem o livre arbítrio, não há tragédia nem comédia. Se não nos dispomos a sentir a empatia ou antipatia pelo personagem – seja de um romance, de uma peça teatral ou seja a voz de um poema, o chamado “eu lírico” – porque acompanhar de perto o seu drama? Na hipótese literária vibra uma coisa própria da vida. E esse diapasão pode ajudar a afinar o nosso concerto na realidade.

Voltamos ao exercício da liberdade realizado na interpretação, como disse Umberto Eco. Para entender o texto é preciso fazer a combinação entre uma atitude criativa, completando sentidos meramente sugeridos, e, ao mesmo tempo, manter uma passividade receptiva. Esta passividade é a verdadeira atitude propiciatória, sem a qual nem mesmo se pode completar pela imaginação as lacunas do texto. É preciso receber, primeiro, o que ele entrega para só depois ir além dele. Todos aqueles que dançam em par sabem que a resistência ao outro impede a fluidez da dança. É preciso receber, acolher, aceitar, concordar e seguir depois com uma resposta que abra uma nova sequência de movimentos.

Isso funciona para qualquer tipo de leitura que se pretenda eficiente. Mas em literatura há uma diferença importante nessa atitude. É preciso estar aberto ao que diz um texto dissertativo para compreendê-lo, e só depois podemos contestá-lo, se for o caso. Isso é uma técnica de leitura e uma estratégia de conhecimento bastante conhecida na retórica. Não é possível opor-se ao que nem mesmo foi entendido, e não é possível entender se se resiste à mensagem no momento mesmo em que ela é transmitida. Mas em literatura não é uma questão de estratégia ou de técnica de leitura, é uma questão de fundamento da leitura.

Chega a ser pueril a discussão se a literatura ensina virtudes ou não. É evidente que a sua virtude não é nos tornar virtuosos porque a literatura, como a arte, não tem finalidade nem competência doutrinárias. A literatura tem sim a virtude de potencializar nossa imaginação moral. O exercício de imaginação da alteridade proposto pela literatura, ampliando o que chamamos nosso mundo, dá-nos uma outra inserção na cultura, como se pudéssemos ver a experiência humana mesmo onde ela está mais distante no tempo e no espaço. Mas não a vemos como um objeto de pesquisa, com um tratamento externo de antropólogo; vemo-la de dentro, como se fosse nossa, como se pudesse ser nossa.

Berys Gaut (2007) capta precisamente os opostos que caracterizam a controvérsia em torno da função ética da arte:

A arte tem o poder de perturbar, de nos fazer questionar nossas suposições, de mudar-nos. Mas ela tem também o poder de celebrar nossas queridas convicções, de nos pacificar, de ser, segundo Matisse, “como uma influência apaziguadora, como um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde descansamos o corpo fatigado”⁵⁷. (GAUT, 2007, 1).

A provocação e o engajamento político – desde o modernismo das vanguardas e da crítica acadêmica preponderante dos anos 1970 até hoje – parecem os objetivos e os valores maiores da arte. Mas será isso mesmo o que mostra a nossa experiência como espectadores? A arte não é apenas um meio de provocar e questionar. Isso a tornaria apenas uma portadora de ideias. A arte, que certamente provoca e questiona, é, também, um meio de consolação. Mais além das agitações das performances engajadas, ela é, também, a calma da contemplação, ela é o recolhimento da leitura, é a reflexão, é a “recordação na tranquilidade” de que falava Wordsworth, é o recolhimento na poltrona sossegada para acompanhar a narrativa, é escutar a própria voz na recitação do poema preferido. A obra de arte é o fruto de uma elaborada procura de sentido, feita de um lado, materialmente, pelo artista, e, de outro, intelectualmente, pelo leitor. Esse encontro não é um jogo de gato e rato, em que o artista provoca o leitor a descobrir o sentido sagaz e revelador que ele enfiou ali dentro. E a revelação possível é decorrente do esforço que ambos estão realizando, em tempos diferentes, para ver alguma coisa. Só essa simples promessa de encontro com um outro para compartilhar a imaginação, só isso já faz da arte uma possibilidade de consolação.

Toda obra de arte é uma publicação, e toda publicação manifesta claramente um desejo e uma possibilidade de comunicação. A famosa lenda de que Kafka queria ter queimado sua obra não deve ser dramaticamente levada a sério. Ela é mais um símbolo que ajuda sua obra, que não foi queimada, a dizer alguma coisa. O fato mais importante é que a sua obra foi escrita, guardada e publicada por aquele mesmo que disse, ou teria dito, que gostaria que ela não fosse escrita, guardada e publicada. A arte é o contrário do suicídio porque ele é a desistência da criação. Quando um artista se mata, ele encerra a criação. Cada poema, cada romance, cada obra feita e publicada guarda uma esperança

⁵⁷No original: “Art has the power to upset, to disturb, to make us question our assumptions, to change us. But it also has the power to celebrate our cherished convictions, to pacify us, to be, as Matisse put it: ‘like an appeasing influence, like a mental soother, something like a good armchair in which to rest from physical fatigue’”.

de ser lida. Do mesmo modo, o leitor faz sua arte lendo, e, enquanto lê, diz sim. É impossível ler fechado em si. Ler se assemelha a escrever porque são complementares, e ambas ações nascem e crescem como abertura de um para o outro.

O questionamento provocado pela arte não pode ser simplesmente reduzido a uma vaga ideia de agressão aos pressupostos culturais ou aos preconceitos. O peso excessivo desse aspecto transgressor talvez seja o responsável pelo caráter muitas vezes juvenil de grande parte da produção e da própria mentalidade contemporânea. Não podemos dizer que questionar é transgredir. Quando se diz que a arte é questionadora para se dizer que ela é desafiadora, rebelde ou transgressiva; supõe-se que ela saiba a resposta, supõe-se que o artista saiba a resposta e que sua obra apenas desmascara o que a hipocrisia esconde. Essa é uma visão arrogante e, repito, juvenil, que não corresponde nem ao esforço do artista sério, nem ao esforço do leitor sério. O questionamento que toda boa obra de arte leva seu leitor a fazer é mais profundo, mais sofisticado, e tem a ver com o seu modo de ser imaginativo. De acordo com Scruton, o leitor (que não é o termo que ele usa) com suas “emoções imaginadas” está respondendo ao objeto imaginário que é a obra. Essa resposta é um exercício de entendimento e revela um interesse pela verdade. É daí que surgem as questões enquanto ele lê: “as coisas são assim mesmo? Isto é plausível? Minha resposta está exagerada? Estou sendo convidado a sentir o que eu não deveria sentir?”⁵⁸ (SCRUTON, 2012). São dúvidas propriamente, não enigmas nem charadas. Elas se impõem como frutos da imaginação. É a distância que nos permite fazer a adequada combinação intelectual e emocional para compreender a obra. “Essas questões são a vida da imaginação, e também, a morte da fantasia”⁵⁹ (Idem). Essas questões não são colocadas pela obra para destruir nem erigir nada. Elas fazem parte do processo intelectual de compreensão da obra. É o seu modo de ser, a sua vida. Servem antes para manter adequada a nossa participação na imaginação.

Utilizando uma imagem que será melhor explicada no capítulo 4, esses modos diferentes de entender o que é uma questão fazem a diferença entre o leitor socrático, para o qual as questões não são meras ferramentas de quem sabe a resposta, mas as ferramentas de quem quer continuar imaginando e quer saber mais; e o leitor narcísico, para o qual as questões são meros artifícios de confirmação do que ele já sabe. No caso do objeto da imaginação artística, as questões são parte de um esforço de compreensão,

⁵⁸No original: “are things like that? Is it plausible? Is my response exaggerated? Am I being invited to feel what I should not feel?”

⁵⁹No original: “Such questions are the life of imagination, and also the death of fantasy”.

não artifícios morais e políticos para explicar, por dedução, quais são as respostas certas. Respostas certas: pretensão típica baseada na noção de que o papel da arte é questionar o que está estabelecido. Essa noção tem como pressupostos dois erros. O primeiro é a arrogância de supor que o artista tenha a receita para corrigir o mundo. O artista deixa de ser alguém que tem dúvidas e passa a ser um inquisidor capaz de "jogar na cara da sociedade" o que ela tem de ruim. O segundo é a noção correlata de que a função da arte é provocar e incomodar para conscientizar as pessoas. Isso ganhou o *status* de valor absoluto, espalhando o medo intelectual e moralista das obras. Nesse quadro, o artista acha que cabe a ele perturbar o público, e o público, se sentido culpado ou inferiorizado, acha que o seu incômodo diante da porcaria apresentada é "porque você não entendeu a obra". Precisamos lembrar que a arte pode sim provocar, perturbar e até incomodar. Mas essa não é nem a única nem a maior de suas funções. A arte deve, sobretudo, consolar e inspirar as pessoas. Ela é difícil, e o enfrentamento de suas dificuldades ensina ao público e ao artista que as perguntas não são truques nem charadas ideológicas, são símbolos da limitação do homem na vida.

Compreender é, portanto, a tarefa à qual todo bom leitor se entrega. Compreender uma obra de arte é uma espécie de milagre. Assemelha-se aos acontecimentos que nos elevam instantaneamente e que nos são dados como a recompensa não só do esforço intelectual, mas de uma disponibilidade emocional e espiritual. Se a amizade só entrega seus benefícios se não a tomamos como meio, mas como fim; isso quer dizer que nos interessamos pela coisa em si, não pelo que ela vai eventualmente nos recompensar ou retribuir. Também não seguimos adiante na leitura de uma obra literária porque algo vai acontecer, mas porque algo está acontecendo. A função da trama não é encadear promessas, mas articular expectativas. Isso só é possível se o que vier depois, ainda que nos cause alguma curiosidade, for alimentado pelo que está acontecendo. O interesse não pode saltar para uma resposta ou uma solução. O interesse se desenvolve no desenrolar, no processo, no percurso. Consequentemente, nossa adesão ao texto literário é semelhante à adesão que fazemos a uma pessoa que nos interessa afetivamente. É um interesse nela, não um interesse em algo através dela. É nesta diferença sutil que o amor ultrapassa o desejo.

{ CAPÍTULO 3 }

OS ENSAIOS DO SIM

A personagem, a voz e a imaginação do encontro

Sem personagem não há literatura. Sem figura não há pintura. Refiro-me ao termo figura em sua simplicidade primordial, ou seja, como “forma exterior, o contorno externo de um corpo; configuração; (...) conjunto de traços gráficos que reproduzem alguém ou algo (real ou imaginário)”, como explica o dicionário Houaiss⁶⁰. Toda pintura é figurativa porque apresenta alguma imagem apreensível, algum contorno, alguma configuração. A personagem é a figura primordial da literatura. As palavras são só a matéria prima, como são as tintas na pintura. Toda literatura é o pronunciamento de uma voz hipotética, e essa é a configuração de alguém que diz: a configuração de uma personagem. A literatura, constituindo uma voz, dá forma, ou seja, finge, uma pessoa imaginada, uma personagem. *Fingere*, no latim, é justamente dar forma. Por isso são essencialmente fingidas a arte e a literatura. Aquela com a imagem, finge. Esta, com o drama de uma personagem.

Com afirmação tão enfática, pode-se pensar que me refiro apenas à narrativa. Não, a personagem é também aquilo que anima a lírica. A voz que se ouve num poema é uma personificação imaginária. A narrativa é apenas uma das modalidades de configuração da personagem. Todo texto literário implica uma voz, e toda voz implica alguém que fala. Por isso, do mesmo modo que não é possível olhar uma pintura sem ver uma figura (ou várias), não é possível ler literatura sem ouvir alguém. Mas e a pintura abstrata? Como já foi dito no capítulo 2, é apenas muito largo, uma nomenclatura à qual nos acostumamos. O que chamamos de pintura abstrata (pensemos num Pollock, num Malevich) é a figuração de abstrações. Figura não reconhecível como referência a alguma figura pronta no elenco das imagens do mundo. Todo símbolo e todo conceito são abstrações. A pintura chamada abstrata é uma figura que não remete a outra figura imediatamente reconhecível. Quando não tem uma personagem, o texto não tem literatura. Mesmo o texto lírico tem uma personagem que é aquela a quem podemos chamar de autor, eu lírico, voz. Se um texto quer apagar todas as marcas da personagem, ele tende a se reduzir a um jogo de palavras, ele tende a perder o sentido literário.

A obra de arte literária é a configuração de uma biografia imaginária. É a personagem que estabelece o vínculo entre a ficção e nossa experiência real. Por um motivo relativamente simples, mas muito poderoso: nós nos interessamos por nossa

⁶⁰ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa; edição 2001.

própria humanidade e a literatura é uma resposta a esse desejo do homem por sua humanidade. Semelhante ao mito, como dizem George Steiner e Northrop Frye, ela é um dos fios que tecem a nossa humanidade, como são o rito, a casa, a amizade e o amor. A ficção está feita para que a aproximação entre personagem e leitor seja intensa. O leitor busca uma sorte de esquecimento de si mesmo que o torna bastante permeável à experiência projetada da ficção. Curiosamente, é assim que ele poderá se lembrar de si mesmo. Essa aproximação de experiências, a inventada e a real, é como uma simbiose, uma simpatia. Por isso o bom leitor não procura um modelo, que só a literatura mais pobre se compromete a entregar. O bom leitor se interessa pelo que ainda está por explicar.

A ideia de biografias imaginadas é diretamente devedora da grande antropologia metafísica desenvolvida por Julian Marias e Ortega y Gasset⁶¹. Com estes dois filósofos podemos afirmar que a vida humana não se configura numa biologia, mas numa biografia. Essa escrita da vida (essa narrativa) não é uma atividade paralela, mas a atividade por excelência do autoconhecimento de cada pessoa. Contar a sua própria história é a única maneira de coordenar a realidade e as irrealidades que somos. A história de uma pessoa é a articulação da sua história passada com os seus projetos pessoais. Eu sou o que fui, o que deixei de ser, o que sigo sendo, o que pretendo ser, o que poderei ser, o que não serei. A pessoa articula tudo isso com a imaginação. Por isso a abertura da qual falam Ortega e Marias é a característica humana por excelência. Na medida em que os objetos e os demais seres podem ser descritos porque estão determinados, o homem só pode ser definido por uma biografia, ou seja, por um drama que tem que narrado. Porque temos história, e porque estamos fazendo nossa história, somos seres em aberto. O leão não precisa saber de onde veio, e não precisa decidir que leão será a partir das circunstâncias em que ele está. Ele apenas faz o que já está determinado. Neste sentido, o leão tem a vida fechada. O homem, ao contrário, atua sobre a sua própria humanidade. Nos termos de Ortega, o homem se atualiza.

Ora, é justamente esse aspecto virtual, composto dessas possibilidades em aberto a animar a atuação do homem no terreno que lhe é mais próprio, ou seja, a liberdade, que faz da imaginação uma capacidade fundamental para cada um de nós. Nos

⁶¹ As ideias das quais faço um resumo e uma apresentação a seguir estão nas obras desses autores, não podem ser reduzidas a este ou àquele livro. Em linhas gerais, temos aqui basicamente o que se pode encontrar diretamente nos livros de Ortega e de Julian Marias citados na bibliografia da tese.

conhecemos e conhecemos o outro não só pelos dados, que são sempre incompletos, mas pela imaginação. Eu imagino o outro a partir do que posso ver dele. E fazemos assim um procedimento igual na leitura literária e na vida para conhecer a pessoa e a personagem. E eu conheço a mim mesmo como um outro, tenho que me imaginar. É o que diz Julian Marias quando fala em “eus possíveis” (MARIAS, 1971, 35-39). A noção de personagem ultrapassa, portanto, a de uma ilusão ou de uma mentira. A imaginação não é uma circunstância lúdica, um jogo de diversão. A imaginação não é uma distração, mas, mais propriamente uma forma de atenção. Eu preciso imaginar a mim mesmo e ao outro. Isso dá um sentido poderoso à mimese. A obra de arte nos dá ensejo a fazermos como ensaio o que fazemos na realidade: imaginar a vida.

Somos nós mesmos, neste sentido, autores e personagens de nossa própria vida. A ligação com a personagem literária responde por algo que conhecemos muito de perto: como configurar a vida em suas possibilidades. A imaginação dessa personagem é limitada pelas circunstâncias, “eu sou eu e as minhas circunstâncias”, como disse Gasset já em suas *Meditaciones de Quijote* (ORTEGA Y GASSET, 1984). Essa criação limitada e necessária, essa condição da liberdade é o que dá à imaginação o seu sentido mais profundo. Julian Marias diz que “a liberdade é inseparável da imaginação” (MARIAS, 1971, 218). Na ligação entre esses dois termos, está o sentido de nosso drama, e é aí onde o autor parcial que somos pode escrever a biografia do personagem que podemos ser.

A personagem é a encenação de um drama e a configuração de uma voz. E essa configuração não é feita em abstrato, mas na concretude da vida e das suas situações. A literatura provoca um olhar atento para a relação entre o indivíduo que somos e o mundo em que vivemos. Ela faz circular na voz da personagem uma encenação ou um ensaio do drama que conhecemos tão bem. Escrever essa história é um modo de exercer aquilo que Scruton chama de visão ética do homem (SCRUTON, 2014). A ética traduz-se no tema da liberdade individual, no que estou chamando de questão moral: “a revelação do individual em sua liberdade, (...) o que compõe um dos temas básicos da grande arte” (Idem). Essa visão ética em contato profundo com a cultura comum “que permite aprofundar os sentimentos e, ao mesmo tempo, educá-los” (Idem). O ser ético é confrontado por outro como objeto de julgamento dentro de um quadro de referência demarcado pelos ritos e pela cultura comum. Eles criam uma adequação entre a emoção e a ação, entre o que sentir e o que fazer nas situações relevantes, naquelas em que há

algo que decidir, algo que define o nosso caráter. Nessas situações, o julgamento se endereça a mim. Sou sempre o protagonista no drama do que fazer. Como disseram Ortega y Gasset e Julian Marias, não está em jogo, para nós, só fazer, mas, sobretudo, a pergunta: *o que fazer?* Pergunta própria do humano.

É isso que torna tão atrativa e comovente aquela primeira frase do romance de Dickens *David Copperfield*: “Se serei o herói de minha própria vida, ou se essa posição será ocupada por alguma outra pessoa, é o que estas páginas devem mostrar” (DICKENS, 2014, 21). A visão ética é a visão real de dentro da cultura, por ela constituída, onde cada ato ecoa, responde à cultura. O seu oposto seria a visão antropológica, que vê de fora. O protagonista dá forma a situações concretas, nas quais o drama se desenvolve, ou seja, ganha vida. E é assim que conhecemos a nossa vida, em situações concretas, como indivíduos.

Esse conflito, esse drama, esse movimento, só acontece na fronteira entre a consciência e o mundo, entre o indivíduo e o mundo, na dimensão da pessoa. A personagem absorve e expressa a limitação do indivíduo. Podemos nos identificar com a personagem como jamais podemos fazê-lo com grandes categorias. A personagem resguarda a relação entre o indivíduo e o universal. E eis que é exatamente daí, desse recurso mimético profundo, que surge o seu imenso poder. Um poder que dificilmente será explicado por alguma metodologia da ciência literária porque não estamos tratando de uma função da maquinaria textual, mas do ponto mais sensível e mais sofisticado do porquê lemos literatura. Quem elabora muito bem essa noção de um motivo fora do alcance metodológico é Robert Alter em seu livro de 1989, *The pleasures of reading in an ideological age*. Alter elabora uma resposta direta às tentativas teóricas do estruturalismo e do pós-estruturalismo. No segundo capítulo desta obra, dedicado à questão do personagem, Alter começa por uma pergunta que tem a ver diretamente com o nosso tema: “Mas se em certo nível sempre sabemos que as personagens em ficção são apenas constructos, amontoados de palavras, compostos de convenção e invenção, o que sobre elas nos faz levá-las tão a sério?”⁶² (ALTER, 1996, 50). Além da ironia em relação ao estruturalismo, essa pergunta de Alter é muito importante. Para encontrar sua resposta, Alter leva a sério sua ironia e responde às duas frentes que “marginalizaram” a

⁶² No original: “But if on some level we always know that characters in fiction are mere constructs, congeries of words, compounds of convention and invention, what is it about them that leads us to take them so seriously?”

personagem: “uma formal (e, em parte, lingüística), e outra, de modo muito mais intencional, ideológica”⁶³ (Idem). No primeiro caso, a personagem está reduzida aos dispositivos da engrenagem narrativa. No segundo caso, na perspectiva ideológica do pós-estruturalismo, a personagem passa “a ser considerada como um artifício de camuflagem ou máscara (...), ou pior, uma ilusão perniciosa trabalhando para sustentar uma ideologia opressiva” (Idem, 52). Alter faz uma descrição mais detalhada dessa segunda frente de incompreensão da personagem, que é, no fundo, uma incompreensão da mimese:

Assim, os vieses idealista, teológico e “logocêntrico” da cultura Ocidental são todos encorajados pela ilusão da personagem (uma ideia muito popular entre os seguidores de Derrida e Foucault); a noção de um coerente e unitário eu encarnado numa personagem realista é uma evasão de tudo aquilo que é fissurado e reprimido no ser (um argumento ouvido pelos lacanianos); a consistência convincente e a inteligibilidade prostituída da personagem são meros instrumentos para aumentar o valor de mercado da literatura (a objeção dos neo-marxistas). Todas essas linhas de ataque à personagem foram convenientemente esboçadas juntas em um único artigo pela crítica francesa Hélène Cixous, que é, ao mesmo tempo, derrideana, freudiana e marxista. (...) ela descreve a obra literária na qual a personagem aparece como uma “máquina de repressão”, e não hesita em concluir que “a forma comercial da literatura... está intimamente relacionada com este familiar, decifrável, signo humano em que personagem afirma ser”⁶⁴. (ALTER, 1996, 52)

O capítulo segue com uma razoável contestação dessas posições sofisticadas que revelam, no fundo, sua própria “egrégia ingenuidade” (Idem, 53). Mas a polêmica não é nosso foco. A citação serve tão somente para reforçar a possibilidade de se pensar temas da literatura além das correntes dominantes. E mais, serve para reforçar a necessidade de superação tanto do bloco tecnicista quanto do bloco político da grande autoridade ideológica que se estabeleceu com a teoria. O importante, novamente, não é a polêmica, mas a reflexão com a qual Alter aproxima a leitura das personagens de nossa própria

⁶³ No original: “one formal (and in part, linguistic), the other, in a much more intentional way, ideological”.

⁶⁴ No original: “Thus, the idealist, theological, and ‘logocentric’ biases of Western culture are all encouraged by the illusion of character (an idea popular among the followers of Derrida and of Foucault); the notion of a coherent, unitary self embodied in realistic character is an evasion of all that is fissured and repressed in the self (an argument heard from Lacanians); the appealing consistency and meretricious intelligibility of character are merely instruments for enhancing the market value of literature (the objection of the neo-marxists). All these lines of attack on character have been conveniently drawn together in a single article by the French critic Hélène Cixous, which is at once Derridean, Freudian, and Marxist. (...) she describes the literary work in which character occurs as a ‘machine of repression’, and does not hesitate to conclude that ‘The marketable form of literature... is closely related to that familiar, decipherable human sign that ‘character’ claims to be”.

experiência, observando a relação poderosa que a literatura estabelece com a vida. Tanto numa como na outra, a leitura se dá na representação, e para além dela. “Nosso reconhecimento da autoridade da representação tem que depender não de mecanismos internos da narrativa mas de uma correspondência entre experiência e leitura” (Idem, 60). E é na intensidade e na complexidade da ficção que uma personagem limitada suscita a amplitude incalculável da vida de um indivíduo. E é aí onde está a sua diferença em relação à ilustração didática ou à mera propaganda.

Indivíduo, pessoa, consciência individual, eu, justamente isso que parece ter sido descoberto pela modernidade e que logo entra em crise com ela mesma, como podemos ver com a “escola da suspeita” da qual falava Paul Ricoeur, é justamente o que a personagem resgata a todo custo. O leitor sabe que ele não é uma função nem intra nem extra-diegética, mas alguém que lê. Ele cumpre uma função do texto? Que seja! Isso não muda o fato de que antes ele é alguém que quer ler, e que lê. O leitor não é fruto de um modelo teórico. A ideia de uma função leitor como a de uma função autor podem fundamentar modelos explicativos de caráter sociológico, mas dizem muito pouco sobre o ato de ler e escrever literatura. A mínima razoabilidade de estar em si, de ser alguém, de lembrar-se de si mesmo e de projetar alguma coisa sobre a própria vida é que faz a ligação tão poderosa com esse outro alguém imaginário chamado personagem. Além das técnicas, da informação e das habilidades específicas, é a nossa vida que nos torna hábeis para nos engajarmos com a ficção por meio das personagens, o preparo intelectual e a formação escolar, digamos assim, são apenas ferramenta elementares para entrar no jogo.

A teoria⁶⁵ às vezes dá a impressão de que o homem moderno inventou o homem. A literatura teria sido uma invenção do século XVIII, o indivíduo, idem. Parece que sofremos uma tentação de realmente darmos aos modelos explicativos a prevalência sobre os fatos. O homem teórico passa a acreditar mais na explicação que ele encontra do que na coisa em si que ele está vendo. Assim, por exemplo, a ideia de que há um homem novo a partir de uma nova explicação sobre a subjetividade e a consciência parece um exagero. A personagem, ao contrário, nos lembra do homem que sempre fomos, mesmo quando historicamente outros. Por que ainda podemos ler e nos identificarmos com personagens de outros tempos? Robert Alter responde a essa

⁶⁵ Refiro-me ao sentido de teoria como é desenhado por Roger Scruton.

pergunta revelando exatamente aquilo que importa nas personagens, ou seja, que elas demonstram que “continuam a existir fortes e significativas continuidades entre as possibilidades humanas” (Idem, 72). Chesterton fala com bastante perspicácia em *O Homem Eterno* (CHESTERTON, 2014) sobre uma ideia semelhante que o título do livro já nos permite perceber qual seja. Ao perguntar por que o homem pré-histórico desenhava nas paredes das cavernas, damos imediatamente uma série de explicações. Quase todas elas funcionais, e todas elas hipotéticas. Chesterton nos lembra que nada sabemos sobre a realidade daquelas sociedades, e especulamos baseados na crença evolutiva. De todas as hipóteses, porém, costumamos esquecer de uma: eles desenhavam nas cavernas porque eram humanos. Desenhavam seus bisontes animados pela ondulação da chama do fogo pelo mesmo motivo que contamos nossas histórias, que cantamos nossos poemas. É isso que nos permite ler ainda a *Ilíada*. Homero não está falando de outra espécie. Está falando de nós, conosco.

Nós podemos aprender com esses personagens ancestrais, não por meio de lições e nem exatamente porque tragam respostas fixas. Mas porque eles “expressam um conjunto de enigmas contra os quais continuamos a lutar” (ALTER, 1996, 76). A obra de arte literária, segundo Alter, confirmando o que foi dito no capítulo anterior, tem a capacidade de remeter o seu leitor “a uma ordem complexa de realidades moral, emocional e psicológica”⁶⁶ (Idem). O homem não cabe em qualquer descrição. Não é possível descrever a pessoa que conhecemos. Não é possível conhecer a pessoa que conhecemos por um método descritivo científico. É preciso contar uma história. E quando contamos uma história, algo diverso e algo maior do que um conjunto de informações é transmitido.

Walter Benjamin define uma importante diferença entre narrativa e informação. A narrativa, que transmite a experiência, gera uma sabedoria, ela comunica algo significativo, ela “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, 204). A informação, ao contrário, “só tem valor no momento em que é nova” (Idem). Em função disso, diante da narrativa, é necessário haver uma entrega por parte do ouvinte. “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Idem, 205). Mas, esse esquecer-se de si mesmo não entra em contradição com o que está dito no parágrafo anterior. Esquecer-se de si mesmo ao ouvir uma história, esquecer-se de si mesmo em abertura ao outro da literatura, não é a negação de si mesmo. Esse esquecimento provisório e relativo da entrega da atenção é a humildade necessária daquele que quer conhecer. O ouvinte

⁶⁶ No original: “they express a set of enigmas with which we continue to wrestle. (...) “to a complex order of moral, emotional, and psychological realities”.

humildemente abaixa a guarda da sua subjetividade para que a narrativa, que vem da experiência de quem é outro – da própria tradição das narrativas – se enraíze na sua experiência. Esse esquecimento de si, portanto, é muito mais um gesto amoroso do que um estado demencial de confusão sobre a sua própria possibilidade de unidade psíquica e emocional, sobre a mínima organização da razão para a sanidade.

Ouçamos, antes de continuar, um pouco da própria literatura:

Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial... Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nu de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Uruçuia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo

da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.

(Trecho de *O Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; ROSA, 1994, 378-9)

Esse é o grande momento em que Riobaldo se mostra inteiro, patético – no sentido mesmo do sofrimento do seu *pathos*, tomado por suas paixões – estarecido. Não é só a morte de Diadorim, mas também a sua nudez o que lhe faz sofrer tanto. Riobaldo, que chorava a perda pela morte, tem que chorar também a perda de toda a *vida inteira que poderia ter sido e que não foi*. Ele exclama “se doendo” o que pensava que não podia expressar antes, mas sim, poderia. A dor da perda e a dor do desperdício de uma vida, de um amor que não poderá ser mais recuperado. Não importam os discursos políticos sobre as motivações preconceituosas de Riobaldo, como se o jagunço pudesse ter amado o seu companheiro simplesmente. Não estamos lendo só esquemas ideológicos ou apenas camadas de discursos, estamos diante de um indivíduo (imaginário, limitado extensivamente, mas não intensivamente) que chora morte e uma espécie de arrependimento sem nome. Uma sutileza em nossa experiência acende alguma coisa que realmente nos permite compreendê-lo. Podemos ver Riobaldo à janela, perdido, com olhos que procuram olhar para não ver. Quem já esteve no velório de uma pessoa amada talvez compreenda essa ausência enlevada que nos afasta de tudo na presença de tudo.

É preciso entender o que fazemos ao ler uma obra literária, entender o que é essa fonte e o que vamos buscar lá. A chave está naquilo que diz o narrador de Proust no último volume da sua *Recherche*:

Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento ótico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser freqüentemente imputada não a quem escreveu, mas a quem leu. Além disso, o livro pode ser muito complicado, muito obscuro para o leitor ingênuo, e não lhe apresentar assim senão lentes turvas, com as quais lhe será impossível a leitura. Mas outras particularidades (como a inversão) o obrigarão a ler de tal maneira para ler bem; o autor não se deve com isso ofender, mas ao contrário, deixar-lhe a

maior liberdade, dizendo-lhe: “Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outras”. (PROUST, 1994, 184)

É um jogo de esquecer e lembrar, ou, como diria Drummond, de *esquecer para lembrar*. O leitor é um protagonista coadjuvante. Como numa conversa, precisamos ir ao outro e deixar que ele venha até nós. E essa exigência já torna a arte distinta do entretenimento. Ela não é feita para passar e esquecer. É feita para lembrar. Numa aparente ambiguidade, lembramos de nós se esquecemos de nós. Mas é preciso lembrar que mesmo isso é feito também com um forte componente de prazer e, ainda, de diversão. No final, é um livro que voltará para a estante.

Como foi dito nos dois capítulos anteriores, o texto literário, como todo texto, escora-se no impronunciável. Há em cada obra um resíduo, aquilo que não pode ser dito, que deve ser alcançado pela imaginação do leitor, e sustentado por sua experiência. Nenhum texto diz tudo o que pode, nenhum texto pode dizer tudo. É preciso que o leitor alcance pelo texto aquilo para o que este aponta. Nossa questão é compreender esse mecanismo na especificidade da literatura. Nela, nessa biografia imaginada, a coisa dita é uma coisa vista, sentida, ouvida. A leitura literária se assemelha à intimidade, muito mais do que à pesquisa de laboratório. Com ela nos inserimos numa atmosfera própria, estamos imersos numa realidade delicadamente construída. E ouvimos uma voz própria, que é ritmo, intensidade e intenção. Mesmo na leitura solitária, a incursão na literatura corresponde à encenação de uma outra presença. Não se trata de uma metáfora bonita para valorizar a literatura. O fato que pretendo observar é que a obra de arte literária comunica-se inserindo o seu leitor numa outra dimensão. O leitor literário respira outro ar, vê as coisas que o texto aponta, ouve a sua voz. O texto tende a provocar uma alteração da percepção e diz alguma coisa completamente quando consegue transformar o estado de espírito do leitor. Numa palavra, o texto quer comover (ou afetar) o leitor e, para isso, ele faz o seu mundo presente, visível.

Dois conceitos reelaborados por Hans Ulrich Gumbrecht podem nos ajudar bastante no entendimento dessa encarnação da literatura. Refiro-me aos conceitos de *presença* e de *Stimmung*. Com eles Gumbrecht delinea o elemento poderoso e de envolvimento produzido na leitura. Minha afirmação do conteúdo e da interpretação cria uma contradição aparente com as proposições de Gumbrecht. Para mim a interpretação é uma premissa inevitável da leitura literária. O que chamo de inteligência amorosa da obra de arte literária – e que será explicado no próximo capítulo – pretende superar a

ideia de interpretação como análise ou depuração lógica do sentido escondido. O projeto de Gumbrecht, porém, questiona a “tese da universalidade da interpretação” (GUMBRECHT, 2010, 22) e confronta a cultura do sentido, ou metafísica, como ele a chama. Ele “desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou atribuição de sentido é prática nuclear, na verdade única, das Humanidades” (Idem, 21). Não se trata de uma pretensão revolucionária. Gumbrecht está formulando hipóteses muito elegantes, no fim das contas, de compreensões para além do sentido. Há vários pontos de discordância entre a minha tese e a sua formulação do problema da interpretação, e o capítulo sobre a linguagem pode exemplificar bem isso. Entretanto, essas diferenças não impedem que haja uma concordância na percepção do que pode ser a presença, especialmente para a relação com os objetos da arte. Definir a interpretação como a ação deliberada que ou atribui ou identifica sentido parece-me sempre equivocado. Ela ao mesmo tempo atribui e identifica. De modo dinâmico, uma interpretação preenche o objeto, mas não é capaz de desconsiderá-lo. As qualidades que percebemos em determinado objeto são, em parte, projeções subjetivas. Mas é preciso que esse objeto comporte tais projeções e que emita algumas informações até mesmo para estimular a percepção. Por isso não é necessário decidir entre atribuir ou identificar sentido.

O próprio Gumbrecht diz que seu esforço não é “contra a interpretação” – expressão que nos lembra o texto de Susan Sontag – e que “de nenhum modo pretende ser anti-hermenêutico” (Idem). O seu projeto “sugere, por exemplo, que concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (Idem). Essa oscilação não deixa de apontar uma complementaridade. A ideia de uma inteligência amorosa da obra literária recolhe algo dos dois pólos: a presença e o sentido. Entretanto, pretendo investigar uma possibilidade diferente, na qual a experiência estética não seja uma oscilação entre esses dois pólos, mas, uma combinação deles. Por isso falo do amor como uma premissa. O amor pode ser o modo pelo qual o leitor se torna apto a fruir a graça daquele efeito singular de presença. E é só aí que os efeitos de sentido ganham sentido. Em outras palavras: os efeitos de sentido da obra são parte ou até instrumentos dos efeitos de presença. Se entendemos por efeitos de sentido a apreensão das informações contidas no texto como, por exemplo, o desenrolar da trama, ou as associações históricas, ou as referências da intertextualidade, ou os significados específicos de uma personagem, podemos dizer que os efeitos de sentido estão subordinados aos efeitos de presença. Em

caso contrário, a obra estaria destinada à interpretação como mera descoberta de um conteúdo informativo, que é o que Gumbrecht questiona.

A questão é se podemos pensar também esse “efeito de presença” como uma sorte de conteúdo. Se a ideia de sentido nos remete a algo que podemos aprender e apreender, a ideia de presença nos remete à imagem de estar com, de estar contido. As metáforas com as quais Gumbrecht trabalha reforçam essa noção espacial. Ele fala em “efeitos de tangibilidade” inerentes a qualquer meio de comunicação, em “movimentos de maior ou menor proximidade”, e fala objetivamente do espaço da comunicação: “Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados” (Idem, 39). Gumbrecht sabe que é banal a mera constatação desse fato. Mas sabe também que não é nada banal a consideração das sutilezas implicadas na lembrança desse fato. O modo como ele trata a voz é muito significativo. Essa mídia, digamos assim, não atinge apenas nossos ouvidos. Ela envolve o nosso corpo, nossa pele, transforma nossa percepção de maneira ampla. A voz, quando ouvida, não fica restrita a um órgão do sentido, mas somatiza-se, materializa-se na absorção do corpo que escuta, e isso faz parte do fenômeno da comunicação, não só do sentido transmitido. A voz faz parte do corpo da comunicação, não é só um veículo de um conteúdo que está lá dentro. Ela tem que ser levada em conta também como conteúdo.

Não temos, segundo Gumbrecht, instrumental analítico para identificar isso que acontece aí onde a voz é ouvida. O conceito de presença vem nos socorrer, então. A metáfora, ou melhor, o que ocorre com a metáfora também é algo que resiste à definição precisa de uma explicação, resiste a um sentido. A metáfora nos convoca a uma participação, a uma proximidade que vê junto, que sente junto. A metáfora parece nos conduzir a uma outra esfera. Por isso ele pode falar numa leitura atenta ao *Stimmung*. Essa palavra, de difícil tradução, no esquema de Gumbrecht, recuperando sua etimologia, remete à voz, ao tónus, à tonalidade, e passa também por uma ideia de adequação ou correção no sentido, de encontrar a afinação certa de um instrumento, a tensão adequada das suas cordas. Mas *Stimmung* pode também ser traduzida como *mood* (inglês) e *climate* (inglês), estado de espírito, humor, clima e atmosfera. Essa última é uma opção interessante na medida em que reforça algo que nos envolve e que, ao mesmo tempo, pode estar dentro de nós. O *Stimmung* sugere uma porosidade entre esse ambiente externo e a intimidade. A leitura cria um ambiente próprio que se mistura

ao ambiente em que lemos. Quando concentrada, ela cria um movimento de imersão e emersão em uma atmosfera imaginada. Essa sutil alteração da percepção estabelece uma rede comunicativa muito mais poderosa, ou pelo menos distinta, da simples apreensão lógica das informações textuais. Essa atmosfera que nos envolve, na qual é impossível distinguir o que é intelectual do que é sensível, é ao mesmo tempo uma retirada e uma profunda inclusão em nosso próprio mundo real.

A inteligência da obra de arte é uma combinação dinâmica de razão e emoção. Por isso falar em uma *intelecção amorosa*. Quando Wordsworth diz que a poesia tem origem na *emotion recollected in tranquility* (WORDSWORTH, 2013, 110), ele nos ajuda a compreender aquilo que a poesia faz e aquilo que se deve fazer para chegar até ela, como autor ou como leitor. Essa emoção lembrada na tranquilidade é uma combinação intelectual e afetiva. Gostaria de chamar a atenção para a palavra *recollected*. Sua tradução, que se dá inicialmente pela palavra “lembrada” ou “relembrada”, poderia também ser feita por “rememorada”, “recobrada”, e, ainda, por “recapturada”, talvez, “evocada”, “recolhida”, “readquirida”, “reunida”. Considerando a relação entre memória e experiência no conhecimento – já apontada desde Aristóteles –, esse movimento de voltar, ou trazer de volta, a emoção, pode ser entendido agora como uma ação de ativar, por meio do artifício do poema, a memória da nossa experiência. Por isso podemos dizer que a arte, assim, é o artifício que nos lembra o perfume do ser, essa coisa sutilíssima, ao mesmo tempo própria e comum, que torna acessível, na tranquilidade, a colheita das emoções.

José Ortega y Gasset disse que o leitor termina uma novela como um naufrago que tenta voltar à margem da sua vida⁶⁷ (ORTEGA Y GASSET, 1957, tomo III, 402). Quando o livro acaba, quando a leitura termina, o leitor é devolvido à sua vida, ainda embargado pela experiência na qual havia embarcado. Ele vai para fora de si num jogo chamado ficção e retorna a si mais atento à realidade, como um sobrevivente. Tomado pela emoção, pela inteligência e pela imaginação no sobrepassar de páginas, linhas, frases e palavras, um leitor encontra uma possibilidade na contemplação do limite. Daí surge o tema do perigo da leitura. Ela, que é encantamento, oferece um risco, o risco da alienação, quando o leitor se enfrasca na leitura de tal modo, que naufraga nela, e não

⁶⁷ Ortega y Gasset está certamente citando o verso famoso de Dante: “E comme quei che con lena affannata,/ uscito fuor del pélago a la Riva,/ si volge a l’acqua perigliosa e guata” (Inferno, I, 22-24). Numa tradução livre: E, como aquele que com respiração ofegante, salvo do mar já na praia, volta o olhar para a água perigosa.

retorna. A própria literatura é cheia desses exemplos irônicos daquele que lê demais ou lê errado. Quixote, claro, e Madame Bovary. Vincent Jouve, citando o romance de Flaubert, faz o alerta de como a leitura pode, ao invés de iluminar a realidade, turvá-la. Jouve, usando a metáfora platônica, diz que “ler é um remédio que pode se transformar em veneno” (JOUVE, 2012, 40), e diferencia um modo de ler construtivo de outro destrutivo. Não é uma divisão que se possa fazer à faca, grosseiramente. Mas ela existe. E é isso que nos permite falar em um bom leitor. Mas os modos de ler e a caracterização desse bom leitor ainda não são o nosso assunto. Voltemos a essa ideia de envolvimento na leitura.

Em *Travessia Marítima com Dom Quixote*, texto de 1934, Thomas Mann relata sua experiência de viagem para os EUA entremeando esse diário de bordo com as anotações de leitura do livro de Cervantes. O livro e a viagem são temas que se continuam. Em suas anotações, Mann descreve-se lendo e sugere os reflexos da aventura de Quixote na sua própria. Olhar para a página e olhar ao redor se intercalam. Proust, no seu conhecido libelo sobre a leitura, descreve à perfeição essa alteração da percepção da atmosfera real por meio da imersão numa atmosfera imaginada. É como se o esquecimento do mundo no qual nos lança a leitura nos permitisse vê-lo ainda melhor. Depois de descrever todos os acidentes e convites que ameaçavam a leitura do menino, depois de descrever a luminosidade e o modo como a sua alteração progressiva e lenta noticiava sensivelmente a passagem do tempo, depois de dizer que isso tudo ficava de lado como uma falsa vida, Proust afirma que: “o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias que as fizemos” (PROUST, 2011, 27). Isso quer dizer que aquele afastamento, aquela imersão da leitura não nos aparta da realidade. Ao contrário, esse envolvimento amplia ou pode ampliar a sintonia dessas atmosferas.

Mas o que é mais importante agora, voltando ao conceito de *Stimmung*, é concordarmos que ele nos ajuda a entender que a comunicação da obra de arte faz-se também na criação de uma atmosfera própria, de uma afinação de vozes, em que somos tocados pela obra de modo orgânico, corporal, material, a ponto de termos mesmo nossa percepção do próprio ambiente real provisoriamente alterada. Isso não pode ser reduzido a um sensualismo fácil. Trata-se de uma influência física que transforma nosso estado de espírito.

Falando sobre a diferença e a semelhança entre a poesia e a pintura, Ungaretti diz, de passagem, que “a palavra implica uma reflexão, a sua criação do mundo é de

segundo grau”⁶⁸. Enquanto a pintura se dá a ver com o mesmo mistério direto do mundo que já vemos, a palavra nos obriga a um segundo esforço, ou seja, a uma reflexão. Enquanto a imagem da pintura está feita, a imagem da poesia precisa ser refeita. Olhar rapidamente um poema não nos oferece nenhuma imagem poética. É preciso ler para ver.

Para Gumbrecht, que tem suas raízes intelectuais na Estética da Recepção, é preciso encontrar uma terceira via para a leitura, de modo a recuperar o interesse literário que teria sido solapado pela teoria acadêmica do último século (GUMBRECHT, 2014). Essa terceira via, sugere Gumbrecht, será encontrada justamente nesse conceito de *Stimmung*. É uma hipótese interessantíssima e, sem dúvida, um esforço para retomar as possibilidades de leitura literária da literatura, contra as pesadas correntes das leituras ideológicas. Observemos, portanto, a proposta de Gumbrecht porque ela, partindo de um problema semelhante ao nosso, aponta um horizonte dentro do qual certamente nos colocamos. A referência à Estética da Recepção não é gratuita. De algum modo ela sempre nos remete à preocupação com a comunicação literária como a preocupação com o coração mesmo da literatura. Por isso o esforço de Gumbrecht não é metodológico, mas, mais propriamente, filosófico, no sentido de compreender o que é aquilo e o que nós temos a ver com aquilo.

O leitor assume uma posição para ler, sabemos disso. Essa leitura atenta ao *Stimmung* marca uma posição em que o leitor vai além da análise, uma posição mais adequada à “ontologia da literatura”. Essa espécie de sintonia é descrita assim por Gumbrecht:

Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (Idem, 12)

Temos aqui duas ideias ao mesmo muito relevantes para o nosso tema: essa afinação de vozes, que sugere uma sintonia entre obra e leitor, e essa noção ampla de um envolvimento imaginário como uma sorte de experiência. Antes de entrar na questão

⁶⁸ UNGARETTI, Giuseppe. *Poesia e Pittura*; em: *Saggi e Interventi*. Vicenza: Arnoldo Mondadori, 1974. Aqui em tradução própria, o original da frase é: “La parola implica una riflessione, la sua creazione del mondo è di secondo grado” (p. 270);

específica dessas afinações de vozes, gostaria de observar com mais detalhe essa capacidade de imersão imaginária sugerida. O tema das vozes, fundamental aqui, nos levará, ao final, para o próximo capítulo, em que investigo diretamente o conceito de intelecção amorosa. Vejamos algo mais, antes, sobre essa capacidade de ver da literatura.

Num texto em que discute a noção de verdade e falsidade na historiografia, Carlo Ginzburg recorre ao conceito de *enargeia*, um tanto esquecido, mas muito importante na retórica (*Descrição e Citação*, em GINZBURG, 2007). Não vamos nos meter pela intrincada discussão historiográfica, mas desejo prestar atenção ao fato que, no seu tema, Ginzburg tem algo a dizer sobre a verdade na ficção. A *enargeia* – do grego: “clareza, vividez” – é uma qualidade do discurso que tem a credibilidade do testemunho, da confissão, do relato da presença. A palavra “se liga ao campo das experiências imediatas”, como afirma Políbio: “Uma convicção fundada no testemunho ocular” (Políbio, XX, 12, 8). No latim, uma de suas traduções é a *demonstratio* (ou *illustratione*) e significa o gesto feito pelo orador que aponta a coisa referida no seu discurso. É um momento de ênfase e força que torna presente, visível, aquilo que estava sendo dito. Por metonímia, *enargeia* passa a ser a descrição em palavras que torna visível, ou, como diz Cícero: “a parte do discurso que põe a coisa como que diante dos olhos” (*Partitiones Oratoriae*, 20). A *enargeia* torna palpável e visível.

“*Enargeia* era um instrumento para comunicar a *autopsia*, ou seja, a visão imediata, pelas virtudes do estilo” (GINZBURG, 2007, 21). É curioso notar que o termo *autopsia* é o mesmo usado por Ortega y Gasset, em *Ideas sobre la Novela*, para descrever o tipo de leitura desejado do romance, que vê a coisa em presença, acontecendo. A *autopsian* indica um tipo de leitura dessa narrativa que dá uma “visão direta” da coisa. Como a *enargeia* (a *demonstratio*) está ligada originalmente ao discurso oral, à sua força de testemunho, o escrito tem de tentar recuperar esse traço para chegar à veracidade, compensando a ausência, do tom de voz, do gesto e das feições.

Quintiliano traduz a *enargeia* por *evidentia*. Essa possibilidade da *enargeia* se apresenta em definitivo na figura de linguagem Écfrase, que “é o recurso retórico-poético, que por meio da *enárgeia* (...) traz para diante dos olhos de um ouvinte algo que está ausente, fruto da *phantaisa* (ou imaginação/impressão de algo concreto ou

fictício) presente na mente de quem fala e que por sua vez produz *phantasia* na mente de quem ouve ou lê” (AMATO, 2011, 32). Mais do que uma descrição, a écfrase é aquilo que “contribui para provocar o efeito de visualização do discurso verbal”, É “uma força que age sobre ouvintes e leitores, [e os] transforma em espectadores” (RODOLPHO, 2010, 15). O mais comum é definir écfrase como um tropo em que obras de arte são descritas textualmente. Filostrato, filósofo romano de origem grega, é o primeiro a tratar desse tropo em suas *Eikones – Imagens* (ver FILOSTRATO, 2012). As descrições de imagens de Filostrato têm um sentido didático. Essas descrições serviam para explicar as pinturas ao aluno. A situação do relato é a seguinte: ele explica um conjunto de pinturas a seu aluno, mas essas obras não estão presentes, e é preciso, então, torná-las presentes por meio do discurso. Essas descrições querem dar a ver aos olhos da imaginação o quadro que não se pode com os olhos físicos. Tal tarefa não pode ser realizada sem a contribuição direta do leitor-ouvinte, que precisa empregar criativamente sua imaginação para cumprir o propósito da écfrase. Não se trata de entender conceitualmente a imagem referida, mas de, em certo sentido, recriá-la tornando-a viva, ou seja, dando-lhe vivacidade.

Considerando esse sentido mais amplo da écfrase, vemos que ela vai mais além da descrição. Como tropo, inclusive, ela é melhor definida como “aquilo que contribui para formar o efeito de visualização do discurso verbal” (RODOLPHO, 2010 apud AMATO, 2011). O ouvinte ou leitor da écfrase se torna alguém que vê (imagina), torna-se um espectador. Essa era, segundo Rodolpho, uma habilidade esperada do estudante de Homero e Tucídites, por exemplo.

Observemos as três etapas da composição retórica: a elocução, a invenção e a disposição; e as suas três funções: *mouere, delectere, docere* (educar). Na elocução o texto é modelado conforme o público, sua função é a persuadir, e aí a potência da écfrase e da *enargeia* tendem a ser muito mais eficientes do que a própria argumentação. Na retórica, esse é o momento em que o ouvinte vê a mesma coisa que o orador. O auditório vê essa coisa que se impõe, portanto, como uma realidade, com força, e energia para afetá-lo. Quintiliano, nas suas *Instituições Oratórias*, trata da ficção como um componente central das figuras que servem para aumentar ou excitar os afetos (QUINTILIANO, 90 – livro II, II). A evidência é melhor explicada como *hipotipose* (palavra que compartilha o étimo de hipótese), esse dar a ver, a ilustração viva, vivaz. Na hipotipose, o discurso torna-se o conteúdo um espetáculo. Nas palavras

de Quintiliano: “uma pintura das coisas feita com expressões tão vivas que mais parece que se lhes perceba com os olhos que com os ouvidos”⁶⁹ (QUINTILIANO, 1916, 92)

Pode haver uma certa confusão decorrente da pleora de termos, definições e traduções. Entretanto, o importante é entender que a *écfrase* é um tropo ou uma modalidade discursiva, retórico poética, que procura realizar ou efetivar a *enargeia*, ou seja, efeito de presença e vivacidade. Com *anargeia* o orador ou o poeta podem comover o público, criando uma identidade através da iluminação, da evidência, da clareza que torna vivo aquilo que estará sob seus olhos como fantasia (ou imaginação). Por isso a *enargeia* é um efeito sobre o ouvinte-leitor, um efeito que prevê a sua participação criativa porque ele passa a realizar a imagem daquele discurso que recebe.

Platão, no *Sofista*, define dois tipos de imitações: a icástica (que segue as proporções do objeto imitado), e a fantasia (que não se preocupa em ser idêntico ao que imita, não se preocupa com proporções coincidentes, mas com a proporção que confere beleza ao resultado da imitação. A imitação fantástica produz o fantasma, que é diferente da imagem/*eikón*) (ver RODOLPHO, 2010). Essa fantasia ou imaginação, somada à *enargeia*, pode ser um passo para entender o efeito de presença e o próprio *Stimmung*. Mas que fique claro, Gumbrecht não faz essa relação. Uma coisa não leva à outra necessariamente. Refiro-me à *enargeia*, um recurso retórico, como uma metáfora do esforço de energizar o discurso com algo além do argumento. Esse recurso é um indício de que o discurso pode mobilizar o leitor/ouvinte a uma transposição sensível para ver o que não está ali e, por extensão, sentir o que é pura ficção textual.

A literatura propõe mundos imaginados, narra hipóteses. Mesmo o poema lírico erige uma voz que é ficção. O leitor de literatura está inserido num mundo distinto, está provisória e voluntariamente vendo outra coisa. O leitor, como diz muito bem o senso comum, se transporta para outro mundo. Essa simples alteração de registro intelectual e perceptivo é o que faz toda a diferença no chamado universo da arte, onde nada deixou de estar vivo, onde tudo tem outra vida. O leitor educado e apto para ler literatura tem de partir, e parte, desse pressuposto, dessa lei de Coleridge. Nenhum leitor minimamente instruído avança sobre os títeres de Mestre Pedro como faz o desmiolado Dom Quixote. Mas, ao mesmo tempo, não vê ali bonecos, mas o drama encenado

⁶⁹ No original da tradução espanhola consultada: “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos”.

através dos bonecos. Então, imaginar já é para o leitor literário, para o bom leitor, interpretar. Imaginar subordinado à obra, acompanhando o objeto criado como numa dança, guiado. E essa imaginação, esse exercício artificial de frequentar esferas estranhas acaba ganhando sentido porque liga-se à experiência e ao conhecimento real desse leitor. Ler as hipóteses da ficção, portanto, corresponde a uma combinação entre imaginar, entender e comover-se. O que não é real provoca emoções reais. O bom leitor ensaia e educa suas emoções na leitura, no sentido em que explica Roger Scruton. Esse é o alargamento da experiência e a imersão fundamental no espírito da comunidade que a arte proporciona.

E aqui nos deparamos com uma espécie de maravilhoso paradoxo. A leitura, que é irremediavelmente individual, é, também, inevitavelmente coletiva. A tarefa é individual, mas sua força é comum. Um livro fala sempre para um indivíduo e o coloca frente à comunidade. A obra de arte só é capaz de dizer o seu significado para a pessoa, para cada um de cada vez, mas só o faz porque se endereça a todos em potencial. Nisso ela está articulando um profundo sentido comunitário que tem de ser realizado ponto a ponto, pessoa por pessoa. É por isso que a noção de experiência se torna tão importante para a estética. Os produtos da arte provocam uma experiência, mas, além da experiência propriamente estética, falo aqui das reflexões de como ela se comunica e de como ela depende da experiência da vida.

Retomando o conceito de experiência apresentado no capítulo anterior, e desenvolvendo-o para a imaginação literária, podemos dizer que a obra de arte literária propõe uma vida imaginada, uma biografia imaginada. Há uma ligação irremediável entre imaginação e experiência, entre a ficção e a realidade, esse velho tema que herdamos de Platão e de Aristóteles. Um velho tema atual e decisivo para entendermos os modos de intelecção da obra de arte. Ao refletir sobre ligação entre imaginação e liberdade, e como ela é intrínseca ao nosso drama entre a circunstância e o acaso, Julian Marias aponta a clara ligação entre a imaginação e a experiência.

A imaginação é inseparável da memória; ora, a memória é sempre empírica, provém da experiência de nossa vida, incluindo nela as “experiências imaginárias”, o quanto imaginárias possam ser do ponto de vista de uma realidade “exterior”, mas que biograficamente hajam *acontecido*. Isso faz com que a imaginação esteja ligada de início à estrutura empírica da vida humana, além de estar, por outro lado, à sensibilidade e, por conseguinte, à corporeidade completa. (MARIAS, 1971, 216)

John Dewey e Roger Scruton, por exemplo, seguem caminhos diferentes, mas com a mesma preocupação sobre os sentidos da experiência na arte. Ambos retomam uma proposição de Coleridge que diferencia fantasia de imaginação. E essa diferença está, sobretudo, no fato de que a fantasia empobrece a nossa experiência e a imaginação a enriquece. Além disso, de modos distintos, ambos procuram entender como aquilo que poderíamos chamar de alta cultura (ou alta literatura) parte da, e retorna para, a experiência comum. Nesse aspecto, há diferenças mais profundas entre a visão de Dewey e de Scruton. Vamos acompanhar o que diz Scruton, com o qual encontro maior afinidade, e que está, evidentemente, mais na raiz das proposições desta tese. Antes disso, porém, vale uma ressalva. O termo fantasia tal como apareceu até aqui deve ser tomado em sentido mais geral. A partir de agora farei, seguindo uma linha reflexão mais específica, uma distinção entre fantasia e imaginação. Não importa exatamente criar uma nomenclatura rígida, e passar a valorizar a imaginação em detrimento da fantasia, mas de estabelecer condições de se compreender distinções importantes das representações. Ao longo do tempo, e em autores diferentes, poderá, muitas vezes, a fantasia designar o valor que identificarei a seguir como imaginação.

Para Roger Scruton, que segue uma leitura muito próxima de Coleridge, a fantasia apresenta algo sem vida, portanto, falso. A fantasia quer substituir a realidade com um simulacro que, subordinado a um desejo, “suspende as demandas do mundo” (SCRUTON, 2005, *e-book*). Ela exhibe explicitamente o que não se pode ter na hora, com um substituto, como faz a pornografia. Assim, a fantasia invade e solapa a realidade. Um exemplo por ele usado é o das esculturas de cera do Madame Tussauds, “absolutamente realistas, e absolutamente mortas” (idem). De fato essas peças não dizem nada, apenas atendem ao desejo das pessoas de estarem ao lado das celebridades. Elas cumprem um desejo e um capricho como simulacros, como substitutos. O seu mundo falso é totalmente distinto da ficção justamente porque não constitui outro mundo, apenas preenche uma impossibilidade deste. Assim, essas esculturas de cera, simulacros de celebridades, não ampliam, mas reduzem a nossa experiência. Pensemos, para além do que diz Scruton, outro exemplo: os parques de entretenimento, como os da Disney ou da Universal Studios, na Flórida, EUA. São, como se diz, um mundo de fantasia. Não é raro ouvir nos depoimentos de quem os visita que ali se tem a oportunidade de se esquecer da realidade, de se descolar dela. A terra da fantasia é a terra onde o mundo desaparece.

Como diz Scruton, “por meio da obra de arte, ao contrário, nos encontramos com um mundo de reais, vulneráveis e vivas pessoas, onde só podemos entrar graças a um esforço da imaginação, e onde nós, como elas, estamos sendo julgados”⁷⁰ (SCRUTON, 2005, texto eletrônico). E por isso mesmo, “a questão da imaginação não é realizada, mas *representada*, (...) é deliberadamente posta à distância, num mundo próprio”⁷¹ (Idem). A imaginação exige um esforço e uma disposição específica. A imaginação não se oferece como um lenitivo.

A imaginação diz algo sobre a realidade e, conseqüentemente, sobre a experiência. A leitura está implicada num sentido moral. Primeiro pelo óbvio fato de que ler é ouvir um outro. Segundo, porque, na visão hipotética da vida que a imaginação literária nos oferece, vemos a encenação do drama moral e o inescapável problema da liberdade humana. Por isso a simpatia é um conceito tão importante para o tipo de adesão que nos exige a obra literária. E por isso também é tão comum o equívoco de tomar a literatura como discurso moralista, ideologizando-a.

Discutir o papel do leitor nos leva ao problema da função e do propósito da literatura. É isso que emerge quando pretendemos entender o que é um bom leitor, ou seja, aquele que melhor atualiza aquela função e que atinge aquele propósito. Certamente há diversas leituras possíveis, mas isso nos impede de identificar aquela que seria melhor do ponto de vista propriamente literário? Não podemos falar de um melhor amigo? Não podemos desejar sermos melhores profissionais, ou estudantes melhores? Quando olhamos nossa própria história pessoal, não podemos identificar momentos em que fomos melhores leitores? Para alguns esse momento é hoje, com o amadurecimento e maior conhecimento. Para outros, ao contrário, terá sido na juventude, porque o conhecimento adquirido, desafortunadamente, esfriou os seus ouvidos. Apesar dos interesses pessoais, há um acordo quando buscamos um livro de literatura com um interesse literário. Se estamos com esse espírito de buscar aquilo que a coisa quer entregar, podemos ser melhores leitores. O exemplo da amizade é perfeito. Como diz Scruton, a amizade tem suas funções – “manter as pessoas unidas, tornar as comunidades mais fortes e duráveis, trazer vantagens para os que dela desfrutam, e fortificá-los nos seus empreendimentos” – mas as cumpre apenas quando o seu

⁷⁰ No original: “Through the work of art, by contrast, we encounter a world of real, vulnerable and living people, which we can enter only by an effort of the imagination, and where we, like they, are on trial”.

⁷¹ No original: “The matter of imagination is not realised but *represented*; (...) it is deliberately placed at a distance, in a world of its own”.

exercício não é deliberadamente para cumpri-las, ou seja, quando não é um meio, mas um fim.

A amizade é um meio de ter vantagem, mas apenas quando não é tratada como meio. O mesmo se aplica a quase tudo o que importa: educação, esporte, caminhada, pescaria, caçada, e arte. Se estamos vivendo adequadamente, portanto – não apenas consumindo o mundo mas amando-o e valorizando-o – precisamos cultivar a arte de encontrar fins onde poderíamos encontrar apenas meios. Precisamos aprender quando e como deixar nossos interesses de lado, não atirados no tédio ou no desgosto, mas lançados na paixão desinteressada pela coisa em si mesma”⁷². (SCRUTON, 2012, e-book)

Ora, a amizade é uma das formas do amor, uma das formas dessa devoção à coisa em si, que nos retira circunstancialmente como centro e destinatário de tudo o que fazemos, que coloca nossa subjetividade em face do mundo. É nessa “paixão desinteressada” que o bom leitor encontra a graça de ler. A graça como aquilo que é engraçado ou agrada, mas também e, sobretudo, como aquilo que lhe inspira, como uma dádiva em que algo é ofertado, dado para além das trocas normais, como a oferta de um sentido. Assim, a literatura, quando cumpre a sua função, ergue um valor entre nós. Por trás dessa afirmação está mesmo um modo de ver a literatura como uma confirmação da nossa humanidade. Uma forma de confirmação de nossa razão.

Não há novidade nessa afirmação, e ela é tão familiar à filosofia, que poderíamos explorá-la desde Aristóteles até o interesse desinteressado de Kant. Entretanto, não é necessário fazê-lo. Basta que possamos compreender o óbvio fato de que a arte é uma daquelas atividades que nos tiram de nossas necessidades primárias e imediatas, envolvendo-nos numa sofisticada relação de busca de sentido com a nossa própria experiência. E essa é, sem dúvida, uma das semelhanças da arte com a religião. As obras de arte dizem alguma coisa sobre o homem. A obra literária se dirige a algo vago chamado leitor. Nenhuma obra fala diretamente comigo, e talvez por isso mesmo fale comigo tão profundamente. Ao procurar um sentido explorando imaginariamente a experiência humana, à qual pertencemos, ao falar do outro diferente e semelhante, ela me conduz por uma vontade de sentido e para um vislumbre da verdade. A literatura se faz a partir da fonte comum da experiência humana, e a ela retorna depois de sua sofisticada

⁷² No original: “Friendship is a means to advantage, but only when not treated as means. The same applies to almost everything worthwhile: education, sport, hiking, fishing, hunting, and art. If we are to live properly, therefore – not merely consuming the world but loving it and valuing it – we must cultivate the art of finding ends where we might have found only means. We must learn when and how to set our interests aside, not out of boredom or disgust, but out of disinterested passion for the thing itself”. (SCRUTON, 2012, e-book)

elaboração em obra. Dewey e Scruton, por exemplo, mesmo com suas fundamentais diferenças estão à procura dessa base comum, desse chão onde se ergue a obra (para Dewey) ou a alta cultura (para Scruton). As respostas e as suas interpretações são muito diferentes, mas ambos sabem que o poder da singularização da arte está na comunicação profunda que ela mantém com o comum. George Steiner e Northrop Frye, quando reconhecem e mostram a matriz religiosa e mitológica da literatura, estão eles também esclarecendo como a experiência comum ou a cultura comum sustentam um fundo de significação onde podemos buscar algo sobre nós mesmos.

A representação da experiência não se entrega a uma explicação, mas se oferece ela mesma como uma experiência, que chamamos de estética. Por isso podemos falar de verdade, porque ela não tem a pretensão de uma explicação. Ao dizer que a literatura (a arte) se oferece a uma vontade de verdade, isso quer dizer que ela dá forma àquilo que Nelson Rodrigues captou ironicamente no título que deu aos seus contos: “a vida como ela é”. A imaginação, por mais distante que seja da nossa realidade imediata, e justamente por essa distância, ao falar da vida que o poderia ser, ilumina a vida como ela é. E sua força emerge da credibilidade da hipótese universal, não da probabilidade verificável do particular. É a diferença entre o poeta e o historiador, já assinalada por Aristóteles. Por criar as hipóteses do que poderia ser ao invés de falar dos fatos tais como são, a poesia tem algo de mais universal, mais filosófico e, portanto, “mais elevado” do que a história, presa ao factual e ao verídico (ARISTÓTELES, *Poética*, X).

Na teoria dos quatro discursos apresentada por Olavo de Carvalho sobre a obra de Aristóteles, o discurso poético é reinserido numa escala de credibilidade que considera da imaginação poética um segmento em continuidade efetiva com os demais discursos do conhecimento humano. Nessa perspectiva, “o discurso humano é uma potência única, que se atualiza de quatro maneiras diversas: a poética, a retórica, a dialética e a analítica (lógica)” (CARVALHO, 2013, 22). Ideia que pressupõe uma unidade. O discurso “se atualiza” de quatro modos, mas tem uma fonte comum. Assim, supera-se a divisão consagrada historicamente (baseada na divisão parcial de Andrônico e da precariedade natural do percurso de descoberta das obras aristotélicas) que deixou a poética e a retórica em lado oposto ao da dialética e da lógica, criando um Aristóteles como puro racionalista. Olavo de Carvalho inclui a poética e a retórica no *Organon*. Com isso, evita-se uma falsa cisão entre o poético e o lógico. Ao contrário disso, por exemplo, C.P. Snow fala em duas culturas, a matemática e a humanística ou livresca.

Embora o problema da exegese aristotélica escape o alcance desta pesquisa, explicarei brevemente a teoria de Carvalho porque ela pode iluminar muito adequadamente a ideia de inter-relação profunda entre literatura, imaginação e cultura que venho apontando. “As quatro ciências do discurso tratam de quatro maneiras pelas quais o homem pode, pela palavra, influenciar a mente de outro homem (ou a sua própria)” na seguinte escala: 1. “O *discurso poético* versa sobre o possível”, atinge a imaginação a partir do que presume (*eikástikos*: “presumível”; *eikasia*, “imagem”, “representação”). 2. “O *discurso retórico* tem por objeto o verossímil e por meta a produção de uma crença firme que supõe, para além da mera presunção imaginativa, a anuência da vontade; e o homem influencia a vontade um outro homem por meio da persuasão, que é uma ação psicológica fundada nas crenças comuns”. 3. O *discurso dialético*, que “submete as crenças à prova, mediante ensaios e tentativas de traspassá-las por objeções. É o pensamento que vai e vem, por vias transversas, buscando a verdade entre os erros e o erro entre as verdades (*diá* = “através de” e indica também duplicidade, divisão). Por isso a dialética é também chamada *peirástica*, da raiz *peirá* (“prova”, “experiência”, de onde vem *peirasmos*, “tentação”, e as nossas palavras empiria, empirismo, experiência etc., mas também, através de *peirates*, pirata: o simbolismo mesmo da vida aventureira, da viagem sem rumo predeterminado). O discurso dialético mede enfim, por ensaios e erros, a probabilidade maior ou menor de uma crença ou tese, não segundo sua mera concordância com as crenças comuns, mas segundo as exigências superiores da racionalidade e da informação acurada”. 4. O *discurso lógico ou analítico* “partindo sempre de premissas admitidas como indiscutivelmente certas, chega, pelo encadeamento silogístico, à demonstração *certa* (*apodêixis*, “prova indestrutível”) da veracidade das conclusões” (Idem, 30-31).

Esses quatro níveis pertencem a uma *escala de credibilidade*, que vai da possibilidade (Poética), verossimilhança (Retórica), probabilidade (Dialética) à certeza apodíctica (Lógica ou Analítica). Configuram “quatro possíveis atitudes humanas ante o discurso, quatro motivos humanos para falar e ouvir” (Idem, 32). E há de se notar que essas disposições encontram reflexo também nas diferentes posições dos ouvintes. Poético: ouvinte disposto a imaginar e aceitar; Retórico: ouvinte é autoridade, deve julgar; Dialético: ouvinte razoável, que tem que ter sinceridade para mudar de opinião; Lógico/analítico: ouvinte aprendiz, que assiste à demonstração.

Dois aspectos importantes a se ressaltar em nosso contexto de reflexão: primeiro que o discurso poético, fazendo parte do *Organon*, integra-se a uma visão orgânica do conhecimento e da cultura humana, sem a ruptura profunda e irreconciliável com o discurso lógico, por exemplo. O poético-imaginativo passa a ser a raiz da árvore do conhecimento, relacionado, portanto, com os seus frutos científicos. Essa visão reconcilia a própria ideia de ciência com a de poesia, e mostra como a cisão à qual nos habituamos é uma perspectiva, e não a sua última verdade. Segundo, que fica reforçado conceito de que a imaginação poética se aproxima da experiência da vida no tipo de contemplação que a obra de arte sugere e no convite à participação do leitor que ela traz de modo intrínseco.

A credibilidade da imaginação poética vem justamente dessa “*magia* [que] faz o ouvinte participar” (idem, 73). A palavra magia empregada por Carvalho não é gratuita. Ela ecoa o sentido original a vincular a arte ao mito e a um sentido mais amplo de religião, às bases da cultura comum. Tampouco é uma afirmação inocente porque capta uma singularidade especial do discurso poético que é essa espécie de comunhão entre autor e leitor que a literatura propõe vigorosamente. Uma “comunhão – espiritual e contemplativa – de vivências ‘como se a vida falasse’” (Idem). Essa comunhão do discurso poético “assume, portanto, a forma de uma participação consentida numa vivência contemplativa proposta pelo poeta” (Idem, 74).

Essa comunhão se materializa numa voz. Para dizer melhor, e mais de acordo com o argumento do capítulo anterior, essa comunhão se encarna numa voz. O sentido de afinação do termo *Stimmung* empregado por Gumbrecht pode ser recuperado aqui. Ler literariamente é procurar a sintonia com a voz do texto. Isso é tão essencial que a própria dúvida sobre a interpretação se torna pueril, e mesmo supérflua. Ler sem esse desejo de encontro é não ler. E esse desejo de encontro é a realização de uma interpretação, uma interpretação que passa por essa comunhão, por essa disponibilidade de imaginar junto, de envolver-se no *Stimmung*, de comover-se. Se observarmos com atenção a importância do conceito mesmo de voz, veremos como também é excessiva e equivocada a discussão teórica sobre a morte do autor nos termos em que a colocam Barthes e Foucault⁷³. A substituição do autor por uma função autor revela de modo interessante as camadas discursivas que se articulam como poder no lugar daquela enunciação que chamamos autor. Então descobrimos que não há um Dante Alighieri,

⁷³ Trato desse tema mais detalhadamente no próximo capítulo.

mas uma função Dante. Descobrimos que não há um Machado de Assis, mas uma função Machado. Descobrimos que não há uma Paulina Chiziane, mas uma função Chiziane. Ora, isso nos faz pensar que também eu, leitor, não existo. Existe apenas uma função. Mas, então, o que faço eu a ler se apenas estou (ou está-se) operando uma macro-estrutura funcional? O que faço eu, ou melhor, a função eu que perambula por aí em relação às pessoas, ou melhor, às funções-pessoas com quem crio relacionamentos afetivos e de confiança? O tom de zombaria que assumo (ou será minha função eu?) nessa passagem do texto não é para contestar a função autor, mas tão somente para cumprir um dos propósitos de minha tese que é o de desconfiar de modelos teóricos. Como apontei na introdução, os modelos teóricos aceitam tudo.

Um texto literário é a imaginação de uma voz. Por isso posso insistir na noção de personagem, porque mesmo o texto lírico está cunhando uma voz, que é a imaginação de uma personalidade, a imaginação de uma presença, a imaginação de um outro. Um poema hermético de Mallarmé ou de Paul Celan mesmo sem qualquer traço narrativo levanta uma voz e, portanto, uma personagem. Essa voz não voga no ar sem forma, ela encarna alguém. Não podemos definir uma hierarquia entre escrito e oral, mas podemos entender uma correlação entre ambos. O escrito é um registro da voz? O escrito é memória dessa voz? Essa longa controvérsia, que vem de Platão, não é um problema para nós. Afirmo-o porque independente da precedência de um ou de outro, o texto oral projeta uma voz da mesma forma que o texto escrito imagina uma voz.

Para definirmos melhor o que é essa voz, recorro à valiosíssima contribuição de Paul Zumthor. Em primeiro lugar é preciso esclarecer que voz não é oralidade. Não se trata da mesma coisa, embora haja relação evidente entre os termos. Voz, de acordo com Zumthor, é mais do que comunicação linguística executada por meio da fala humana (ZUMTHOR, 2007).

Zumthor apresenta em quatro teses o seu conceito de voz. 1. *Símbolo de alteridade* (eu-outro); 2. *Presença dupla dos que ouvem* (quem fala também ouve); *Nomadismo, movimento, transformação, atualização pela performance*, que nos remete à presença; 3. *A voz desloca o corpo*. A voz, nesse sentido, amplia o corpo, pois, saindo dele, o realiza mesmo onde ele não está (Idem, 80-84).

Entendida assim, a voz passa a ser uma espécie de destino ideal da poesia. O uso cotidiano e a função informativa não dão à voz o seu maior alcance, não realizam o seu

valor. É a poesia que promove a voz à elevação dessa dimensão humana. E, de acordo com Zumthor, “pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (Idem, 87). A leitura silenciosa demandada pela literatura/poesia reconstrói corpo e atuação da voz lida, tornando-se, portanto, ela mesma mais do que só interpretação, mas performance.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (Idem, 68-69)

(...)

Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois. (Idem, 63)

A voz é emanção do corpo, da presença de alguém, motivo pelo qual Zumthor diz conferir à ideia de performance um “lugar central” na leitura literária. E é essa ideia que, para Zumthor, diferencia performance de oralidade. Zumthor dá pouca relevância entre o oral e o escrito. E mais, ressalta que sua procura pela voz, digamos assim, não é o mesmo que uma nostalgia pela oralidade, típica da nossa sociedade. Mas, também não se pode negar que a leitura guarda (ou aguarda) recuperar a força do som da voz, a energia típica da ancestralidade do pronunciamento. “Para o homem do fim do século xx, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir”(dem, 60).

Zumthor tenta compreender as conexões entre oral e escrito. E a leitura literária é exemplo dessa intrincada relação, que supera a noção de leitura como apenas decodificação de sentidos codificados. Considerando o que Zumthor diz sobre a performance, o sentido de interpretação é nitidamente ampliado, e a leitura literária é

não só a interpretação no sentido da decodificação de signos, mas também da interpretação num sentido mais teatral. A leitura literária tenta reconstituir uma unidade:

A leitura "literária" não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício (Idem, 67).

A performance torna presente, presentifica.

Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (Idem, 69)

A compreensão do escrito literário passa pelo esforço de reconstituir a “situação da enunciação”. Enunciação, conceito que pode sortir confusão. Zumthor fala dela no sentido do “ato ou a série de atos que operam a mediação entre as virtualidades da língua e a manifestação do discurso; entre a competência e a performance para usar os termos generativistas”. É a *langage*, de Saussure. Discurso. E, como ele, diz “isso nos remete uma vez mais à existência física dos sujeitos”.

Zumthor está diferenciando recepção de performance. Recepção é um termo constituído dentro da história da teoria e se refere aos processos sociais e históricos de entendimento e incorporação de uma obra. Performance designa o ato da comunicação, o acontecimento em si. “A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (...) Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’” (Idem, 50). A literatura é palco, então, de um permanente confronto entre recepção e performance. A leitura literária, nesse sentido, seria uma atualização performática da recepção.

Para Iser, leitura é, ao mesmo tempo, absorção e criação. O leitor é, assim, “simples entidade de fenomenologia psicológica”. Para Zumthor, porém, ainda falta algo. Essa concepção do leitor é importante, mas tem o problema de não atingir a

substância do leitor. A sua realidade perde sempre para uma entidade histórica, sociológica. “A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura” (Idem, 52). É, portanto, encontro pessoal.

É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido. Ela a aproxima, de algum modo, da ideia de catarse, proposta (em um contexto totalmente diferente) por Aristóteles! Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético ... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem. (Idem, 52)

Com isso, Zumthor não nega nem a hermenêutica da Gadamer, nem a fenomenologia da linhagem de Ingarden até a Estética da Recepção alemã. Ele aprofunda essas ideias. Mais precisamente, essa personalização de Zumthor dá novos sentidos à própria terminologia usada anteriormente. *Horizonte de expectativas e concretização* são dois bons exemplos. Essa atualização dá à teoria uma realidade verificável na experiência da leitura. Quando falamos da leitura como performance, dessa maneira, estamos dando realidade ao modelo teórico da recepção – um modelo que faz muito sentido – porque incluímos o corpo, a realidade da pessoa que lê, que está lendo. Zumthor retoma os conceitos de abertura e instabilidade da recepção – que nos lembra a obra de Umberto Eco em torno do tema – para dizer que aí o leitor faz uma tentativa parcial de preenchimento e estabilização do texto.

O mais importante disso é essa espécie de personalização (embora ele não use essa palavra) que o conceito de performance resgata. Saímos dos modelos macro-explicativos, dos quadros gerais e genéricos, das funções e das estruturas, superamos a dúvida sobre a própria consciência e consideramos a realidade conhecida de alguém que lê. E Zumthor diz isso com clareza: “É figurativamente que emprego aqui a primeira pessoa. O eu só importa pelo que ele denota: a saber, que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo” (Idem, 54).

Essa compreensão performática da leitura literária não se reduz a uma constatação biológica do envolvimento corporal com o ato da leitura. Ela tem um significado cultural e, por isso mesmo, confirma que a interpretação envolve mais elementos do que a simples decifração de código escrito. Ela envolve a ideia de alteridade e encontro. Do mesmo modo que eu estou lendo, alguém que escreveu está escrevendo na minha leitura. Esse autor ausente está aqui enquanto eu leio. Como no exemplo da carta que traz o amigo distante para perto. “A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor.” (Idem, 81). O texto literário é quase como uma partitura:

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. (87)

Essa escuta supera o sentido de captação da informação. Algo mais sutil, sofisticado e poderoso ocorre com a leitura literária. Algo que tem a ver com a escuta dessa voz, portanto. Essa coisa é muito bem descrita por A. Alvarez, algo bastante de acordo com a exposição de Paul Zumthor. Diz Alvarez:

a literatura de verdade (...) não tem a ver com informação, embora se possa adquirir informação ao lê-la. Não tem a ver sequer com a narração de uma história, embora algumas vezes este seja um de seus maiores prazeres. A literatura tem a ver com escutar uma voz. (...) é um pacto de mão dupla: o escritor se faz ouvir e o leitor lhe dá ouvidos – ou, mais precisamente, o escritor trabalha para criar ou encontrar uma voz que irá alcançar o leitor, fazendo-o apurar ouvidos e prestar atenção. (...) Etimologicamente, *attend* (em inglês, prestar atenção) é uma metáfora oculta. Vem do latim *ad*, que significa “para” ou “em direção a”, e *tendere*, “estender”, “dirigir”, “voltar a atenção”. Ou seja, *attend to you* equivaleria a dizer: volto (a atenção dos) meus ouvidos para você. (ALVAREZ, 2006, 19)

Voltar os ouvidos e os olhos e o corpo e o espírito para o outro. Com a sutileza de que em literatura isso é feito em puro ensaio, na *cosa mentale* da ficção, na hipótese consentida. O leitor se põe à disposição, cria uma disponibilidade. Lê, ouve e sente o texto, envolvido numa atmosfera que ele mesmo ajuda a encenar. Simone Weil falava

da atenção como uma forma de generosidade⁷⁴. Diante do quadro ou do texto (diante da obra) escolhemos um foco, domamos o olhar para pousar ali, na intenção alheia. Ler com os olhos: o olhar e os demais sentidos. O olhar tem uma “semiótica selvagem”, como diz Zumthor. Ele se movimenta na voracidade do que é curioso e atraído por todo estímulo. O olhar segue uma deriva. E o leitor forçosamente o mantém preso nas linhas e nas entrelinhas para ouvir uma voz. “O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disto e, como reflexo, exige a interpretação” (ZUMTHOR, 2007, 92).

Performance é diferente de leitura, que atua no campo semiótico. “Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário)” (75). É por isso que Zumthor sugere, “em se tratando de poesia” (literatura), uma distinção entre *obra* e *texto*, algo que nos lembra Ingarden. O texto é “uma seqüência mais ou menos longa de enunciados”. A obra é “tudo que é poeticamente comunicado, *hic et nunc*”. Esse aqui e agora implica uma participação do corpo na leitura da obra. Zumthor fala de comprometimento pleno do corpo na “percepção plena do poético”. Algo que a retórica antiga já teria reconhecido, o que Zumthor colhe dos termos *pronunciatio* e *adio*, que designavam o “efeito sensorial a ser produzido no ouvinte”. Traços dessa doutrina permaneceram na “retórica das paixões”, concebida por alguns teóricos no começo do século XVII”.

Quando pensamos nessa leitura da obra, as chamadas estruturas do texto perdem importância na recepção e na performance. Não são o ponto de interesse principal. O que está em jogo, principalmente, é essa comunhão entre leitor e autor (obra) na encenação da voz que ali diz alguma coisa.

⁷⁴ Essa afirmação está num ensaio em que Weil procura compreender o próprio sentido do esforço intelectual. Para ela, esse esforço, que é a manifestação do desejo e da alegria de aprender, tem por objetivo aprimorar a nossa capacidade de atenção. Essa capacidade, tal como na oração, nos entregam o tesouro do conhecimento do que é verdadeiramente importante. Ver em *Réflexions sur le bon Usage des Études Scolaires en Vue de l'Amour de Dieu*, em WEIL, 1985.

A leitura generosamente dá vida à voz que está contida no escrito, e isso corresponde a um compromisso pessoal, manifesto pelo corpo que lê. A combinação intelectual e emocional que ela propõe na encenação de outras vozes, nessa imaginação de outros mundos, não é feita para deixar o leitor indiferente, nem tampouco para lhe transmitir uma ideia. Borges descreveu perfeitamente esse encontro entre obra e leitor: “A música, os estados de felicidade, a mitologia, as caras trabalhadas pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares, querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos perder, ou estão por dizer algo; esta iminência de uma revelação que não se produz é, talvez, o fato estético” (*La Muralla y los Libros*, em: BORGES, 1994, 13). Esse conteúdo literário – que está na sua forma, encarnado – é experimentado como um vislumbre, e o que diz é “uma iminência de uma revelação”.

Nas *Instituições Oratórias*, Quintiliano usa um termo muito interessante para o relato sobre os costumes, os modos, as ações, enfim, para o relato sobre a vida de alguém. Ele fala em etopeia (*ethopeia*), uma espécie de narrativa do *éthos*. Diz Quintiliano: “A imitação dos costumes dos outros, que se chama *ethopeia*, ou como outros preferem, mimese”⁷⁵ (*Imitatio morum alienorum, quae ethopoia uel, ut alii malunt, mimesis dicitur*) (QUINTILIANO, 1916, 95). Se continuarmos lendo o texto de Quintiliano, veremos que ele não só dá pouca importância a essa etopeia, como também demonstra que ela quase se reduz à paráfrase, que é um modo de tornar presente o que o outro disse. Independente disso, gostaria de observar a riqueza de possibilidade dessa designação alternativa para a mimese. Ora, ela condiz muito bem com o conceito que venho delineando de que a ficção, uma biografia imaginada, está centrada no drama (na descrição e na encenação do drama) da liberdade humana, no espetáculo da pessoa movendo-se nos limites da questão moral, ou seja, pronunciando-se dentro das suas limitações. Dito de modo mais simples, que a ficção é uma voz inventada. Que nome melhor para isso senão uma etopeia, a aventura da pessoa e do seu *éthos*!

Por isso mesmo, voltando a Gumbrecht, não considero contraditórios os efeitos de presença e os efeitos de sentido. Toda desconstrução da mimese – e não é isso que propõe Gumbrecht! – não consegue mudar o fato de que as palavras significam, e que o fazem porque estabelecem um vínculo poderoso com a realidade. Toda contestação da referencialidade ainda não impediu que, por exemplo, a palavra desconstrução nos

⁷⁵ No original do texto consultado, em espanhol: “La imitación de las costumbres de otros, que se llama ethopeya, ó como otros más bien quieren, mimesis, puede contarse entre los afectos menos vehementes. Porque ella sirve por lo común para burlas”.

remetesse a uma coisa que não é a escolástica, e que isso tenha implicações reais, e não arbitrárias sobre o pensamento. A ideia de deriva dos significados não impede que um vendedor lhe traga um livro de Derrida e não de Manuel Bandeira, quando você lhe solicita a *Gramatologia* na livraria. Conseguimos escolher pelo cardápio um prato sem carne se somos vegetarianos. Sabemos que esse cardápio nos ajuda a escolher o que vamos comer, mas não pode matar nossa fome.

Não é possível ler sem ser na ordem do sentido. Ninguém lê significantes, lê significados. Se isso não fosse verdade, qual seria a diferença, ainda que do ponto de vista de uma pura fruição, entre ler um texto numa língua conhecida, e “ler” um texto numa língua estranha? É impossível ler numa língua estranha. A leitura já pressupõe essa passagem conceitual do que está dito para o que está sendo dito, para o que se quer dizer. Falar uma língua, ler um texto, é transitar pela ordem do sentido. Pode-se macaquear sons, mas seria o mesmo esforço que faz a adorável personagem Dory, do filme *Procurando Nemo*, quando ela fala “baleiês”⁷⁶. O resultado é que ela termina engolida pela baleia, que nem mesmo sabe que a deglute. Ler é entender o texto, e isso inclui a ideia de um conteúdo. O dito inclui o que se quer dizer. Chamemos a isso metafísica?

Por isso não vejo como abandonar a interpretação, do mesmo modo que não podemos abandonar a presença. Talvez um entendimento mais amplo do que seja a comunicação possa reunir os dois movimentos de interação com a obra. Antes de Gumbrecht, Ortega y Gasset já dissera que há uma “distinção entre a mera alusão e a autêntica presença (...), decisiva em toda arte” (ORTEGA Y GASSET, 1957, 401).

Como diz Jouve, “para analisar as maneiras como as estratégias textuais envolvem o leitor, é preciso uma teoria do sujeito humano, que pode fazer uso da antropologia, das ciências cognitivas e até da psicanálise” (JOUVE, 2005). Não é uma coincidência que Wolfgang Iser tenha sugerido em certo momento, ao considerar o motivo pelo qual necessitamos da literatura, que “a resposta a essa pergunta poderia ser o ponto de partida para uma antropologia literária” (apud LIMA, 2011, 118). Não concordo inteiramente com a ideia de uma antropologia literária se levarmos em conta a crítica que Roger Scruton faz do olhar antropológico como um olhar de fora, esquemático. Mas, se pensamos na antropologia filosófica, aquela que está em Aristóteles e,

⁷⁶ *Finding Nemo*, direção: Andrew Stanton, Lee Unkrich. Disney/Pixar, 2003.

sobretudo, em Ortega y Gasset e Julian Marias, então, sim, uma antropologia literária faz bastante sentido. De qualquer modo, há aqui uma sugestão de que é preciso entender a literatura como resposta humana, justamente fora dos esquemas metodológicos. E que a primeira cautela deve ser tomada em relação a toda crítica ou teoria que se esqueçam da questão individual, da vida de cada um, da pessoa.

{ CAPÍTULO 4 }

O ANTI-NARCISO

A intelecção amorosa da obra de arte literária

4.1. Do coração para a boca.

Começemos este capítulo com a leitura do primeiro ato da cena 1 de *Rei Lear* de Shakespeare.

{ Ato 1, Cena 1: Palácio do Rei Lear.
Entram Kent, Gloucester e Edmundo. }

LEAR

Neste íterim falaremos de intenções
Secretas. Dai-me o mapa. Dividimos
Em três o nosso reino. É nosso intento
Livrar nossa velhice das lidas,
Deixando-as para jovens de mais forças,
Enquanto nós, sem cargas, rastejamos
A caminho da morte. Filho Cornwall,
E não menos amado filho Albany,
'Stou firme em proclamar agora os dotes
De nossas filhas, para que evitemos
As lutas de amanhã. França e Borgonha,
Grandes rivais pela mão da caçula,
Há muito por amor estão na corte
E querem sua reposta. Digam, filhas,
Já que agora queremos nos despir
De poder, territórios e cuidados,
Qual das três vai dizer que nos ama,
Para tornar mais amplo o nosso dote,
Pondo em debate a natureza e o mérito?
Fale Goneril primeiro, a mais velha.

GONERIL

Senhor, pro meu amor faltam palavras;
É mais que vista, espaço ou liberdade,
Tem mais valor do que o que é rico ou raro,
Não menos do que vida graça ou honra,
Ou saúde e beleza. Tanto quanto
Amou filho ou foi amado um pai:
Um amor que corta o fôlego e a palavra,
Pois bem mais que a tudo eu amo a vós.

CORDÉLIA (*à parte*)

O que dirá Cordélia? Ama em silêncio.

LEAR

Do que está nos limites destas linhas,
Com florestas frondosas, ricos campos,
Com rios fartos e planícies amplas,
Nós a fazemos dama, para sempre,
Com Albany e seus filhos. Que diz Reagan,
Segunda filha, esposa de Cornwall?

REAGAN

Sou do mesmo metal que minha irmã,
E de igual mérito. No coração
Sinto que ela expressou o meu amor,
Porém foi pouco, já que eu me proclamo

Uma inimiga de toda alegria
Que possa ter qualquer de meus sentidos,
Pois minha única felicidade
Reside em vosso amor.

CORDÉLIA (*à parte*)
Pobre Cordélia!
Mas não, pois com certeza, o meu amor
Há de pesar bem mais que a minha língua.

LEAR
Para você em herança perpétua
Fica de nosso reino este amplo terço,
Nada menor em áreas ou riquezas
Que o dado a Goneril. E agora,
Nossa alegria, embora seja a última,
Cujo amor as vinhas de França e o leite
De Borgonha se empenham em captar,
Que diz pra ter um terço mais polpudo
Que o das irmãs?

CORDÉLIA
Nada, senhor.

LEAR
Nada?

CORDÉLIA
Nada.

LEAR
Nada virá de nada. Agora, fale.

CORDÉLIA
Infeliz, não sou capaz de conter
Na boca o coração. A vós eu amo
Nem mais nem menos do que é meu dever.

LEAR
Vamos, Cordélia, ajeite um pouco a fala.
Pra não 'stragar a sorte.

CORDÉLIA
Bom senhor,
Me destes a vida, criação e amor,
E eu pago tais cuidados com dever,
Vos dando obediência, amor e honra.
Por que se casam as manas se dizem
Que só amam a vós? Quando eu casar-me,
O que me tomar a mão há de levar
Consigo meio amor, dever, cuidados;
Não me caso por certo como as manas,
Para amar só meu pai.

LEAR
Isso é de coração?

CORDÉLIA
É, bom senhor.

LEAR
Tão jovem e tão dura?

CORDÉLIA
Tão jovem, meu senhor, e verdadeira.

LEAR
Que seja! E co'a verdade pra seu dote!
Pois pelo brilho sagrado do Sol,
Os mistérios de Hecate e da noite,
Pelo curso dos astros aos quais nós
Devemos o existir e a finitude,
Aqui renego o cuidado paterno,
Todo o poder da consanguinidade,
E, como estranha a mim e ao meu amor,
A tenho para sempre. Cita bárbaro,
Ou o que faz dos filhos alimento
Só por gula, terá junto ao meu peito
Tanta piedade, alívio e boas-vindas
Quanto essa outrora filha.

KENT
Bom senhor!

LEAR
Silêncio, Kent!
Não fique entre o dragão e sua ira!
Era a que eu mais amava, e o meu repouso
Eu sonhava em seu ninho.
(Para Cordélia)
Não a quero ver!
Que eu tenha paz na tumba, como agora
Lhe tiro o amor de pai. Vão! Chamem França!
Chamem Borgonha.
(Criados saem apressadamente)
Cornwall e Albany!
Incluí nos dois dotes mais um terço;
Que ela case com o orgulho que diz simples.
Entrego aos dois agora o meu poder,
A importância e os grandes efeitos
Da majestade. Nós, de mês a mês,
Com a reserva de cem cavaleiros
Sustentados por vós, residiremos
Com um e outro. Nós só manteremos,
De rei, o nome e pompa; mas o mando,
As rendas e a execução do resto,
São vossos, caros filhos. Como prova,
Parto em dois a coroa.

KENT
Meu Rei Lear,
A quem sempre honrei como monarca,
Amei como pai, servi como amo,
E tive em minhas preces qual patrono...

LEAR
Foge a flecha de um arco teso.

KENT
Pois que ela caia, mesmo que invadindo

Meu próprio coração. Seja Kent rude
Com Lear louco. O que vai fazer, velho?
Julgas que tema o dever de falar
Se o poder cede às loas? Fica a honra
Comprometida com a sinceridade
Se o rei é tolo! Retenha o seu estado,
E após pensar no que é melhor, cerceie
Essa atroz imprudência. Aposto a vida
Que a caçula não é quem ama menos,
Nem é oco o coração que, baixinho,
Não badala vazio.

LEAR
Cala ou morre.

KENT
Só tive a minha vida como arma
Contra os seus inimigos; não me assusta
Perdê-la para o seu bem.

LEAR
Sai da minha vista!⁷⁷

⁷⁷ No original: **ACT I – SCENE I. King Lear's palace.**

Enter KENT, GLOUCESTER, and EDMUND

KENT

I thought the king had more affected the Duke of
Albany than Cornwall.

GLOUCESTER

It did always seem so to us: but now, in the
division of the kingdom, it appears not which of
the dukes he values most; for equalities are so
weighed, that curiosity in neither can make choice
of either's moiety.

KENT

Is not this your son, my lord?

GLOUCESTER

His breeding, sir, hath been at my charge: I have
so often blushed to acknowledge him, that now I am
brazed to it.

KENT

I cannot conceive you.

GLOUCESTER

Sir, this young fellow's mother could: whereupon
she grew round-wombed, and had, indeed, sir, a son
for her cradle ere she had a husband for her bed.

Do you smell a fault?

KENT

I cannot wish the fault undone, the issue of it
being so proper.

GLOUCESTER

But I have, sir, a son by order of law, some year
elder than this, who yet is no dearer in my account:
though this knave came something saucily into the
world before he was sent for, yet was his mother
fair; there was good sport at his making, and the
whoreson must be acknowledged. Do you know this
noble gentleman, Edmund?

EDMUND

No, my lord.

GLOUCESTER

My lord of Kent: remember him hereafter as my honourable friend.

EDMUND

My services to your lordship.

KENT

I must love you, and sue to know you better.

EDMUND

Sir, I shall study deserving.

GLOUCESTER

He hath been out nine years, and away he shall again. The king is coming.

Sennet. Enter KING LEAR, CORNWALL, ALBANY, GONERIL, REGAN, CORDELIA, and Attendants

KING LEAR

Attend the lords of France and Burgundy, Gloucester.

GLOUCESTER

I shall, my liege.

Exeunt GLOUCESTER and EDMUND

KING LEAR

Meantime we shall express our darker purpose.

Give me the map there. Know that we have divided

In three our kingdom: and 'tis our fast intent

To shake all cares and business from our age;

Conferring them on younger strengths, while we

Unburthen'd crawl toward death. Our son of Cornwall,

And you, our no less loving son of Albany,

We have this hour a constant will to publish

Our daughters' several dowers, that future strife

May be prevented now. The princes, France and Burgundy,

Great rivals in our youngest daughter's love,

Long in our court have made their amorous sojourn,

And here are to be answer'd. Tell me, my daughters,--

Since now we will divest us both of rule,

Interest of territory, cares of state,--

Which of you shall we say doth love us most?

That we our largest bounty may extend

Where nature doth with merit challenge. Goneril,

Our eldest-born, speak first.

GONERIL

Sir, I love you more than words can wield the matter;

Dearer than eye-sight, space, and liberty;

Beyond what can be valued, rich or rare;

No less than life, with grace, health, beauty, honour;

As much as child e'er loved, or father found;

A love that makes breath poor, and speech unable;

Beyond all manner of so much I love you.

CORDELIA

[Aside] What shall Cordelia do?

Love, and be silent.

LEAR

Of all these bounds, even from this line to this,

With shadowy forests and with champains rich'd,

With plenteous rivers and wide-skirted meads,

We make thee lady: to thine and Albany's issue

Be this perpetual. What says our second daughter,

Our dearest Regan, wife to Cornwall? Speak.

REGAN

Sir, I am made

Of the self-same metal that my sister is,

And prize me at her worth. In my true heart
I find she names my very deed of love;
Only she comes too short: that I profess
Myself an enemy to all other joys,
Which the most precious square of sense possesses;
And find I am alone felicitate
In your dear highness' love.

CORDELIA

[Aside] Then poor Cordelia!
And yet not so; since, I am sure, my love's
More richer than my tongue.

KING LEAR

To thee and thine hereditary ever
Remain this ample third of our fair kingdom;
No less in space, validity, and pleasure,
Than that conferr'd on Goneril. Now, our joy,
Although the last, not least; to whose young love
The vines of France and milk of Burgundy
Strive to be interest'd; what can you say to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.

CORDELIA

Nothing, my lord.

KING LEAR

Nothing!

CORDELIA

Nothing.

KING LEAR

Nothing will come of nothing: speak again.

CORDELIA

Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth: I love your majesty
According to my bond; nor more nor less.

KING LEAR

How, how, Cordelia! mend your speech a little,
Lest it may mar your fortunes.

CORDELIA

Good my lord,
You have begot me, bred me, loved me: I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands, if they say
They love you all? Haply, when I shall wed,
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty:
Sure, I shall never marry like my sisters,
To love my father all.

KING LEAR

But goes thy heart with this?

CORDELIA

Ay, good my lord.

KING LEAR

So young, and so untender?

CORDELIA

So young, my lord, and true.

KING LEAR

Let it be so; thy truth, then, be thy dower:
For, by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate, and the night;
By all the operation of the orbs

From whom we do exist, and cease to be;
Here I disclaim all my paternal care,
Propinquity and property of blood,
And as a stranger to my heart and me
Hold thee, from this, for ever. The barbarous Scythian,
Or he that makes his generation messes
To gorge his appetite, shall to my bosom
Be as well neighbour'd, pitied, and relieved,
As thou my sometime daughter.

KENT

Good my liege,--

KING LEAR

Peace, Kent!

Come not between the dragon and his wrath.

I loved her most, and thought to set my rest

On her kind nursery. Hence, and avoid my sight!

So be my grave my peace, as here I give

Her father's heart from her! Call France; who stirs?

Call Burgundy. Cornwall and Albany,

With my two daughters' dowers digest this third:

Let pride, which she calls plainness, marry her.

I do invest you jointly with my power,

Pre-eminence, and all the large effects

That troop with majesty. Ourself, by monthly course,

With reservation of an hundred knights,

By you to be sustain'd, shall our abode

Make with you by due turns. Only we still retain

The name, and all the additions to a king;

The sway, revenue, execution of the rest,

Beloved sons, be yours: which to confirm,

This coronet part betwixt you.

Giving the crown

KENT

Royal Lear,

Whom I have ever honour'd as my king,

Loved as my father, as my master follow'd,

As my great patron thought on in my prayers,--

KING LEAR

The bow is bent and drawn, make from the shaft.

KENT

Let it fall rather, though the fork invade

The region of my heart: be Kent unmannerly,

When Lear is mad. What wilt thou do, old man?

Think'st thou that duty shall have dread to speak,

When power to flattery bows? To plainness honour's bound,

When majesty stoops to folly. Reverse thy doom;

And, in thy best consideration, cheque

This hideous rashness: answer my life my judgment,

Thy youngest daughter does not love thee least;

Nor are those empty-hearted whose low sound

Reverbs no hollowness.

KING LEAR

Kent, on thy life, no more.

KENT

My life I never held but as a pawn

To wage against thy enemies; nor fear to lose it,

Thy safety being the motive.

KING LEAR

Out of my sight!

KENT

See better, Lear; and let me still remain
The true blank of thine eye.

KING LEAR

Now, by Apollo,--

KENT

Now, by Apollo, king,
Thou swear'st thy gods in vain.

KING LEAR

O, vassal! miscreant!
Laying his hand on his sword

ALBANY CORNWALL

Dear sir, forbear.

KENT

Do:
Kill thy physician, and the fee bestow
Upon thy foul disease. Revoke thy doom;
Or, whilst I can vent clamour from my throat,
I'll tell thee thou dost evil.

KING LEAR

Hear me, recreant!
On thine allegiance, hear me!
Since thou hast sought to make us break our vow,
Which we durst never yet, and with strain'd pride
To come between our sentence and our power,
Which nor our nature nor our place can bear,
Our potency made good, take thy reward.
Five days we do allot thee, for provision
To shield thee from diseases of the world;
And on the sixth to turn thy hated back
Upon our kingdom: if, on the tenth day following,
Thy banish'd trunk be found in our dominions,
The moment is thy death. Away! by Jupiter,
This shall not be revoked.

KENT

Fare thee well, king: sith thus thou wilt appear,
Freedom lives hence, and banishment is here.
To CORDELIA
The gods to their dear shelter take thee, maid,
That justly think'st, and hast most rightly said!
To REGAN and GONERIL
And your large speeches may your deeds approve,
That good effects may spring from words of love.
Thus Kent, O princes, bids you all adieu;
He'll shape his old course in a country new.

Exit

Flourish. Re-enter GLOUCESTER, with KING OF FRANCE, BURGUNDY, and Attendants

GLOUCESTER

Here's France and Burgundy, my noble lord.

KING LEAR

My lord of Burgundy.
We first address towards you, who with this king
Hath rivall'd for our daughter: what, in the least,
Will you require in present dower with her,
Or cease your quest of love?

BURGUNDY

Most royal majesty,
I crave no more than what your highness offer'd,
Nor will you tender less.

KING LEAR

Right noble Burgundy,
When she was dear to us, we did hold her so;
But now her price is fall'n. Sir, there she stands:
If aught within that little seeming substance,
Or all of it, with our displeasure pieced,
And nothing more, may fitly like your grace,
She's there, and she is yours.

BURGUNDY

I know no answer.

KING LEAR

Will you, with those infirmities she owes,
Unfriended, new-adopted to our hate,
Dower'd with our curse, and stranger'd with our oath,
Take her, or leave her?

BURGUNDY

Pardon me, royal sir;
Election makes not up on such conditions.

KING LEAR

Then leave her, sir; for, by the power that made me,
I tell you all her wealth.

To KING OF FRANCE

For you, great king,
I would not from your love make such a stray,
To match you where I hate; therefore beseech you
To avert your liking a more worthier way
Than on a wretch whom nature is ashamed
Almost to acknowledge hers.

KING OF FRANCE

This is most strange,
That she, that even but now was your best object,
The argument of your praise, balm of your age,
Most best, most dearest, should in this trice of time
Commit a thing so monstrous, to dismantle
So many folds of favour. Sure, her offence
Must be of such unnatural degree,
That monsters it, or your fore-vouch'd affection
Fall'n into taint: which to believe of her,
Must be a faith that reason without miracle
Could never plant in me.

CORDELIA

I yet beseech your majesty,--
If for I want that glib and oily art,
To speak and purpose not; since what I well intend,
I'll do't before I speak,--that you make known
It is no vicious blot, murder, or foulness,
No unchaste action, or dishonour'd step,
That hath deprived me of your grace and favour;
But even for want of that for which I am richer,
A still-soliciting eye, and such a tongue
As I am glad I have not, though not to have it
Hath lost me in your liking.

KING LEAR

Better thou
Hadst not been born than not to have pleased me better.

KING OF FRANCE

Is it but this,--a tardiness in nature
Which often leaves the history unspoke
That it intends to do? My lord of Burgundy,

What say you to the lady? Love's not love
When it is mingled with regards that stand
Aloof from the entire point. Will you have her?
She is herself a dowry.

BURGUNDY

Royal Lear,
Give but that portion which yourself proposed,
And here I take Cordelia by the hand,
Duchess of Burgundy.

KING LEAR

Nothing: I have sworn; I am firm.

BURGUNDY

I am sorry, then, you have so lost a father
That you must lose a husband.

CORDELIA

Peace be with Burgundy!
Since that respects of fortune are his love,
I shall not be his wife.

KING OF FRANCE

Fairest Cordelia, that art most rich, being poor;
Most choice, forsaken; and most loved, despised!
Thee and thy virtues here I seize upon:
Be it lawful I take up what's cast away.
Gods, gods! 'tis strange that from their cold'st neglect
My love should kindle to inflamed respect.
Thy dowerless daughter, king, thrown to my chance,
Is queen of us, of ours, and our fair France:
Not all the dukes of waterish Burgundy
Can buy this unprized precious maid of me.
Bid them farewell, Cordelia, though unkind:
Thou lovest here, a better where to find.

KING LEAR

Thou hast her, France: let her be thine; for we
Have no such daughter, nor shall ever see
That face of hers again. Therefore be gone
Without our grace, our love, our benison.
Come, noble Burgundy.

Flourish. Exeunt all but KING OF FRANCE, GONERIL, REGAN, and CORDELIA

KING OF FRANCE

Bid farewell to your sisters.

CORDELIA

The jewels of our father, with wash'd eyes
Cordelia leaves you: I know you what you are;
And like a sister am most loath to call
Your faults as they are named. Use well our father:
To your professed bosoms I commit him
But yet, alas, stood I within his grace,
I would prefer him to a better place.
So, farewell to you both.

REGAN

Prescribe not us our duties.

GONERIL

Let your study
Be to content your lord, who hath received you
At fortune's alms. You have obedience scanted,
And well are worth the want that you have wanted.

CORDELIA

Time shall unfold what plaited cunning hides:
Who cover faults, at last shame them derides.
Well may you prosper!

KING OF FRANCE

Come, my fair Cordelia.

Exeunt KING OF FRANCE and CORDELIA

GONERIL

Sister, it is not a little I have to say of what
most nearly appertains to us both. I think our
father will hence to-night.

REGAN

That's most certain, and with you; next month with us.

GONERIL

You see how full of changes his age is; the
observation we have made of it hath not been
little: he always loved our sister most; and
with what poor judgment he hath now cast her off
appears too grossly.

REGAN

'Tis the infirmity of his age: yet he hath ever
but slenderly known himself.

GONERIL

The best and soundest of his time hath been but
rash; then must we look to receive from his age,
not alone the imperfections of long-engraffed
condition, but therewithal the unruly waywardness
that infirm and choleric years bring with them.

REGAN

Such unconstant starts are we like to have from
him as this of Kent's banishment.

GONERIL

There is further compliment of leavetaking
between France and him. Pray you, let's hit
together: if our father carry authority with
such dispositions as he bears, this last
surrender of his will but offend us.

REGAN

We shall further think on't.

GONERIL

We must do something, and i' the heat.

Exeunt

Essa primeira cena do primeiro ato do Rei Lear, de Shakespeare, é sobre a verdade, ou melhor, sobre nossa disposição ou indisposição para a verdade. É uma reflexão sobre o confronto entre a vaidade e a verdade. Sob a metáfora da distância entre o coração e a boca, podemos ver o paradoxo da insuficiência e da necessidade de falar. É uma reflexão sobre o amor e a linguagem, um tema que já fora colocado por Jesus: “Porque a boca fala daquilo que o coração está cheio” (Mateus, 12; 34), e difundido por São Paulo, o Apóstolo.

O Rei Lear está entre falar e ouvir a verdade como ela se diz. E ele se recusa à verdade, preferindo o discurso que descarta as palavras como alheias ao coração. O Rei Lear é como aqueles que se fecham ao entendimento das parábolas. Quando Cristo explica porque fala em parábolas, cita Isaias para mostrar como aquele modo de falar é o adequado ao conhecimento do mistério. O mistério só pode ser compreendido por quem traz o espírito aberto, desejoso de ouvir, ver e entender. Ao contrário daqueles que, como disse Isaias, têm o coração insensível e: “ouviram de má vontade,/ e fecharam os olhos, para não acontecer que vejam com os olhos, e ouçam com os ouvidos, e entendam com o coração...”. A verdade exige uma abertura para a verdade. Julián Marias fala em quatro modos de viver a verdade, quatro modos do homem (as sociedades, as épocas) se relacionar com a verdade. O primeiro, que é a crença, é aquele em que o homem vive no âmbito da verdade, dentro dela. O segundo é o da pretensão à verdade, em que algo falta, mas algo se pode alcançar. Entre o primeiro e o segundo dá-se a diferença entre a “verdade em que se está” e a “verdade a que se chega”. O terceiro modo, aquele mais comum à nossa época, é aquele no qual se está à margem da realidade, em que se é indiferente à possibilidade da verdade, em que se diz “que seja”. O quarto modo é também o mais perigoso. É quando alguém se recusa à verdade e, mais ainda, a ela se opõe como a um inimigo ou a uma ameaça. Esse modo, típico do fanatismo e do extremo partidarismo é como uma paixão pela mentira. A verdade passa a ser uma ameaça pessoal para quem vive esse estado (MARIAS, 1962). Se nos lembrarmos da discussão do capítulo 1, poderemos ver como esses modos de relacionamento com a verdade combinam teoria e prática da vida humana. Nestes dois últimos modos, o homem se fecha para a verdade ou por recusá-la ou não diferenciar verdade e mentira.

Enquanto as irmãs Goneril e Reagan moldam com palavras os falsos sentimentos que querem mostrar, Cordélia sabe que o discurso não pode sustentar o peso do seu

amor verdadeiro: “pois com certeza, o meu amor há de pesar bem mais que a minha língua” (SHAKESPEARE, 2006, 812). Aquelas falam exageradamente, esta é econômica. Mas é na economia que Cordélia aproxima o coração da boca. Preocupada em não dizer mais que o necessário, ela diz a verdade. Ela sabe que não é possível achar correspondência perfeita, mas procura o equilíbrio entre o que sente e o que tem a dizer. Para Goneril e Reagen, tudo é relativo, e, assim, a linguagem, que é mesmo peso morto, pode dizer qualquer coisa. Elas não vêem qualquer correspondência entre o bom, o belo e o verdadeiro, como via John Duns Scot. Para Cordélia, que sustenta a verdade, a linguagem que sai da sua boca é sopesada pela força da honestidade, ou seja, do encontro. As irmãs gananciosas usam a palavra com a mera finalidade de conquistar seus dotes. As suas palavras, que encerram um objetivo material, saem de suas boca com facilidade porque são descartáveis, coisa mortas, que não trazem nada do coração da verdade. Para Cordélia, ao contrário, as palavras saem com dificuldade porque estão vivas e sofrem o peso do seu amor, da sua verdade. A palavra é portadora de algo maior do que ela: “não sou capaz de conter na boca o coração” (Idem, 812). E onde Lear, enganado pelo ego, vê dureza, está a verdade. Verdade que é reconhecida pelo Rei de França porque sabe ver em Cordélia “um dote em si”. Cordélia, Kent, o bobo, e Edgar são exemplos não nietzschenianos de consideração com a palavra, ainda que, fora o bobo, não sejam os mais habilidosos com elas.

Poder-se-ia pensar que Cordélia representa justamente o reconhecimento, ao contrario do que digo, da incapacidade da palavra em dizer o que vai no nosso coração, ou seja, de que toda palavra é um féretro. Mas não. Quando Cordélia para si mesma se lamenta da impossibilidade de dizer o que sente, ela reconhece a distância, a dificuldade, talvez a impossibilidade de expressão plena, mas isso não a exime de tentar dar ao que diz o mínimo de dignidade. Talvez porque Cordélia, como diz Emily Dickinson⁷⁸, sabe que a palavra começa a viver quando é dita. Ela gera, dela brota alguma coisa, e é preciso cuidar disso. É justamente por reconhecer que a palavra dita traz essa porção de vida que Cordélia sabe que a luta com palavras não é vã. É por saber o peso das palavras, que não é peso morto, que Kent sabe que essa luta pela expressão não é *sem fruto*.

⁷⁸ Refiro-me ao poema já citado no capítulo 1 em que Dickinson sugere que a vida da palavra começa quando ela é pronunciada, quando ela se dispõe, portanto, ao outro, quando pode ser comunicada: “A word is dead/ When it is said,/ Some say./ I say it just/ Begins to live/ That day” (DICKINSON, 2008, 92).

O Rei Lear ecoa, nesse momento, por vias tortas, a sabedoria que está no *Eclesiastes*. Mas como Lear não é Deus, não sabe colher a prudência da palavra bem empregada, não se alimenta da palavra nutritiva e quer apenas se empaturrar de elogio. Lear quer receber o discurso vazio do agrado imediato com a palavra que não se ocupa da verdade, com a palavra que sepulta o que vai no coração. Lear escuta com o ouvido da vaidade. O que ele ouve está morto. Se a escuta não é honesta, realmente a luta com as palavras é *sem fruto*. Lear não se importa com o que querem dizer as palavras de suas filhas mais velhas, apenas se interessa pela conformidade dessas palavras em relação ao seu desejo de reconhecimento, à sua vaidade. Mas Kent e Cordélia são notícias de como as loas contrariam, mas não encobrem o dever de falar. A honra, como diz Kent, está comprometida com a sinceridade. No fundo, Lear não quer ouvir o coração do outro, mas só escutar o eco metálico da vaidade. O metal falso de que são feitas as irmãs adadoras. Ouvir o outro implica na disponibilidade contra as expectativas, implica numa porosidade, numa flexibilidade. Ouvir é, antes, um desejo de encontro. Falar é um ato de caridade – *charitas* – para com o outro. Lear é impenetrável nesse momento. Perde a razão, torna-se louco. Lear está, diante de nossos olhos, não querendo ver. Ele abandona a sabedoria. Evidentemente já podemos pressentir aqui a verdade que está em Paulo, *Coríntios I*.

Coélet fala, no *Eclesiastes*, de uma vaidade que é o vazio intrínseco às coisas do homem e do mundo sem a eternidade como horizonte. O mundano é “névoa de nada”, na bela expressão da tradução de Haroldo de Campos. Lear, ao contrário, troca o seu reino pelo elogio, ainda que falso. Pelo mesmo mecanismo descrito por Borges em *Kafka y Sus Precursores*, desafortunadamente, nossa época tende a ler *O Eclesiastes* como um texto nietzscheano. Mas essa seria uma distorção tão grave de leitura como é, por exemplo, a que faz Lear com o que lhe diz Cordélia. O Coélet do *Eclesiastes* reconhece o nada não como o beco sem saída do niilismo moderno, mas como uma condição que dimensiona o mundano como tal. O Coélet é realista. Segundo Northrop Frye: “ele está desiludido apenas no sentido de que compreendeu ser a ilusão um cárcere construído pelo próprio prisioneiro” (FRYE, 2004, 155). Ora, Lear agarra-se à ilusão, ao contrário. É neste sentido que ele perde a razão. Perde a razão por não reconhecer mais a voz do coração, a voz de Cordélia e de Kent. Mesmo abrindo mão do reino, Lear não abre mão das prerrogativas da autoridade, e cai no erro que apontava o Velho do Restelo, em Camões: “Ó gloria de mandar! Ó vã cobiça/ Desta vaidade, a

quem chamamos fama!” (Camões, *Lusíadas*, IV). Lear mais cobiçou a fama do que o reconhecimento, porque este já o dava Cordélia.

A prudência e a medida no emprego da palavra resistem à vaidade. Há um sentido no que se diz. O palavrório repele o sentido. De Goneril e Reagan a Cordélia tem-se um arco em que a palavra sai da pura retórica e chega à sincera e difícil expressão. As duas primeiras soltam o palavrório para convencer o pai daquilo que ele quer ser convencido. A última diz o que lhe parece justo, ou seja, tenta fazer as palavras se ajustarem ao que sente e pensa, aproxima a boca ao coração, tenta fazer com que a língua sustente o insustentável peso do coração. Essa medida está no *Eclesiastes*, é um dos eixos da sabedoria do Coélet, aquele que fala com a assembléia (*ekklesia*, gr.), o orador, o professor, o pregador:

Que a tua boca não se precipite e teu coração não se apresse em proferir uma palavra diante de Deus, porque Deus está no céu, e tu sobre a terra; portanto, que tuas palavras sejam pouco numerosas.

(Eclesiastes, 5, 1)

Ou, na tradução de Haroldo de Campos:

Não haja pressa em tua boca
e teu coração não se afobe
em palavrear em face de Elohim
Pois Elohim ei-lo no céu e tu sobre a terra
Portanto, palavras poucas.

(Campos, 1991)

Deus não quer ouvir o palavrório nem a promessa em vão, ele conhece o que vai dentro de cada palavra, dentro de cada pronúncia. Esse é o sentido de estar Ele no céu, e quem fala, na terra. Ele está na eternidade, e nós, no tempo, no transitório, na terra. Para se referir à eternidade, de que adianta ser afoito? “Há o tempo para tudo” (*Eclesiastes*, 3, 1). Lear troca a possibilidade de saber o que vai dentro das palavras para ficar com o vazio do palavrório. Lear troca o horizonte da eternidade para ficar com o eco mundano. É significativo que Goneril, aquela que abre os falsos discursos, comece dizendo que lhe faltam palavras para o seu amor e, logo a seguir, engrolar a ladainha elogiosa. A falta de palavras de Cordélia, ao contrário, não se apoia na retórica, mas na falta mesmo delas. Assim, Cordélia aproxima as poucas palavras do seu coração. As outras interpõem palavras entre o seu coração e o seu interlocutor. E perde-se a razão, o logos, nesse desperdício: “Das muitas tarefas vem o sonho, e a das muitas palavras, o alarido do insensato” (*Eclesiastes*, 5, 2). Lear não quer ouvir verdadeiramente a verdade, outro erro que já apontava o orador, filho do Rei David: “Mais vale um jovem pobre e sábio/

do que um rei velho e insensato/ que não aceita mais conselho” (*Eclesiastes*, 4, 13). Também na célebre Epístola de Paulo aos Coríntios – texto ao qual retornarei mais à frente, especialmente para esclarecer o conceito de amor adotado nesta tese – chama a atenção para a diferença excludente entre amor e vaidade, porque o amor não se envaidece: “A caridade é paciente,/ a caridade é prestativa,/ não é invejosa, não se ostenta,/ não se incha de orgulho” (1 Coríntios, 13, 4). A caridade, *charitas*, é um dos nomes do amor. É um dos nomes daquilo que falta a Lear como ouvinte.

Essa breve aproximação entre Lear e o *Eclesiastes* tem o objetivo de nos introduzir em nosso verdadeiro tema de interesse neste capítulo. Então, gostaria de tomar como ponto de partida para a reflexão deste capítulo essa ideia de que há um proveito no modo de dizer e ouvir as palavras quando este é um esforço de aproximação entre a boca e o coração. A fala como encontro de si com o outro. Mas não só com a outra pessoa, mas com o outro de si mesmo no sentido dos muitos eus, de que fala Julian Marias. A fala não só como instrumento de comunicação com os demais, mas também de comunicação ontológica, como meio de realização de nossa biografia.

O homem está sempre relativamente sozinho diante das questões da sua vida. Ele sabe que não é todo mundo, mas sabe, também, que não é ninguém. Em meio a todas as questões históricas e sociológicas, sabemos que o mundo nos chega a nós, como diz Buber (BUBER, 1979) e Ortega y Gasset, na simplicidade da nossa vida humana, na nossa pessoa. O conceito de liberdade de Isaiah Berlin (BERLIN, 2002 e BERLIN, 1997) deixa essa ideia bastante clara. Também, o fundamento do livre arbítrio. Toda a ideia de moral depende diretamente de alguma compreensão concreta de indivíduo. A própria noção de verdade depende de um juízo sobre ser alguma coisa verdadeira ou falsa. É por isso que nos enganamos, como Lear, mesmo diante da verdade. Esse é, inclusive, o ponto de fuga de toda ideologia que sempre retira a ação do terreno do indivíduo, alienado em estruturas históricas. É por isso, por exemplo, que não pode haver uma leitura marxista ou estruturalista da obra de arte, porque o marxismo e o estruturalismo não leem nada, quem lê é o indivíduo. O problema da moral, que responde diretamente à questão da liberdade, é o terreno onde a concepção de indivíduo se concretiza. É só aí que as escolhas fazem sentido, e é no sentido das escolhas que nós nos fazemos, e que encontramos os outros.

Ora, se a literatura é uma biografia imaginada, como está dito no capítulo anterior, se ela encena a hipótese do drama de um indivíduo, ou seja, de um modo particular de atuar na questão da moral, se isso estiver correto, não pode ser apenas a primorosa

manufatura verbal de um texto o que fará dela um verdadeiro objeto de interesse cultural. Podemos dizer, portanto, que há uma dimensão ética constitutiva da literatura. Por isso procurei delinear antes dois aspectos da arte literária. O primeiro é este inalienável conteúdo humano definido por essa encenação do drama moral. O segundo, considerando a própria cultura literária, é o fato de a literatura relacionar inevitavelmente um autor e um leitor, portanto, intenções e interpretações. No primeiro caso tratamos da leitura em si, no momento em que ela ocorre, e do que dela decorre. No segundo caso, tratamos de fora, do fenômeno cultural chamado literatura. Se se quiser, a primeira é a abordagem intrínseca e a segunda, extrínseca, conforme a clássica proposição de Welleck e Warren (WARREN e WELLECK, 1976). No primeiro caso, a pergunta que o leitor se faz é: qual é o problema e o que eu tenho a ver com isso? No segundo caso, a pergunta é: o que faz o bom leitor? Na leitura, o leitor está se perguntando pelo sentido do que lê. Para chegar à leitura ele se pergunta sobre o sentido de ler. Em nenhum destes casos podemos supor que a literatura exerça função moral precisa. Repito: é um equívoco confundir o conteúdo moral da literatura com os seus hipotéticos efeitos políticos, como fazem aqueles que pertencem ao que Harold Bloom tantas vezes chamou de “escola do ressentimento”. E repito novamente, outra vez: minha afirmação é de que a literatura encena o problema moral, não as soluções éticas. A literatura cria símbolos dinâmicos e interessantes do drama da liberdade, e não modelos ou regras de um mundo melhor.

A imaginação literária fala da verdade biográfica, não de qualquer teoria sociológica ou antropológica. Por isso ela vai da comédia à tragédia, porque acompanha o movimento da vida, não de suas explicações ou resoluções. De um modo mais direto, a ética da leitura existe porque ler é ler um outro. Seja no sentido intrínseco do problema quanto no extrínseco, sem olhar para o outro e sem nos colocarmos como outro, a leitura não faz o menor sentido. Toda leitura é um encontro solitário com uma voz alheia. Se não se quer ouvir essa voz, se não se deseja encontrar esse outro, não há acolhimento, não há compreensão. Como diz Ezio Raimondi:

Lendo, em minha subjetividade também represento um outro, quase "dois em um" experimento a minha própria identidade como movimento e tensão em direção à alteridade e à diferença. E assim a compreensão na separação, com a responsabilidade de resposta tal que coloque em jogo também aquele que responde. Aqui, certamente, está

claro que a estética de um intérprete ou executante deve converter-se numa ética. (RAIMONDI, 2007, 19)⁷⁹

E mais: “Como não falar de respeito se no texto se reconhece uma epifania do outro, uma pista frágil e finita do humano?”⁸⁰ (Idem 20). Essa pista frágil e finita do humano é o que seguimos por meio dessa provável epifania do outro. Voltando à imagem inicial deste capítulo, não é possível fazer isso com ouvido de Lear. Não é possível se desconsideramos o conteúdo e a verdade da fala, se apartamos a língua do coração. Por isso a leitura, que é a interpretação, não pode ser mera projeção de subjetividade. O bom leitor é, em suma, o anti-narciso.

4.2. *Narciso não sabe ler*

No ano 213 a.C. o imperador chinês Shih Huang Ti, que se auto-intitulava “o Primeiro, o Sublime, o Divino”, ordenou que fossem queimados todos os livros de seu território. O sinólogo Kien, personagem quixotesco de Elias Canetti em *Auto-de-fé*, no delirante colóquio que faz com os livros de sua cultuada biblioteca, diz que “esse celerado, cruel e supersticioso, era por demais inculto para compreender a importância dos livros que continham argumentos contra o seu regime despótico. Seu primeiro ministro Li-Si, embora criado entre livros e, portanto, desprezível traidor, conseguiu, mediante hábil arazoado, levá-lo a essa medida estranha. Simples conversas sobre o clássico cancionero e o clássico manual da história chinesa eram punidos de morte. Queria-se exterminar a tradição oral junto com a palavra escrita” (CANETTI, 1982, 122). Para Jorge Luis Borges, que tenta entender Shih Huang Ti como um símbolo no seu maravilhoso texto *La Muralla y los Libros* (Borges, 1994), o que espanta é a escala, afinal, queimar livros não é ação incomum entre os príncipes. Shuang Ti, porém, diferentemente do que diz Kien, não está preocupado apenas com a formação de uma oposição à sua tirania. Ele queria eliminar não um conjunto de livros incômodos, mas todos os livros. E não importa exatamente se deu essa ordem influenciado ou não por

⁷⁹ *No original*: “Leggendo, nella mia sogettività rappresento anche un altro soggetto, quasi “due in uno” sperimento la mia stessa identità come movimento e tensione verso a l’alterità e la differenza. Ed ecco allora la comprensione nella separazione, con la responsabilità di una risposta tale da mettere in gioco anche colui che risponde. Qui certo appare chiaro che l’estetica dell’interprete o dell’esecutore deve convertirsi in un’etica”.

⁸⁰ *No original*: “Come non parlare di rispetto, se nel testo si riconosce un’epifania dell’altro, una traccia fragile e finita dell’umano?”

seu ministro. Desejava destruir três mil anos de história e um acervo que incluía Shuang Tzu, Confúncio e Lao Tsé. Desejava destruir, como diz Borges, o passado. Deter o passado era a ambição de quem se pretendia fora do tempo, de quem se pretendia o começo da história, de quem pretendia negar a morte. Na hipótese arguta da Borges, é por isso que as duas obras desproporcionais desse imperador foram a eliminação total dos livros e a construção da muralha que deveria cercar todo o seu império, a Muralha da China. Shih Huang Ti proibiu o uso da palavra morte, buscou o elixir da imortalidade, tinha trezentos e sessenta e cinco quartos em seu palácio para evitar que seus possíveis assassinos soubessem onde ele dormiria a cada noite. Segundo Borges, “estes dados sugerem que a muralha no espaço e o incêndio no tempo foram barreiras mágicas destinadas a deter a morte” (idem, 12)⁸¹.

Seja na hipótese de Kien, seja na de Borges, a queima dos livros é uma tentativa de apagar ou de alterar os registros e as interpretações da realidade. A muralha e a eliminação dos livros são tentativas de evitar a morte e os outros. A muralha impede a invasão inimiga. A queima dos livros silencia a voz dos outros. Shih Huang Ti representa o delírio de tentar eliminar a realidade evitando suas duas experiências inevitáveis, a morte e o outro.

Há uma semelhança entre o imperador chinês e Narciso. Ambos miram-se em falsos espelhos, e ambos revelam um encantamento excessivo consigo mesmos. Shih Huang Ti e Narciso evitam dramaticamente a verdade, evitando o outro. Eles representam exatamente o contrário do que faz o bom leitor, eles representam precisamente o desinteresse pela verdade e a impossibilidade amorosa da compreensão. A leitura, ao contrário, é uma inclinação para o outro e para o conhecimento (o si mesmo e os outros de si). A leitura é uma abertura, não um encerramento. Não é incomum, especialmente nos tratados mais antigos, relacionar-se a leitura e o estudo com uma disposição humilde. E a humildade é um reconhecimento verdadeiro do outro e do mundo.

Lembremos mais detalhadamente do mito de Narciso. Recorro à versão de Ovídio, como é apresentada e analisada por Junito de Souza Brandão (BRANDÃO, vol. II, 2011). Assombrada pela beleza do filho recém-nascido, Liríope, a mãe de Narciso, consulta Tirésias para saber o destino de seu filho, se viveria muito ou pouco. A

⁸¹ No original: “estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte”.

resposta de Tirésias é direta, mas algo enigmática: “*si non se uiderit*”, ou seja, se não se vir (Met., 3,339ss).

Filho do rio Cefiso e da Ninfa Liríope (hipótese: voz macia como um lírio), Narciso está ligado à simbólica das águas desde seu nascimento. Liríope é vítima da enorme energia sexual de Cefiso e dá à luz o belíssimo Narciso. “Na cultura grega, de modo particular, a beleza fora do comum sempre assustava. É que esta facilmente arrastava o mortal para a *hýbris*, o descomedimento, fazendo-o, muitas vezes, ultrapassar o *métron*. Competir com os deuses em beleza era uma afronta inexoravelmente punida. Bastaria o mito de *Eros e Psiquê* para testemunhá-lo!” (Idem, 183). Desejado por todos, será Narciso. Ele desperta paixões, como não poderia deixar de ser. Uma das apaixonadas era a ninfa Eco (que fora punida por Hera com a perda da capacidade de falar, condenada a sempre repetir os últimos sons das palavras que ouvisse. Eco havia distraído Hera numa longa conversa para que esta não descobrisse as traições de seu esposo, Zeus). Narciso, durante uma caçada com amigos, se perde na floresta. Eco, que o acompanhava às escondidas, quer aproximar-se dele. Depois de uma conversa com a voz escondida de Eco, os dois vão se encontrar. Junito de Souza Brandão reproduz a bela versão do texto de Ovídio feita por Antônio Feliciano Castilho:

Dos sócios seus na caça extraviado
Narciso brada: *Olá! Ninguém me escuta?*
Escuta, lhe responde a amante Ninfa.
Ele pasma: em redor estira os olhos;
E, não vendo ninguém, *Vem cá*, lhe grita;
Convite igual ao seu parte dela.
Volta-se, nada vê: *Por que me foges?*
Clama; *Por que me foges*, lhe respondem.
Da mútua voz deluso, insiste ainda:
Juntemo-nos aqui. Frase mais doce,
Nem lha espera, nem quer; delira, e logo,
Juntemo-nos aqui, vozeia em ânsias
De o pôr por obra; da espessura rompe,
Vem de braços abertos, anelando,
Tão suspirado objeto, alfim colhê-lo.

Ele foge; fugindo, ilude o abraço,
E Antes, diz, *morrerei, que amor no una.*
Ela, imóvel, co'a vista o vai seguindo,
E, ao que ouviu, só responde: *Amor nos una.*⁸²
(idem, 184)

O triste e, por que não dizer, cômico, encontro de Narciso e Eco é decisivo para o seu destino. Narciso a rejeita, como rejeita todos os outros amores que os outros lhe oferecem. Rejeitada, Eco se isola, solitária, e definha até transformar-se num rochedo que apenas reproduz os sons que lhe tocam, como um eco. As outras ninfas, revoltadas com o destino dela, pedem vingança a Nêmesis, que condena Narciso a amar um amor impossível. Citando Carlos Byington, Brandão chama atenção para o fato de que “Narciso e Eco estão em relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro” (idem, 186). Ambos são símbolos da tragédia do desencontro. Ambos terminam imobilizados, ele em flor, ela em pedra.

Depois disso, para matar sua sede, Narciso, que rejeitara insistentemente o amor na forma de um encontro com o outro, foi, inocente, à límpida fonte de Téspias, região intocada. “Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias. *Si non se uiderit*, “se ele não se vir”, profetizara Tirésias. *Viu-se* e não mais pôde sair dali; apaixonara-se pela própria imagem. *Nêmesis* cumprira sua maldição.” (Idem, 189). Narciso fora orgulhoso com Eco e com todos os que o amaram e desejaram, conforme aponta o mitógrafo grego, Cônio (cerca de 30 a.C.). “Eis aí a grande *harmatía* de Narciso que, como Hipólito, ultrapassou o *métron* (o que Liríope temia) e, encastelado em sua beleza, comete uma *hýbris*, uma violência contra Eros, contra o amor-objeto e contra o envolvimento erótico com o outro”. (Idem, 189)

Na psicanálise, o narcisismo aponta para um traço estrutural da personalidade na medida em que é uma fase necessária do desenvolvimento da libido. Não vamos investigar o conceito de narcisismo do ponto de vista da disciplina ou ciência

⁸² Nasão, Públio Ovídio (43 a.C – 17 d. C). *Metamorfoses*, 3,368-384. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959 [Tradução de Antônio Feliciano de Castilho]. *Apud* BRANDÃO, 2011, 186.

psicanalítica considerando seus desdobramentos clínicos ou teóricos mais rigorosos. Vamos tentar compreender o seu sentido geral, e ver como esse se conecta com a reflexão sobre a figura literária mitológica. O termo, no final do século XIX começa a aparecer em alguns estudos e vai se tornando um conceito de sentidos ainda variáveis. Inicialmente aparece mais caracterizado como uma patologia. É com Freud, porém, que o conceito assume uma profundidade mais complexa passando a ser compreendido como fase de formação da libido.

Freud faz referência à necessidade de um equilíbrio entre o que chama de uma *libido do eu* e de uma *libido do objeto*. Ambas são estruturais, mas tem seus riscos. Essa *libido do eu* pode corresponder a um “fechamento do mundo”. A *libido do objeto* corresponde à paixão amorosa, cujo risco é a perda da auto-conservação devido a uma superestima do objeto. Assim, o narcisismo é uma fase do desenvolvimento da libido, mas pode ser, também, uma patologia se inibir demais a libido do objeto, se rejeitar o objeto, se representar um excessivo fechamento do eu em si mesmo. Para Freud, o narcisismo não é, portanto, em si uma patologia, mas sim, uma etapa da formação da libido. A sua desproporção é que configura uma patologia, um desvio. Essa desmedida pode significar uma superabundância do eu, um excesso que resulta numa separação do mundo.

Para Freud, se o narcisismo (...) tem parentesco com uma perversão, na medida em que pode absorver a totalidade da vida sexual do indivíduo, constitui no entanto um estágio do desenvolvimento da libido, intermediário entre o auto-erotismo e a escolha do objeto, e apenas a fixação nesse estágio ou suas formas excessivas pertenceriam à patologia. ‘Talvez esse estágio (*phase*) intermediário entre o auto-erotismo e o amor objetal seja inevitável no curso de todo desenvolvimento normal’, escreve Freud em *O Presidente Schreber*, ‘mas parece que certas pessoas se detêm nele de uma maneira insolitamente prolongada, e que muitos dos traços dessa fase (*zustand*) persistem nas pessoas nos estádios posteriores de seu desenvolvimento (*spätere Entwicklungsstufen*)’. Já podemos entrever, na medida em que o advento do estágio narcísico remete a uma época anterior à escolha do objeto, que estamos diante de uma patologia que já não está ligada apenas às neuroses de transferência e ao quadro de evolução da libido, mas a um outro tipo de afecção: as *neuroses narcísicas*, e ao quadro da *evolução do eu*. (KAUFMANN, 347).

Reforço que não nos cabe entrar nos detalhes da disciplina psicanalítica, mas devemos notar que a interpretação de Freud aponta para essa ideia de um necessário equilíbrio na relação do sujeito com o objeto. Narciso perde a capacidade de ir e vir, de sair de si e de voltar a si. Mesmo voltado para o outro, está voltado para si. Narciso não se movimenta, está parado, fixado no olhar sobre a sua própria imagem. Ele não transita

entre os outros, entre a realidade. A imobilidade é uma falta de amor. O amor comove. Na filosofia cristã, Deus é amor, que é causa, motor primeiro. “Na concepção cristã, amor parte do amado também, e não apenas como causa final (...), mas como ‘movimento real’” (MORA, 20014, tomo I, 109). De acordo com Junito de Souza Brandão, a etimologia do nome Narciso remete à ideia de entorpecimento e torpor. A palavra *Nárkissos* deve ser um empréstimo cretense à língua grega e aproxima-se do elemento *nárkie* “que, em grego, significa entorpecimento, torpor, cuja base talvez seja o indo-europeu *snerq*, encarquilhar, estiolar, morrer, é de cunho popular. (...) *nárkie* será a base etimológica de nossa palavra narcótico e toda uma vasta família com o elemento *narc-*.” (BRANDÃO, 2011, vol. II, 181).

Narciso é um mito dentro da família dos mitos de Eros. O seu tema é o amor. Mais especificamente, o amor errado, o amor não pelo outro, mas por si mesmo. Narciso se apaixona pelo seu reflexo. Mas a reflexão de Narciso não é uma tomada de consciência no sentido junguiano, ela tem, ao contrário, um sentido perigoso de encastelamento em si mesmo, de vaidade, de solipsismo, em que se toma “o eu como única realidade”. Nas palavras de Brandão: “O que o jovem beócio ama é sua ‘reflexão’ que (...) é a sua ‘*umbra*’, sua alma-sombra”. (Idem, 193). Uma interpretação possível verá o narcisismo como repulsa do mundo-objeto, da relação sujeito-objeto, uma rejeição do mundo em função de um encerramento autossuficiente.

Narciso olha no espelho e nele fica absorvido, ele submerge à sua própria imagem. Mas o que é o espelho? Segundo Manuel Antônio de Castro, “é o lugar a partir do qual, especulando, colhemos o que somos e não somos” (*Apud* BRANDÃO, 195). No espelho vemos o que somos e o que não somos, ou seja, vemo-nos, e vemos a realidade, vemo-nos e vemos o que nos ultrapassa. E vemo-nos de fora, somos e não somos aquilo que vemos. O espelho reflete uma imagem e projeta uma reflexão. Atenemos para essa ambiguidade. O que o espelho projeta depende do que lhe for perguntado, ele entrega parcialmente o que for ali buscado. Talvez por isso seja tão revelador. Ele devolve sempre a pergunta ao seu observador. Os espelhos respondem, como faz aquele do conto *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, quando lhe pergunta a rainha: “espelho, espelho meu, existe alguém no mundo mais bela do que eu?” (GRIMM, 247). Ora, essa é sempre a mesma pergunta que ela faz, nunca interessada em si mesma ou na realidade, mas apenas numa eventual concorrência em relação à sua já grande beleza. A rainha má do conto de fadas convoca reiteradamente um espelho aborrecido para responder à sua vaidade. Ela também sofrerá pela desmedida, sofrerá

por não aceitar a realidade, por não inquirir o espelho com uma pergunta melhor. A rainha e Narciso não olham com a curiosidade de conhecerem a si mesmos. Eles apenas se entorpecem com as próprias imagens.

Minha ideia central, que dá título a este capítulo e poderia também nomear a tese, é diretamente inspirada no livro do filósofo Louis Lavelle *O erro de narciso* (LAVELLE, 2012). Neste livro, bem como, em *Presença total*, em *Ciência estética metafísica* e n'*A consciência de si*, há uma valiosa reflexão sobre a pessoa em permanente formação, uma espécie de ontologia que se edifica sobre a noção direta e acessível da pessoa, não sobre uma abstração do ser. O texto de Lavelle, nesse sentido, se dirige tanto ou mais à experiência do que ao conceito do ser. E, neste sentido, se comunica diretamente com a ideia de radicalidade da vida humana que encontramos em Ortega y Gasset. Lavelle faz essa reflexão articulando o tema da presença no mundo e sua relação com a eternidade em que são essenciais a participação, a comunicação, a liberdade e a vontade amorosa. Não faço uma aplicação da filosofia de Lavelle, mas procuro nela um apoio para iluminar o que está em jogo no modo de leitura literária, e mostrar porque podemos compreendê-la como que constituída por uma inteligência amorosa. Talvez o termo adequado seja uma psicologia. Mas a psicologia em Lavelle está imbricada no tema da metafísica. A intimidade não é um mundo à parte, um reino independente onde a subjetividade se debate contra o mundo ou apesar do mundo. Sem tomar a grande obra de Lavelle, que nos conduziria a caminhos interessantes mas muito afastados sobre nossa preocupação literária, parto de sua reflexão sobre a consciência de si, tal como a explora em dois pequenos livros: *A Consciência de Si* e *O Erro de Narciso*. São parte de uma vertente de sua obra que Vieillard-Baron chama de “pequenos livros de reflexão”, diferente de seus “grandes tratados metafísicos” (em LAVELLE, 2012). O que é próprio age, faz-se, e é na relação de pertencimento com a realidade. A seguir faço, então, um comentário um pouco mais longo de trechos retirados de dois livros de Lavelle: *O erro de narciso* e *consciência de si*, não como resenha, mas como um diálogo. Apesar de Lavelle estar falando de algo mais abrangente e profundo, pretendo costurar suas reflexões com uma espécie de aplicação à leitura literária, ao tipo de atenção próprio do bom leitor, previsto no texto literário.

Lavelle faz uma grande reflexão sobre o símbolo de Narciso, especialmente o seu abandono do encontro para “dar-se em espetáculo de si mesmo”. Narciso não deseja ver nada além de sua própria imagem. É punido com o amor da ninfa Eco que, como o nome diz, não pode lhe responder nada, só ecoa, como o metal descrito pelo Apóstolo

Paulo. Como bem lembra Lavelle, há uma semelhança trágica entre Narciso e Pigmaleão. Eles se iludem com a falsa imagem. Perdem o foco na vida para amar o que, imóvel, lhes parece pertencer. Narciso está fechado na consciência de si mesmo. “É preciso, pois que ele saia de si para conhecer e para amar (...) somente então ele descobre o segredo do conhecimento e o segredo do amor” (LAVELLE, 2012, 55). Mas Narciso não terá tempo de fazê-lo. Ele se consome antes.

Mas Lavelle não está falando de uma inocente inclinação respeitosa em relação ao outro. Lavelle está falando de algo mais profundo e poderoso. O reconhecimento da necessidade do outro, e de saber-se outro.

O mais difícil em nossas relações com os outros é o que talvez pareça ser o mais simples: é reconhecer essa existência própria, que os faz semelhantes a nós e no entanto diferentes de nós, essa presença neles de uma individualidade única e insubstituível, de uma vocação que lhes pertence e que devemos ajudá-los a realizar, em vez de nos mostrarmos invejosos ou de querermos infletir-la para conformá-la à nossa. Para nós, essa é a primeira expressão da caridade, e talvez a última também. (Idem, 59)

Essa zona de fronteira que é o outro se comunica com a minha intimidade. A caridade, portanto, não um é sentimento, mas um fundamento que nos faz compreender o limite do além de mim. A caridade é um modo de se relacionar com a verdade e com a realidade. O real não é criado por mim, ele que me limita. Na relação com esse limite, testemunhamos e buscamos o testemunho para conhecer a verdade. A comunicação, lembrando um pouco o que disse Jaspers, deixa de ser mera atividade pragmática para ser, na verdade uma condição desde a qual exercitamos nossa humanidade. E é isso que me permite fugir da indiferença entre verdadeiro e falso:

Ninguém admite que o real seja criado por mim no ato mesmo que o apreendo; ele possui certas características que se impõem independentemente da minha vontade e para as quais chamo os outros homens em testemunho. Desse modo consigo distinguir a verdade do erro. (Idem, 73)

Lavelle fala em ultrapassar o modelo de Narciso para “me dar o espetáculo do mundo” e me colocar como espectador desse mundo, do qual faço parte. E é só assim que pode surgir o autoconhecimento. Afinal:

Por um maravilhoso paradoxo, é quando paro de me olhar e olho os que me cercam que conheço a mim mesmo sem ter pensado em fazê-lo: é quando paro de buscar meu próprio bem e busco o de outrem que encontro também o meu. (Idem, 151)

O conhecimento cria um trânsito aos nos colocar em relação com aquilo que nos ultrapassa. Para, então, assim como foi para Sócrates, o conhecimento está relacionado com a humildade, que é uma configuração do amor. “O conhecimento é uma espécie de fronteira entre eu e o mundo, mas que permite entre ambos todas as comunicações e todas as trocas”. (Idem, 192). Ao contrário da personagem de Sartre em *Huis Clos*, que rejeita o olhar alheio como espelho, diz Lavelle que “Quem quer se conhecer mais perto se olha em outro eu, que é sempre um espelho mais comovente” (LAVELLE, 2014, 22).

E Lavelle relaciona a inteligência com o amor:

O conhecimento não pode, portanto, ser separado do desejo: ele é um desejo de união com a própria totalidade do Ser. Mas existe entre a inteligência e seu objeto uma espécie de chamado recíproco. Por isso, o objeto parece dirigir-se para a inteligência por um movimento de amor: existe nele uma necessidade de fecundar a inteligência, que o recebe em si e o envolve em luz. Ele não para de doar-se, contanto que, por sua vez, seja desejado. (Idem, 34)

Assim, a consciência é um diálogo: “Quando se está a sós, diz-se que se está a sós consigo mesmo, o que implica que não se está sozinho, mas a dois” (Idem, 22). Então eu gostaria de aproveitar isso que Lavelle está dizendo para retornar brevemente ao tema da leitura. Pois é exatamente nesse movimento que a leitura literária encontra a sua força. É por isso que faz sentido falar em ampliação da experiência, porque ela cria o mesmo movimento desse desdobramento que é a consciência. Ela faz em ensaio estético artístico o que fazemos na vida. Na imaginação literária também estamos nos desdobrando e encenando uma espécie de teatro. O mundo da ficção é animado pelo nosso olhar de leitor, que não fica de fora. O leitor faz parte da encenação, afinal, é ele que pronuncia, sussurra ou imagina as palavras que estão quietas na folha. Nisso a literatura é singular. No teatro, a coisa acontece lá no palco. No cinema, lá na tela. Na música, a coisa está no ar. Na pintura, diante dos olhos. Na literatura a coisa está na cabeça do leitor. O ato de ler traz o texto para a intimidade, e é só aí que ele acontece, nunca antes. O leitor dá o espírito à letra.

O bom leitor aprende a olhar, aprende a perceber e a dar atenção. “Existe no livro movimento das pálpebras uma imagem da atenção voluntária. Pois cabe a nós abrir os olhos e fechá-los; mas não cabe a nós criar o espetáculo que lhes é oferecido”. O olhar não produz a luz: somente a acolhe. Da mesma forma, o ato mais perfeito da inteligência é um ato de atenção pura. “Mas a visão é a alegria do olhar; quando olhar vê, perde sua independência e parece abolir-se: é que se tornou algo uno com seu

objeto” (Idem, 31). O olhar que procura e recebe é um agente e um paciente da luz. O leitor aprende a encontrar o foco no texto, a ouvir aquela outra voz com uma disponibilidade amorosa. É ela que faz com que a sua inteligência possa sentir o ardor do conhecimento. “Todo conhecimento afina e purifica a ação de algum sentido; a inteligência não abole a sensação, mas a aperfeiçoa e consoma” (Idem, 40) E Lavelle cita Goethe: “Quando não se fala das coisas com uma emoção plena de amor, o que se diz não merece ser proferido” (Idem, 41). A inteligência não pode ver a verdade sem que a alma seja tocada. Conhecimento e desejo estão intimamente ligados. Entre a inteligência e a coisa que é “inteligida” existe uma “espécie de chamado recíproco”.

Todo conhecimento é uma ato de atenção e amor. É sempre um reconhecimento, não no sentido de já haver ocorrido uma vez, como pensavam os platônicos [mas no sentido de aceitar, homenagear] (...). É o reconhecimento o que nos dá a presença e a fruição do Ser. Como não seria também seu louvor? (...) Observa-se um círculo admirável entre o amor e o conhecimento; pois o conhecimento suscita o amor e o amor suscita o conhecimento. O amor é semelhante a um conhecimento buscado; o conhecimento, a amor possuído. O conhecimento é a redenção do mal da individualidade. Ele nos reúne ao universo, do qual o pecado nos separava. (Idem, 49)

Essa visão geral de Lavelle nesses dois livros, além de nos oferecer um antídoto contra o erro de Narciso, permite-nos compreender em profundidade a relação estreita e inevitável de nossa intimidade com o mundo. Estamos numa espécie de comunhão com a realidade porque estamos em comunhão com o outro. A nossa comunicação é uma atividade irrecusável, portanto. E essa comunhão se reflete na escrita pois “tudo o que se escreve é um diálogo consigo mesmo, isto é, com os outros homens” (Idem, 57). Narciso não consegue compreender contiguidade entre o si mesmo e o mundo, entre si mesmo e o outro. O texto pode ser um espelho se nos lembramos disso, desse aprendizado do amor.

Num poema de 1908, Rilke descreve o leitor numa posição que evoca a imagem de Narciso, debruçado sobre uma espécie de espelho. Mas, à diferença do mito trágico, o leitor é espelhado por “outras vidas”. O seu mergulho não resultará na imobilidade da morte, mas num movimento transformador de retorno ao seu redor. O rosto de quem sai da página em que estava absorto sai outro. E o mais interessante: o rosto é transformado pela doação que faz ao livro. A doação de quê? Certamente, de si mesmo, de sua atenção. Assim, o leitor, numa espécie de diálogo, vê-se em outras vidas e volta à sua vida, depois da leitura, carregando o peso daquela que lera, transformado. O leitor, enfim, recebe doando.

Quem pode reconhecer esse que o rosto
mergulha de si mesmo em outras vidas,
que só o folhear das páginas corridas
alguma vez atalha a contragosto?

A própria mãe já não veria o seu
filho nesse diverso *ele* que agora,
servo da sombra, lê. Presos à hora,
como sabermos quanto se perdeu

antes que ele soerga o olhar pesado
de tudo o que no livro se contém,
com olhos, que, doando, contravêm
o mundo já completo e acabado:
como crianças que brincam sozinhas
e súbito descobrem algo a esmo;
mas o rosto, refeito em suas linhas,
nunca mais será o mesmo.

(RILKE *em* CAMPOS, 2001, 145)

Esse leitor “que o rosto mergulha de si mesmo em outras vidas” é muito mais socrático do que narcísico. Lê, desprendendo-se de si mesmo para ouvir primeiro o outro. E a leitura o transforma de tal modo que a sua própria mãe não o reconheceria no momento em que ele lê. E tudo isso num movimento de troca, afinal, tudo o que ele encontra ali, o encontra com olhos doadores. A leitura não é uma atividade solitária, embora habitualmente a pratiquemos sozinhos. A leitura é, ao contrário, uma atividade de encontro. O texto não é a superfície onde Narciso se contempla. O texto é a notícia de um outro, espelho do mundo. A leitura é o exercício da procura desse outro. O texto não é, assim, só objeto de prazer porque o texto não é nem mesmo puro objeto, mas sujeito também. Por isso, não está disposto para o usufruto, mas para a relação, e para a reflexão. Um leitor se esforça por descobrir quem fala. Não é só descobrir o sentido, mas configurar quem emite esse sentido. Não queremos saber da história de Ana Kariênina, queremos ver Ana Kariênina, e queremos conhecer quem nos mostra Ana

Kariênina. A informação é precária se não abre as portas do mundo da personagem e do narrador. Isso só pode ser feito porque ouvimos um outro. Essa intimidade é a configuração de uma voz que não é a nossa, e que nós, leitores, nos dispomos a ouvir. Ao contrário de Narciso, que só foi amado pela ninfa Eco, que repete suas palavras, e “lhe devolve eternamente suas próprias palavras, num refrão mutilado e irônico que jamais responde” (LAVELLE, 2012, 39), um leitor é aquele que quer ouvir palavras estranhas, que se esforça em busca de outro, que espera respostas. O leitor não é apenas aquele que goza com o texto, mas, sobretudo, aquele que procura alguma coisa.

Talvez seja mais comum que a imagem do leitor fique entre a de um pesquisador e a de um vagabundo, mas, podemos dizer, também, que o leitor tem algo de filósofo. Como diz Ricardo Piglia: “Sempre existe algo de inquietante, ao mesmo tempo estranho e familiar, na imagem concentrada de alguém que lê, uma misteriosa intensidade que a literatura fixou inúmeras vezes. O sujeito se isolou, parece separado do real” (PIGLIA, 2006, 25). Não parece, tampouco, uma ideia absurda considerar o fato de haver certo descompasso entre o tempo da leitura e a nossa noção contemporânea de tempo e de produtividade. Além disso, a má leitura do *Dom Quixote* parece ter fixado no senso comum aquela imagem típica de um intelectual como alguém atrapalhado, ou mesmo idiotizado pela leitura. Os livros parecem um símbolo multifacetado, neste sentido. Não obstante o seu caráter sagrado, ou seu aspecto de respeitabilidade, também podem significar o ócio e, ainda, o alheamento da vida prática na idiotice. Mas a leitura que nos interessa é aquela que compõe as ações de conhecer. A leitura, *grosso modo*, passa de uma atividade de compartilhamento oral para uma atividade solitária e silenciosa. Não se trata de uma transformação sem continuidade, não é uma ruptura cultural esse silenciamento da leitura. Na leitura em voz alta está reforçado o caráter público da atividade que compartilha o texto entre aquele que o enuncia e os que o ouvem. Na leitura silenciosa está reforçado o caráter individual e privado do leitor. Ambas seguem sendo, entretanto, uma atividade de buscar conhecimento e de comunicar-se pela palavra. É claro que há mudanças culturais significativas na passagem de uma prática a outra. O que pretendo sinalizar, porém, é que essas mudanças não significam uma ruptura completa. O aspecto dialógico da leitura permanece. Alguém está falando com alguém. Essa questão já estava colocada por Platão, quando desconfiava dos textos porque eles que não responderiam ao leitor. Mas a interpretação e a releitura não serão provas de que os textos, sim, respondem ao leitor? O que importa é observar que, respondendo ou não, os textos falam com o seu leitor. Seja pela voz emprestada do

leitor público, seja pela voz silenciosa do leitor privado, os textos falam. Os textos falam, e os leitores escutam. É isso que nos permite dizer que a leitura é, antes de mais nada, uma atividade de acolhimento do outro.

A filosofia, definida originalmente como amor à sabedoria, não é e não pode ser uma doutrina. Ela é uma inclinação, um movimento de interesse, de procura e de entendimento. O ódio, de acordo com Ortega y Gasset, ergue uma “cortina de ferro que impede a fusão” entre quem vê e o que é visto “da coisa com nosso espírito. (...) O ódio é um afeto que conduz à aniquilação dos valores. (...) O amor, ao contrário, nos liga às coisas, mesmo quando são passageiras. (...) O amor as torna imprescindíveis. O amor, como diz Platão no *Banquete* (202e), é um divino arquiteto que desceu sobre o mundo a fim de que todo o universo viva conectado” (ORTEGA y GASSET, 1970, 182). O leitor tem um quê de filósofo nesse sentido, ou seja, uma inclinação amorosa em relação ao outro, um desejo de ligação e de entendimento.

Poderíamos objetar essa perspectiva com a consideração de que o leitor não busca nada disso, mas, tão somente, encontrar um belo texto. Mas o que é um belo texto? O belo texto é aquele que diz algo belo de modo belo. Não existe o dizer nada, e não existe o dizer nada de modo belo. Em arte, dizer de modo belo é dizer o belo. O leitor quer encontrar o que não se reduz ao texto, como o filósofo quer encontrar a verdade, que não se reduz aos conceitos. O leitor ama o que encontra no texto, e, quando falamos de literatura, o que encontramos é um outro imaginado.

O outro é o verdadeiro espelho. O leitor literário, ainda que não tenha parado para pensar sobre isso, sabe disso, e é por isso que a leitura de literatura pode significar um alargamento da experiência vivida. Ainda que a apreciação de uma obra de arte não se reduza à empatia, retire-se a empatia do horizonte da apreciação de uma obra de arte e talvez o jogo perca o sentido completamente. E essa empatia não se dá apenas por meio do enredo. A voz ou a ideia de um poema também são personagens que nos comovem mais ou menos. Isso quer dizer que lemos para encontrar o outro, o outro representado numa hipótese de vida, numa hipótese de experiência que não é a nossa.

Há uma semelhança entre Narciso e a Medusa: ambos imobilizam aquilo que vêem. Nem Narciso nem a Medusa podem acompanhar a graça do movimento do outro. Se ela transforma em estátuas de pedra as pessoas com quem cruza o seu olhar, ele imobilizou-se também, preso ao seu próprio olhar. Nenhum dos dois conseguia enxergar o outro nem se verem a si mesmos sem que isso significasse a morte. O poeta Bruno

Tolentino captou a dor desumana desse ser que petrifica o outro, que perde a conexão com a frágil condição do que é transitório:

Suponha-se a Medusa redimida,
uma anti-Medusa que acordasse
em seu poço de estátuas face a face
com a escuridão de pedra e, arrependida,
saudososa agora do fugaz, da vida,
de tudo o que exilou, enfim tentasse
um novo olhar, o olhar da despedida,
por exemplo, o olhar do desenlace,
da resignação... Pobre coitada!
Como trazer de volta agora aquela
doce fragilidade dantes, se ela
já mal recorda a ânsia, o quase-nada,
o brilho que era o ser? A madrugada
não volta a um calabouço sem janela.

Bruno Tolentino , *O mundo como Ideia, Canto VIII (TOLENTINO, 2002)*.

Esse olhar compreensivo e piedoso que o poema lança sobre a medusa nos deixa ver como é dolorosa a sua vontade de reter e manter tudo como seu. A medusa não se resigna ao que perde, ao que é passageiro e vivo. Ela torna tudo pedra para ter tudo por perto. Mas não importa, para ela, imóvel, tudo é perda. Fazer do outro pedra é perdê-lo. O exílio é o veneno do Narciso e da Medusa. Na leitura literária, ao contrário, procuramos o brilho que é o ser, interessando-nos por outros. A ideia de empatia não pode ficar restrita a uma adesão emocional com os destinos de um personagem. Ao falar da pintura, Ortega y Gasset diz que “o tema ideal da pintura é (...) o homem na natureza. Não este homem histórico, não aquele outro: o homem, o problema do homem como habitante do planeta” (ORTEGA Y GASSET, 2002, 35). O tema da pintura é, portanto, como ele diz, Adão (qualquer um e ninguém) no Paraíso (“o cenário para a tragédia de viver”). A literatura também encena, sempre, Adão no Paraíso, esse outro que poderíamos ser, no lugar que não é o nosso, mas poderia ser.

E a ideia que estou perseguindo é que um leitor busca conhecer alguma coisa. O leitor literário, de modo mais ou menos conscientemente, faz essa busca como a busca de auto-conhecimento porque está confrontando a sua experiência com experiências imaginadas, mas possíveis. Porque está encontrando outras hipóteses de ser. A medida de entretenimento, limitada e fundamental, da literatura, não muda essa ideia de valor. Quando Proust confronta sua ideia de leitura com a de Ruskin, podemos ver o debate

sobre esse limite da função ou da importância do valor da leitura. Proust reduz a extensão da influência da leitura dada por Ruskin, justamente porque “ele não procurou ir ao cerne da ideia de leitura. (...) Mas se creio que a leitura, na sua essência original, neste milagre fecundo de uma comunicação no seio da solidão, é alguma coisa mais (...) não creio, apesar disso, que possa reconhecer-lhe para nossa vida espiritual o papel preponderante que ele [Ruskin] parece atribuir-lhe. Os limites de seu papel derivam da natureza de suas virtudes” (PROUST, 2011, 31). E essa frase deveria ecoar como medida perfeita sempre que me refiro nesta tese ao valor ou ao sentido moral da literatura: “os limites do seu papel derivam da natureza de suas virtudes”. E essas virtudes trazem no seu cerne aquela imaginação da experiência, o tecido de hipóteses não explicativas sobre a vida.

“E nisto reside, com efeito, um dos grandes e maravilhosos caracteres dos belos livros (que nos fará compreender o papel, ao mesmo tempo essencial e limitado que a leitura pode desempenhar na nossa vida espiritual) que para o autor poderiam chamar-se ‘Conclusões’ e para o leitor ‘Incitações’. Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos”. (Idem, 33)

O texto não é, assim, um espelho adequado para Narciso. O texto é um espelho de olhar alheio, como aquele que a personagem de Sartre recusou. Na peça *Hui Clos* (SARTRE, 1947) o inferno é uma sala sem espelhos, onde só se pode ser visto pelo olhar dos outros. Ali, a personagem Estelle revela que duvida de sua própria existência se não tem espelhos em que se olhar. Inês oferece-se para ser, com seu olhar, o espelho dela. Mas o olhar do outro, para Estelle, não é um bom espelho porque pode mentir. Dessa recusa do outro, surge a famosa frase “o inferno são os outros” (Idem). Mas, se o inferno são os outros, será que o paraíso sou eu mesmo? Estelle está na encruzilhada. Sente a falta da própria imagem e não reconhece a imagem que lhe é devolvida pelo outro. Estelle e Narciso não sabem ler porque desconhecem que ler é ver-se nos outros, ver os outros em si, ver-se em si e ver-se outro. Sem essa mobilidade, o texto se fecha.

Como diz Lavelle, todo espelho guarda um estranho e um estanho. O estranho, ou o semelhante, é aquilo que ele mostra. O estanho é o fundo opaco que permite a reflexão. A função do estanho pode ser cumprida por material mais nobre como a prata. Quero dizer que o fundo opaco que emite o reflexo pode ser mais ou menos nobre. No caso da rainha da *Branca de Neve*, por exemplo, o estanho é apenas vaidade. No caso de

Narciso, como está belamente demonstrado por Louis Lavelle, o opaco é um abismo de seu próprio desejo: “ele busca ali sua alma: mas o amor próprio e o desejo que tem de possuir-se formam o estanho que, limitando sua busca, lhe mostram a imagem de seu corpo” (LAVELLE, 2012, 40). Narciso não tem como dar a volta por trás de seu espelho e perceber o artifício. Ele pode, iludindo-se, mergulhar em busca de si mesmo, e morrer.

O texto guarda o mundo de modo especular e a sua reflexão é capaz de iluminar o leitor. E também nessa metáfora está o reverso de narciso. Na narrativa de Ovídio, o fim de Narciso é sombrio. Narciso “viu-se na água e ficou embevecido pela própria imagem./ julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora. (...) Estirado na relva opaca, não se cansa de olhar seu falso enlevo,/ e por seus próprios olhos morre de amor” (Ovídio, *apud* BRANDÃO, 190). *Imago* e *umbra*, imagem e sombra se confundem. Como demonstra Junito de Souza Brandão, “*umbra* e reflexo têm muito em comum, pois surgem ambos como reproduções incorpóreas de um original e se acham imbuídos de mistério e de sobrenaturalidade” (BRANDÃO, vol. II, 196). Ao contrário da auto-imagem sombria, o leitor deve encontrar no texto de outro uma iluminação.

É um corte nas imensas possibilidades falar de um determinado leitor. Mas o nosso olhar procura mesmo algo mais específico, o leitor literário, e, ainda mais especificamente, o bom leitor literário. A ideia, como já está explicada na introdução, de um bom leitor é uma provocação. Ela avança e se posiciona dentro da ideia já conhecida de um leitor ideal ou implícito. O bom leitor faz-nos supor uma exigência literária à qual ele corresponde. Assim, ele é, antes de tudo, uma parte de uma engrenagem, ele articula e movimenta um sistema, ele responde. Quando pensamos numa resposta geralmente ficamos com a impressão de uma ação posterior, subordinada e passiva. A literatura existe porque alguém lê. Mas, não podemos esquecer que alguém lê porque existe literatura. Portanto, o leitor não inventa essa atividade. Quando nos tornamos leitores, quando desenvolvemos as aptidões e o gosto pela leitura, o banquete já está servido. E o modo como vamos experimentando essa sofisticada oferta não é mera etiqueta. Tanto na literatura quanto na gastronomia, as suas qualidades nos instruem a apreciá-las.

4.3. O bom leitor

No dicionário, o adjetivo bom é definido primeiramente como o “que corresponde plenamente ao que é exigido, desejado ou esperado quanto à sua natureza, adequação, função, eficácia, funcionamento etc” (HOUAISS, 2001, 483). É também “moralmente correto, de acordo com quem julga”. Seguindo a leitura do dicionário, podemos recolher os seguintes sentidos: bom é o que agrada, o que corresponde, que é caridoso, que desempenha bem o seu papel, caracterizado pela cortesia, confiável, superior em qualidades, o que se deseja. Fiquemos principalmente com duas dessas noções, a de adequação ou correspondência e a de superioridade comparativa. Melhor é aquilo que é ainda mais bom do que o bom. Mas, sabemos que dizer que algo é bom já o diferencia. E será que não podemos falar de um leitor que é melhor do que outros? Não podemos falar de um leitor mais adequado? Se pensarmos em nós mesmos, podemos escolher os leitores que queremos ser? Não podemos pensar nos leitores que somos, que fomos e que queremos ser?⁸³ Isso não significa o desejo de aperfeiçoamento naquilo que fazemos? Certamente esse tipo de proposição é um disparate se não temos nenhum conceito do que é literatura, pra que serve, de que vale e por que eu a procuro. Para quem não lê literatura, nunca leu e nunca lerá, não há como nem porque ser um leitor melhor. Quando uma coisa vale como qualquer coisa, realmente não se lhe pode agregar valor, diferenciar ou julgar. Mas, como já foi dito antes, podemos dizer que qualquer um que procure um livro de literatura está respondendo tais perguntas: o que é literatura? O que eu tenho a ver com isso? Por que ler? Pode ser um estudante querendo passar na prova. Pode ser um esperto em busca de uma frase de efeito. Pode ser o jovem Proust que, na companhia dos livros, passava os dias mais intensos de sua vida. Minha sugestão não se confunde com a inocente conclusão de que exista uma causa única da literatura. Por outro lado procuro sim afirmar que há uma causa distintiva, difícil de ser apreendida, difícil de ser definida, mas real. Quero dizer com isso que a literatura é alguma coisa e não qualquer coisa, embora possa ser usada como qualquer. É como diz Eco na resposta a Richard Rorty: você pode usar uma chave fenda para coçar o ouvido, mas é melhor usar um bastãozinho com algodão na ponta, e deixar a chave de fenda para apertar um parafuso (ECO, 2001).

⁸³ E, infelizmente, nada garante que sejamos hoje melhores leitores do que fomos ontem. Não obstante, em regra, a maturidade nos dá mais recursos e, também em regra, a experiência nos torna melhores leitores.

Podemos ter dificuldade em definir o que é a literatura, mas sabemos distingui-la de uma corrida de automóveis ou de uma bula de remédio. Sendo a literatura alguma coisa, procuro um modo de compreendê-la que esteja mais adequado com os seus propósitos. Um modo de ler que esteja em sintonia com o que lhe é próprio, com a sua qualidade mais destacada. Procuro o modo mais adequado e melhor de responder à proposição literária, ao seu propósito. É isso que está por trás da formulação de um “papel do leitor”. É neste sentido ainda que compreender o papel do leitor não se reduz ao entendimento de uma série de ações e procedimentos de quem lê. Mas entender como isso se relaciona e se articula com o sistema ou organismo literário.

Como diz com precisão José Guilherme Merquior, evidentemente, a Estética da Recepção diz algo mais do que constatar “o fato de que o leitor tenha um papel essencial na constituição do circuito cultural ‘literatura’. Com efeito: para saber que sem leitura não há literatura, não carecemos de uma teoria crítica – basta senso comum. E a rigor, tampouco se necessita de maior esforço teórico para admitir que o poeta não controla as emoções do leitor, nem este penetra no espírito do poeta (...). se a estética da recepção não se resume a essas evidências largamente platitudinais, é porque ela situa a ‘(re) descoberta’ do leitor num nível epistemológico e metodológico inédito” (MERQUIOR, 1983, 58). Merquior é muito feliz nessas observações. O trabalho da Estética da Recepção evidentemente abrange uma razoável variedade de propostas e de intenções, mas, em linhas gerais, ao se preocupar com o modo como os textos são lidos, ela se preocupa com o modo como os textos e a literatura ficam vivos.

A preocupação com os modos de ler não surge nos anos 1970 com a teoria da recepção. Não podemos esquecer os tratados de leitura que se tornavam relativamente comuns na Idade Média, tais como o célebre *Didascálicon* de Hugo de São Vítor. Não podemos esquecer que a própria hermenêutica aparece como ciência da interpretação do Texto Sagrado. A escolástica, que inventa a leitura silenciosa como estudo nos moldes como a entendemos hoje (IILICH, 2002), preocupa-se com os métodos e com o sentido da leitura. Ela desenvolve o método que ficaria famoso com Dante Alighieri dos quatro níveis de leitura: o literal (narrativa), o alegórico (visão sinótica do Novo e do Velho Testamentos), o tropológico (sentido ético da narrativa) e o anagógico (valor místico da mensagem bíblica). Os estudos sobre a leitura, portanto, não são uma novidade do século XX.

O fato que chama a atenção nos primeiros escritos de Jauss⁸⁴ é aquela declaração da necessidade de, digamos, desobstruir a teoria. Não é certo que os fatores de obstrução identificados tão remotamente por Jauss já tenham sido superados. Isso significava compreender melhor o leitor e a leitura. De acordo com Vincent Jouve (JOUVE, 2002), toda a tentativa de entender o que é a leitura segue dois caminhos ou tenta responder duas perguntas diferentes: como ler um texto?, e o que é legível num texto? Na Escola de Constança, berço da Estética da Recepção, esses problemas se desdobram em duas propostas diferentes, a de Jauss, com sua crítica da recepção, e a de Iser, com sua teoria do leitor implícito. Não procurarei fazer um balanço dessa subdivisão especialmente porque há reflexões que me interessam de modos distintos em ambos. O tema da leitura e do leitor prolifera em uma enorme diversidade de autores e de tratamentos distintos. Para citar uma pequena lista, podemos lembrar: o trabalho fundamental de Umberto Eco; as provocações teóricas de Roland Barthes; as pesquisas sobre o leitor real e a leitura como jogo de Michel Picard; a imensa contribuição sobre história da leitura feita por Roger Chartier, Guglielmo Cavallo, Steven Roger Fischer, Gerald Stanley Lee e Peter Burke; os manuais e reflexões práticas ou didáticas como as de Northrop Frye, Mortimer Adler, Thomas Foster, Francine Prose, David Lodge e Sertillanges.

O leitor deve ser entendido como parte do problema da significação literária. Mais do que se debruçar sobre os mecanismos particulares de interpretação, cognição ou recepção, o que estava em jogo na época, ou seja, nos anos de 1960/70, para Jauss e Iser era superar a dicotomia entre o foco estruturalista centrado no texto e o idealismo marxista, e tentar encontrar novos fundamentos em “uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da dinâmica entre autor, obra e público” (LIMA, 2011, 71). Como está explicado no capítulo referente à teoria, não me

⁸⁴ Refiro-me aqui aos textos dos anos de 1960, especialmente ao clássico *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (A história da literatura como provocação à teoria literária)*, de 1967, e aos textos que o precedem e que seriam publicados só em 1970 sob o título *Literaturgeschichte als Provokation*, nº 418 da série *Edition Suhrkamp*. Essa produção inicial antecede a estética da recepção, que será desenvolvida, de fato, na década de 1970 já na recém fundada Universidade de Constança. Antes de tornar-se professor nessa universidade, portanto, Jauss já vinha desenvolvendo uma preocupação com uma nova alternativa que desobstruísse (em termos seus) os estudos literários tanto do viés marxista quanto do formalista conforme ele mesmo explica em seu balanço publicado em 1987, *Os horizontes do ler* (ver: JAUSS, 1994, 71-78). Também Luiz Costa Lima se refere à produção inicial de Jauss como o embrião das preocupações formuladas com clareza no texto de 1967. Com uma preocupação interdisciplinar, e procurando superar o cenário da teoria tal como esta se apresentava naquele momento, já em 1963 Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ainda estudantes, formaram o grupo de pesquisa chamado *Nachahmung und Illusion* (Imitação e Ilusão), que teria seus textos publicados apenas em 1969 (LIMA, 2011,11).

parece que tenhamos ainda superado esses blocos tecno-ideológicos contra a leitura. Na mesma linha, Umberto Eco insiste, em várias de suas obras – veja-se especialmente *Os limites da interpretação* (ECO, 2000) –, na interação dinâmica das intenções do autor, do leitor e da própria obra. A mesma evidente ideia de circulação e interação está presente, por exemplo, em Frye, em Scruton, em Steiner. Esse sistema – e a palavra sistema não está empregada no sentido de uma totalidade coerentemente organizada, mas sim, no sentido de uma rede complexa de articulações na qual as unidades estão comprometidas com o todo e este com aquelas – faz parte da comunicação particular de cada obra. A literatura e, portanto, as suas obras estão dentro daquilo que Eco chama “tesouro social” (ECO, 2001). Podemos pensar, por exemplo, se a leitura de um clássico pode ser inédita. Quem poderá descobrir inocentemente *Moby Dick*? Chegamos aos clássicos com uma quantidade tal de informações que alguma coisa importante já sabemos deles. Além disso, suas histórias estão tão bem enraizadas na tradição e na intertextualidade que, em certa medida, ler esses livros é ler a cultura, ou a alta cultura como denomina Scruton.

O reconhecimento de que o leitor faz parte do texto não é mais uma surpresa. Todos sabemos que os textos esperam ser completados, que a interação da leitura é parte da significação de um texto, que a história dessa relação muda e, com ela, o que chamamos de leitura. O leitor aparece como extradiegético (Genette), implícito (Iser), abstrato (Lintvelt) ou modelo (Eco). Essas diferentes nomenclaturas procuram definir um fato conhecido de qualquer leitor: que sem ele o texto não diz nada. A discussão em torno dessa preocupação varia desde aqueles que consideram, portanto, que o leitor não só completa como cria os significados numa deriva infinita, até aqueles que consideram que o leitor recupera de algum modo também o que está lá.

Grande parte do problema está na pseudo-descoberta de que o texto é polissêmico, e que o texto literário é radicalmente polissêmico. Por que falo em pseudo-descoberta? Porque há uma tendência para o esquecimento de que esse era um tema já tratado por Aristóteles (veja-se *Da interpretação*, *Poética* e a *Retórica*). O sistema interpretativo de Dante acima referido pertence a uma tradição que reconhece a polissemia do texto. Para dizer de um modo mais simples, o leitor reconhece, quando quer ler, que há essa polissemia. Mas a teoria do século XX, com evidentes raízes cartesianas, vai explorar os limites dessa interpretação. O termo empregado por Umberto Eco, “obra aberta”, resume claramente o que está em questão. A obra tem uma abertura, ela não está completa, ela espera que o leitor a preencha com a sua interpretação. Mas esse conceito

foi mal recebido ao ser confundido com a afirmação de que a obra não tem uma intenção ou um sentido, e que a interpretação que dela se pode fazer, portanto, não tem referência nem obrigação com a própria obra. Eco teve de mostrar depois os limites da interpretação. O princípio de “reescritura” apontado por Barthes na leitura dos textos que ele chamava de “escrevíveis” é uma ampliação intensiva dos efeitos da polissemia. Em certa medida, a leitura centrífuga da desconstrução de um Paul de Man, por exemplo, é a intensificação quase patológica da falta de limites apontada por Barthes. A polêmica entre Umberto Eco e Richard Rorty registrada no livro *Interpretação e Superinterpretação* (ECO, 2001) é bastante ilustrativa do que estou afirmando.

Vincent Jouve faz uma diferença entre as reflexões teórica e didática quando perguntamos o que está em jogo no ato de ler. À primeira correspondem os “estudos do efeito”, que “se interessam pelas imposições textuais que pesam sobre a leitura”, à segunda, o “estudo da recepção”, que “analisa as leituras efetivas, que às vezes tomam grandes liberdades com as diretivas do texto”. O tipo de reflexão que Eco faz, embora em grande medida fundamentada no texto, ou seja, nos aspectos semânticos deste, consegue reunir os dois estudos promovendo a reunião necessária entre teoria e prática. Não há dúvida de que os textos são artifícios que devem ser atualizados pelo leitor. Todo texto é incompleto e está disposto para se realizar na comunicação. Mas, reconhecer essa abertura não é reconhecer o vazio. Sabemos, especialmente na literatura, que o texto tem um conteúdo cooperativo. E cooperação implica uma ideia de compartilhamento.

Como diz Émile Faguet, não há uma, mas muitas formas de ler. Para ele, o único princípio comum a todas elas é “ler bem devagar” (FAGUET, 2009). Talvez esta não seja uma expressão muito adequada porque o que ele quer dizer é que se deva ler com o máximo de atenção, como faz um filólogo, que é o seu exemplo. Deve-se ter o máximo cuidado ao se ler um livro, deve-se ter o máximo de atenção. Certamente, a pressa é inimiga da boa leitura. Mas a lentidão pode ser, também, inadequada, especialmente porque ler é um exercício, dentre outras coisas, de encontrar o ritmo do texto. Esse ler com a máxima atenção se parece com o conselho que Henry James dava aos escritores, que deveriam se espelhar nos cozinheiros: “só existe uma única receita, ter o maior cuidado na hora de cozinhar”⁸⁵ (*apud* WOOD, 2008). O que Faguet descreve, portanto, é uma forma de atenção. Essa forma de atenção não é apenas uma curiosidade, ela põe

⁸⁵ No original: “There is only one recipe – to care a great deal for the cookery”.

em circulação um amplo sentido daquele tesouro cultural. Entender o leitor é mais do que uma questão técnica. Como bem demonstra Stephen Collini, em sua apresentação do livro de Umberto Eco *Interpretação e Superinterpretação*, a questão da interpretação “toca, em todos os pontos, questões de ‘valores humanos’” (ECO, 2001, 25)⁸⁶.

Em um artigo bastante ilustrativo sobre aspectos dos diferentes significados e modos de ler ao longo da história, cheio de sugestões interessantes, Robert Darnton faz, especialmente, uma reflexão sobre as possibilidades e o estado da arte de uma historiografia da leitura como fenômeno cultural. Darnton faz um levantamento de possibilidades para o estudo histórico da leitura, e uma dessas possibilidades chama a nossa atenção para a relevância do leitor nos estudos recentes: diversas tendências teóricas que se sucedem nos estudos literários como

estruturalismo, desconstrução, hermenêutica, semiótica, fenomenologia – (...) através delas todas, entretanto, segue (...) a preocupação com a leitura. (...) [os críticos] insistem em que o significado de um livro não está determinado em suas páginas; é construído por seus leitores. Assim sendo, a reação do leitor torna-se o ponto chave em torno do qual gira a análise literária. (apud BURKE, 1992, 199)

Talvez a centralidade do sujeito cartesiano na modernidade, e seus complicados reflexos kantianos expliquem essa preocupação tão grande com a liberdade do leitor que não mais interpreta o sentido de um texto, mas desdobra-se em derivações infinitas. O problema tem sido colocado de tal forma que o espaço de liberdade na interpretação parece mesmo uma descoberta moderna. Não é. A discussão retórica nos gregos e as restrições à sofística já tratavam dos limites da interpretação. Gombrich mostra como o tema da criatividade na interpretação da mimese já estava presente em Filostrato, no século III d.C. Em sua biografia de Apolônio de Tiana, Filostrato descreve um diálogo de sua personagem com Damis sobre a pintura. Ambos constatam nesse diálogo que a pintura não é só a mistura de cores, mas mimese. E mais ainda, ela é duplamente mimética porque, além das semelhanças produzidas pelas mãos, há a semelhança produzida pela mente do artista. Se é assim, deve haver também a capacidade imitativa da mente do observador, que não vê um touro no desenho de um touro, mas o recupera na imaginação. E Apolônio remata esse trecho do diálogo assim: “E por esse motivo eu diria que aquele que contempla obras de desenho e pintura deve ter a faculdade

⁸⁶ ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*; (tradução Mônica Stahel). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

imitativa” (GOMBRICH, 1986, 160). Ora, o que é isso senão uma constatação no século II da necessidade de cooperação do leitor para a realização do sentido da obra? Como diz Gombrich: “Toda representação depende, até certo ponto, daquilo que chamamos de ‘projeção dirigida’. Quando dizemos que os borrões de tinta e as pinceladas das paisagens impressionistas ‘adquirem vida subitamente’, queremos dizer que fomos levados a projetar uma paisagem naqueles salpicos de pigmento” (Idem, 175)

O problema dos limites da interpretação é, pois, um ponto de risco que é preciso esclarecer novamente. E digo novamente porque toda a minha reflexão nos capítulos anteriores sustenta um entendimento contrário à ideia de que “o significado de um livro não está determinado em suas páginas; é construído por seus leitores”, como Darnton configura o problema da teoria moderna. É preciso identificar o que é diferente. Concordo inteiramente com a ideia de Umberto Eco sobre os limites da interpretação e sobre os riscos da superinterpretação. Comungo o ponto de vista que nos permite falar em uma ética da leitura, mas num sentido bastante diverso daquele defendido, por exemplo, por Hillis Miller (MILLER, 1995). Essa ideia de que o sentido é uma construção da leitura é sintoma de uma descrença na linguagem e na comunicação. Minha tese é justamente sobre as possibilidades intrínsecas e inescapáveis da comunicação. A intenção do leitor é decisiva para fechar o circuito que permite a comunicação literária, mas não para construir o sentido do texto como um processo autômato ou egocêntrico.

Honório Delgado falava de uma responsabilidade no encontro do texto (DELGADO, 1961). Há uma responsabilidade do autor e do leitor, que se encontram e realizam o “fenômeno essencial e ótimo da leitura”. Há um proveito na leitura que faz-se como “tarefa de autentica vida espiritual construtiva”. Tarefa conseqüente, se o leitor é animado por uma “pura y esclarecida dilección”. E o que marca essa tarefa é um desejo de encontro. Num termo que Delgado não utiliza, mas que me parece muito apropriado, podemos dizer que o leitor supera a simples ideia de interpretação textual para alcançar um sentido. A leitura supera o fetiche do texto na doação da atenção e na recepção do outro.

Que eu saiba não existe uma análise fenomenológica do processo essencial de leitura. (...) O fenômeno capital é que se constitui uma relação *sui generis* entre o leitor e o autor na qual o texto representa o vínculo sensível e inteligente através do qual se patentiza o mundo das significações para o espírito subjetivo. Em tal relação o escritor

revela seu numem e dá o fruto de seu saber, de sua experiência e de sua reflexão em forma de pensamento, e o leitor recebe deste o que sua inteligência, sua sensibilidade e sua preparação o permitem apreender. De modo que o autor desempenha sua função na medida em que consegue expressar o elemento original do mundo significativo, e o leitor cumpre tanto melhor o seu objetivo quanto mais se entrega à intenção expressiva do autor. Ambos realizam tarefa valiosa se os anima um autêntico amor pela substância espiritual. Isto não implica tomá-los como entes puramente intelectuais. Ao contrário, é preciso que um escreva com o melhor de todo o seu ser, e que o outro se entregue ao texto, não apenas com a cabeça, senão com o coração. O importante é que no primeiro o amor à substância espiritual não seja adulterado pela vaidade, o interesse ou o ânimo tendencioso, e que no segundo os sentimentos de admiração e dileção pelo autor não o privem de objetividade nem de crítica. A relação da qual se trata é, pois, complexa. Nela há concordância e discordância, esta mesmo quando o leitor acredita estar em perfeito acordo com o autor. Ainda que este seja o sujeito determinante, o texto é entendido por aquele de uma maneira peculiar, salvo que se trate de uma exposição estritamente lógica. Daí a multidão de sentidos e a riqueza de sujetões das grandes obras literárias. Incluídas as de tema descritivo. (...)

Passiva e infecunda é a leitura que serve só para ser recordada textualmente. A ativa tem ressonância na intimidade: desperta nossas disposições pessoais e diferencia e configura nossa ser espiritual. Em cada etapa de nossa vida, por efeito das circunstâncias, da experiência e, sobretudo, do processo de amadurecimento interior, muda a aptidão receptiva. (...)

Não apenas têm origem comum as palavras autor e autoridade, senão relação essencial o que elas significam. Com efeito, o autor, especialmente o eleito e, mais ainda, o predileto, suscita admiração e fé na alma do leitor. Esses sentimentos são agente e força persuasiva da influência da leitura, às vezes educativa e edificante ou desagregadora e maléfica (Idem, 9-11)⁸⁷.

⁸⁷ No original: “Que yo sepa no existe un análisis fenomenológico del proceso esencial de la lectura. (...) El fenómeno capital es que se constituye una relación *sui generis* entre el lector y el autor, en la que el texto representa el vínculo sensible e inteligente a través del cual se patentiza el mundo de las significaciones al espíritu subjetivo. En tal relación el escritor revela su *numen* y da el fruto de su saber, de su experiencia y de su reflexión en forma de pensamiento, y el lector recibe de este lo que su inteligencia, su sensibilidad y su preparación le permiten aprehender. De suerte que el autor desempeña su función en la medida en que logra expresar el elemento original del mundo significativo, y el leyente cumple tanto mejor su objetivo cuanto más se entrega a la intención expresiva del autor. Ambos realizan faena valiosa se los anima un auténtico amor a la substancia espiritual. Esto no implica tomarlos como entes puramente intelectuales. Al contrario, es preciso que uno escriba con lo mejor de todo su ser, y que el otro se entregue al texto, no solo con la cabeza, sino con el corazón. Lo importante es que en el primero el amor a la substancia espiritual no sea adulterado por la vanidad, el interés o el ánimo tendencioso, y que en el segundo los sentimientos de admiración y dilección hacia el autor no le priven de objetividad ni de crítica. La relación de que se trata es, pues, compleja. En ella hay concordancia y discrepancia, lo último incluso cuando el leyente cree estar de perfecto acuerdo con el autor. Aunque éste es el sujeto determinante, el texto es entendido por aquel de una manera peculiar, salvo que se trate de una exposición estrictamente lógica. De ahí la multiplicidad de sentidos y la riqueza de sugerencia de las grandes obras literarias. Incluídas las de tema descriptivo. (...)

Pasiva e infecunda es la lectura que sirve sólo para ser recordada textualmente. La activa tiene resonancia en la intimidad: despierta nuestras disposiciones personales y diferencia y configura nuestro ser espiritual. En cada etapa de nuestra vida, por efecto de las circunstancias, de la experiencia, y sobre todo del proceso de la maduración interior, cambia la aptitud receptiva. (...)

No sólo tienen origen común las palabras autor y autoridad, sino relación esencial las que ellas significan. En efecto, el autor, especialmente el elegido y más aún el predilecto, suscita admiración y fe en el alma

Aqui Delgado explora as finalidades da leitura e o seu proveito cultural real, e se pergunta que tipo de leitura é aquela que cultiva. Leitura não é só um meio de estudar. Leitura não é só um meio de adquirir informação. A cultura não é a soma de dados (que, no volume excessivo, inclusive, podem ser indigestos). É muito interessante que Delgado fale do risco do excesso gratuito de leitura que pode ser como os de uma glotonaria, causando “indigestão ou pletora, e não uma assimilação saudável”. “La lectura que cultiva real y profundamente nuestro ánimo es aquella capaz de constituirnos en exploradores encantados y prudentes del espíritu a través de la floresta soberbia de los libros reveladores; lectura libre, proporcionada y selecta, cujo mejor fruto es la perfección íntima”. (Idem, 13)

E qual seria, então, essa maneira nutritiva de ler? E aqui o conceito de espírito é fundamental. Espírito é uma terceira coisa para além do mental e do físico, na confluência entre o meramente subjetivo e o objetivo. É a consciência de que o captado não é só fruto da percepção, mas também não existe sem ela.

O espírito é a ordem das essências, direções e formas eternas, irreduzíveis tanto à realidade da alma individual quanto ao mundo sensível, mas virtuais em ambos; não são acessíveis em si mesmas, se bem que nossa mente seja capa de descobri-las e de encaminhar-se até elas, como a agulha magnética assinala o norte, efetivo, ainda que invisível; anteriores à experiências, constituem condição de toda experiência possível e possuem legitimidade, autonomia e hierarquia próprias, não relativas a pontos de vista arbitrários; imperceptíveis para os sentidos, constituem a matéria do sentido; vislumbradas ou alcançadas pelo entendimento, as chamamos ideias e as referimos à razão; apreciadas e vividas pela estimativa, recebem o nome de valores y sua esfera própria é a do *ordo amoris*. (Idem, 13/14)⁸⁸

A cultura, assim, é uma ordem transcendente, reino da verdade, acessível ao espírito. E o seu proveito e entendimento se dão mesmo nessa *ordo amoris*, que entenderemos melhor mais adiante. Mas, para isso, é preciso compreender perfeitamente essa disposição para o encontro, e a limitação de nossa subjetividade. No caso da leitura literária, quero dizer que ambos se manifestam na configuração

del lector. Estos sentimientos son agente y fuerza suavoria de la influencia de la lectura, a las veces educativa y edificante o disgregadora y maléfica. (Idem, 9-11)

⁸⁸ No original: “El espíritu es el orden de esencias, direcciones y formas eternas, irreducibles tanto a la realidad del alma individual cuanto al mundo sensible, pero virtuales en ambos; no son asequibles en si mismas, si bien nuestra mente es capaz de descubrirlas y de encaminarse hacia ellas, como la agulha magnética señala el Norte, efectivo, aunque invisible; anteriores a la experiencia, constituyen condición de toda experiencia posible y poseen legitimidad, autonomia y jerarquia propias, no relativas a puntos de vista arbitrários; imperceptibles para los sentidos, constituyen la materia del sentido; vislumbradas o alcanzadas por el entendimiento, las llamamos ideas y las referimos a la razón; apreciadas y vividas por la estimativa, reciben el nombre de valores y su esfera propia es el *ordo amoris*.” (Idem, 13/14)

imaginária do outro, na escuta da biografia imaginária que encena o problema moral da vida do homem.

É preciso dizer com clareza, como faz Eco, que “não é verdade que tudo serve” (ECO, 2001, 15). A deriva infinita deriva diretamente para a perda de sentido. “Quando todos estão certos, todos estão errados e tenho o direito de ignorar o ponto de vista de todos” (Idem). Ora, é interessante lembrar como isso se parece com o terceiro modo de lidar com a verdade elencado por Julian Marias, o modo que é indiferente à verdade. Alguém poderá dizer que sim, estão todos certos, que tudo é uma questão de ponto de vista. Não resta dúvida, e a história do niilismo e do cinismo estão aí para mostrar que isso é mesmo possível. O que é preciso deixar claro é que isso não é possível para um leitor. Não é isso que faz aquele que abre um livro para ler o que está ali. A leitura é um desprendimento e um interesse no ponto de vista do outro. Qualquer leitura, mas, muito especialmente, a leitura literária, justamente porque a literatura multiplica esses pontos de vista, como é na vida. Além de uma questão técnica ou teórica, a definição da interpretação está no horizonte do propósito da leitura, isso quer dizer que falamos de um problema moral. A relação entre o leitor e a obra dá-se, portanto, dentro da ética. Como bem lembra Eco, e isso é bastante óbvio, lidar com textos não é lidar com “estímulos brutos (...), estamos lidando com interpretações anteriores do mundo” (Idem, 175). Ainda na sua polêmica com Richard Rorty, Eco explica com simplicidade e precisão o que está em jogo na interpretação:

Não tenho objeções às pessoas que usam textos para implementar as mais ousadas desconstruções, e confesso que faço o mesmo com frequência. Gosto do que Peirce chamava “a brincadeira da reflexão”. Se meu propósito fosse apenas viver prazerosamente, por que não usar os textos como se fossem mescalina e por que não concluir que Beleza é Divertimento, Divertimento é Beleza, que é tudo o que sabemos na Terra, e tudo o que precisamos saber? (Idem, 172)

A referência implícita ao poema de Keats sugere que o divertimento ocupa inevitavelmente o lugar da verdade. Quem será contra o divertimento? Quem poderá negar o seu quinhão necessário de divertimento? Mas, quem poderá viver só dele, permitindo que ele substitua a verdade? Quando o divertimento substitui a verdade e é tudo o que sabemos e tudo o que precisamos saber, estamos reduzidos à idiotia. O idiota é aquele que toma o mundo exclusivamente pela sua própria medida, que está, portanto, fechado em si. À definição de idiotice sempre se juntam a falta de inteligência, a

pretensão, a vaidade e o desinteresse. No mundo antigo não era incomum encontrar a diferença entre o *pepaideumênos*, aquele que está na Paideia, educado, capaz de debater, interpretar textos e apreciar as obras de arte, e o *idiotai*, aquele que está fora da Paideia, que não compartilha conhecimentos. O idiota, ao tomar a si mesmo como medida de todas as coisas, perde a noção de valor e, ignorante, não tem discernimento. Para qualquer leitor que tenha tido a experiência de ler uma daquelas obras que tão temerariamente hoje chamamos de canônica – como se essa classificação quase correspondesse a um crime – sabe que a diversão apenas não dá conta dessa experiência. Um olhar atento à Capela Sistina, uma leitura de *Crime e Castigo*, uma audição da Partita nº 2 para violino – a Chaconne, são experiências que não cabem no divertimento. Elas exigem discernimento.

Por que nós deliberadamente nos submetemos ao desagradável, por que dizemos aos nossos amigos que algumas histórias trágicas que tenhamos lido são emocionantes ou excitantes ou maravilhosas? Por que achamos uma história estimulante quando outros acham que é deprimente? Aparentemente existe alguma condição, talvez uma condição emocional, que prevalece na leitura da literatura e que está além da simples e direta identificação com as emoções expressas no texto. (BACON & BREEN, 1959, 43)⁸⁹

O divertimento, como é tratado na ironia de Eco, descreve perfeitamente o contrário da cortesia necessária descrita por George Steiner no seu conhecido texto *O Leitor Incomum* (STEINER, 2001). Este leitor incomum “vai ao encontro do livro levando a cortesia em seu coração (origem mesma da palavra cortesia)” (Idem, 14). Uma das perguntas latentes no ensaio de Steiner é se ainda temos ou se podemos, pelo menos, compreender essa cortesia. Interessante é que Steiner vai identificando na leitura uma espécie de liturgia que criará um ambiente intelectual e emocional favorável à compreensão do texto. O silêncio, o tempo (em diversas dimensões: o tempo da leitura, o texto e o tempo, a autoria e a posteridade), o recolhimento, a compreensão que procura responder o que está sendo lido. Steiner define a leitura, sob o signo da

⁸⁹ No original: Why do we deliberately submit to the unpleasantness, why do we say to our friends that some tragic story we have been reading is thrilling or exciting or wonderful? Why do we find a story stimulating when others find it depressing? Apparently there is some condition, perhaps an emotional condition, that prevails in the reading of literature that is apart from the direct, simple identification with the emotions expressed in the text. (BACON & BREEN, 1959, 43)

cortesia/generosidade, como uma relação. Esse leitor incomum, que eu chamo aqui de bom leitor, valoriza o encontro com aquele objeto que é algo mais que um objeto porque traz em si uma outra voz, um autor, um outro tempo, uma paisagem, uma outra hipótese, enfim.

Steiner fala de algo que corre o risco de estar se perdendo. Robert Darnton (BURKE, 1992), com seu olhar de historiador, investiga a relação entre leitura e experiência como algo mais acentuado no passado. Começa com o caso de Ovídio e suas indicações sobre os modos de se ler uma carta de amor. Depois fala dos leitores Menocchio e Ranson, de Ginzburg, em *Os Vermes e os Queijos*, cujos exemplos “sugerem que a leitura e a vida, a elaboração de textos e a compreensão da vida, estavam muito mais intimamente relacionadas no início do período moderno do que estão hoje” (Idem, 202). Observemos um detalhe apontado por Darnton, um problema que surge em seu mapeamento dos modos de abordagem histórica da leitura. Segundo Darnton,

já sabemos bastante sobre as bases institucionais da leitura. Temos algumas respostas para as perguntas de ‘quem’, ‘o quê’, ‘onde’ e ‘quando’. Mas os ‘porquês’ e os ‘comos’ nos escapam. Ainda não descobrimos uma estratégia para o entendimento do processo interno, através do qual os leitores compreendem as palavras. Nem mesmo entendemos a maneira como nós mesmos lemos, apesar dos esforços dos psicólogos e dos neurologistas para traçarem os movimentos dos olhos e mapearem os hemisférios do cérebro. Será que os processos cognitivos são diferentes para os chineses que leem ideogramas e para os ocidentais que escandem linhas? (...) Para o homem devoto na presença da Palavra e para o consumidor que examina os rótulos em um supermercado? As diferenças parecem infinitas, pois a leitura não é simplesmente uma habilidade, mas uma maneira de estabelecer significado, que deve variar de cultura para cultura. Seria estranho esperar encontrar uma fórmula que pudesse considerar todas essas variações. Mas deveria ser possível desenvolver um modo de estudar as mudanças na leitura no interior da nossa própria cultura. (Idem, 230)

Na sequência de seu texto e, depois, no livro *A questão dos livros* (DARNTON, 2010), Darnton sugere caminhos para a pesquisa historiográfica. Não posso adentrar nesse debate nem arriscar alguma sugestão no outro lado que seria a neurociência ou a investigação dos processos cognitivos. Mas podemos seguir adiante nessa brecha dos “porquês e “comos” da leitura literária. Ao invés de procurar essas respostas numa pesquisa sociológica, meu esforço tem sido o de encontrá-las na própria literatura, considerando haver algo proposto pela literatura que é capaz de explicar o porquê e o como lemos.

Deixemos de lado o ar revolucionário da pergunta sobre o quanto um leitor tira de sentido ou quanto ele dá de sentido a um texto. Precisamos evitar o poder ilusório desse tipo de questão que pode nos paralisar em torno de um falso problema. Não há novidade nesse dilema, como venho demonstrando. Conhecemos a célebre carta nº 84 de Sêneca que, no século I d.C., já dizia

Devemos, como se diz, imitar as abelhas: elas voam de flor em flor e escolhem as que lhes permitem fazer o mel; depois, dispõem e repartem nos favos tudo o que juntaram. Para retomar o verso do nosso grande Virgílio: “Elas acumulam as gotas de mel, e enchem os alvéolos com o seu doce néctar”. No que lhes diz respeito, não sabemos ao certo se elas tiram das flores um suco que logo se torna mel, ou se elas dão esse sabor ao que escolheram, graças a uma desconhecida mistura à qual se acrescentaria uma virtude adequada à sua respiração. (SÊNECA, 2007, 61/62)

Como leitores, *apud debemus imitare*, devemos imitar as abelhas. Vamos de texto em texto colhendo (ou fabricando?) o mel. Nem colhendo nem fabricando do nada. Como leitores, sabemos que buscamos alguma coisa no texto e que lhe doamos algo ao mesmo tempo. Para não ir muito longe, fiquemos num exemplo real e direto. A banca que lê este trabalho agora pode derivar indiferentemente qualquer significado do que está lendo? Não haverá erros e acertos próprios do meu texto com os quais e contra os quais você agora se encontra? O meu texto é insuficiente, ele carrega pressupostos e lacunas que você está preenchendo, ele deixa de dizer coisas e sugere outras, que você está inferindo. Estamos, portanto, cooperando um com o outro e, em certa medida, nos enfrentando. De qualquer modo estamos nos movimentando juntos em torno do texto em busca de um sentido.

Como esclarece Eco, o seu conceito de abertura da obra está em diálogo com a dinâmica de semiose ilimitada de Peirce. Do ponto de vista semiótico, a hipótese de uma deriva infinita do significado é possível, “mas cumpre saber se queremos exercitar a semiose ou se queremos interpretar um texto” (ECO, 2004, 44). A interpretação não tem como ser considerada no puro campo das hipóteses porque as hipóteses interpretativas são formuladas por pessoas, e as pessoas decidem se querem entender o outro ou apenas usar aquilo que o outro diz. A escuta, por fim, é uma decisão moral.

Vou explicar melhor essa afirmação. Consideremos uma situação que novamente recorre à nossa experiência mais ordinária: Nas conversações conseguimos distinguir o quanto e como emprestamos nossa atenção ao outro que fala. Às vezes queremos apenas nos defender ou nos livrarmos do que o outro está dizendo. A retórica, como estratégia prática do discurso, nos ensina a usar o que falamos e o que ouvimos. Entretanto, há

momentos em que queremos ouvir o que o outro tem a dizer, e há momentos em que precisamos e queremos que o outro ouça precisamente o que queremos dizer. Podem ser mais raros esses momentos, mas não creio que possamos viver num permanente cinismo ou na permanente batalha. Em algumas conversas há de reinar o interesse pelo outro, pelo sentido que o outro também procura com as palavras que oferece.

Os textos são feitos de lacunas, de vazios que devem ser preenchidos, e ninguém pode entregar por discurso a totalidade da sua sabedoria. Mas se o texto tem essa “preguiça”, como diz Eco, o leitor tem que ser bastante diligente. O leitor é atencioso, o bom leitor é atencioso, zeloso, cuidadoso, atento, complacente e presente. O que não impede que ele se irrite e que entre em conflito com o autor do texto e o texto em si. Mas ele tem de saber se oferecer para ajudar o texto primeiro. Afinal, “todo texto quer que alguém o ajude” (Idem, 37). Essa descrição se parece muito com a amizade, uma forma de relação na qual é preciso ter essas qualidades.

Como um portador de palavras, um portador de discurso e, claro, um portador de sentido, um texto tem aquela ambiguidade de uma presença ausente, de uma vida estática. A voz que não me conhece e ao mesmo tempo se dirige a mim desperta uma responsabilidade sobre aquela destinação. Nós criamos uma relação imaginária, mas não irreal. Essa relação não é dada apenas por um procedimento analítico, mas como uma expansão, de fato, da nossa experiência. C.S. Lewis faz uma diferença entre leitores que ele chama de sensíveis ou literatos – que, neste caso, não quer dizer eruditos nem expertos – dos demais leitores que não estabelecem uma relação pessoal com a leitura, mas somente encontrões passageiros e irrelevantes. Na caracterização de Lewis, a leitura literária (sensível ou literata) se aprofunda na experiência desse leitor, e faz parte de sua vida. Esses leitores entregam para a obra uma parte da grandeza que ela tem. Eles sabem preencher os vazios de que fala Eco. Lewis diz que há uma forma de sensibilidade literária e um modo particular de se relacionar com os livros e a leitura. Neste sentido, ler Dante ou, como ele exemplifica, “revistas femininas”, não é uma questão de gosto, tal como entendemos normalmente, mas uma questão de diferença essencial de duas atividades distintas. O interessante é notar sua tentativa de caracterizar uma atividade, uma inteligência e uma sensibilidade específicas. O leitor literário, em linhas gerais, é aquele que: 1) relê porque sabe que o texto não se esgota na informação que fornece; 2) precisa ler e se entrega à leitura com total atenção; 3) experimenta a leitura com a mesma profundidade com que sofre as experiências amorosas e religiosas, por exemplo, quando “toda a sua consciência se transforma”; 4) incorpora o que lê ao

seu espírito, como resultado das atitudes anteriores (Lewis, 2003, 10-12). Observe-se que Lewis não fala de uma incorporação à memória, à cultura, ou à inteligência do leitor. Ele fala de uma incorporação ao espírito.

Assim, tomando o pressuposto de que a arte literária é um modo específico de comunicação da experiência humana, considero que todas as estratégias técnicas e metodologias de interpretação textual – mesmo quando úteis – estarão sempre aquém da possibilidade de compreensão das obras. Todo o arsenal crítico que se possa adquirir é insuficiente perante a exigência fundamental de acolhimento amoroso da obra. Os esforços teóricos aos quais estamos habituados desde a profunda influência do estruturalismo (ou dos estruturalismos) parecem incapazes de alcançar a sabedoria que a literatura deseja entregar. Nesta hipótese teórica, a leitura nunca pode estar completa ou satisfeita com a explicação do lido. O texto literário consegue comunicar mais do que ideias, conceitos ou mesmo sentimentos. Tudo isso está disponível para a análise, mas esta só parece fazer sentido quando o leitor sofre a leitura, ou seja, quando vive a sua experiência por meio da imaginação. Assim, a interpretação depende da vivência, sem a qual não vemos nada além da retórica. O excesso teórico empana, muitas vezes, a falta de literatura. Sem o apetite pela literatura, a teoria corre atrás do próprio rabo. Essa falta de apetite não seria justamente o esquecimento ou até mesmo a negação do amor que deveria mover a relação do leitor com a obra? O amor que move a obra e os seus leitores é a causa que dá sentido ao jogo, que torna o jogo mais do que um jogo, e dá vida ao organismo da cultura literária.

Quando Eco diz que “todo texto quer que alguém o ajude” ele parece resgatar certa humanidade do texto. O texto deixa de ser matéria, puro objeto. Mas isso não é uma abstração ou uma vontade de ver o texto para além da sua gramática. O texto, que é uma articulação, que é, repito, uma voz, é uma subjetividade ao mesmo tempo que objeto. Não podemos apagar o autor. Podemos contestá-lo, podemos conceituá-lo de modos diferentes, mas não conseguimos, fora casos de profunda perturbação egocêntrica, esquecer que alguém que não sou eu escreveu aquilo. E é preciso ir ainda mais longe. O leitor não só não consegue apagar o autor como o que ele deseja é encontrá-lo. Sem essa procura de um outro, não existe a leitura. Comentando a ideia de morte do autor de Barthes, Vincent Jouve diz que

Da mesma forma que *La Mort de Dieu* (Nietzsche) devia libertar o homem, a *morte do autor* devia libertar o leitor. Ler o texto aproximando-o de seu autor é limitá-lo a um projeto determinado e impedir de encontrar nele sentidos que o escritor não havia previsto. Assim que você deixa de se preocupar com aquilo que o autor queria

fazer, o horizonte interpretativo abre-se consideravelmente. Desse ponto de vista, o artigo de Barthes pôde legitimar o uso de novas grades de análise abrindo o caminho para as teorias da leitura. Como ele diz, a morte do autor possibilita o surgimento do leitor. Mas Barthes só expressou uma visão das coisas já bem estabelecida. Os trabalhos de Derrida, por exemplo, iam na mesma direção. (JOUVE, 2010, 207)

Jouve diz que essa visão de Barthes já faz parte da história da crítica literária no sentido de que tem seus efeitos nela enraizados, gerando pelo menos duas formas distintas de recebê-la, uma que valoriza a renovação do olhar que ela trouxe para a literatura, e outra que a critica como a abertura de caminho “para todos os delírios interpretativos e para as recuperações subjetivas e ideológicas da literatura” (Idem, 208). Mais importante do que tomar partido entre essas posições é compreender primeiro que, como diz Jouve, “por trás desse debate, o que está em jogo é a função dos estudos literários e os valores que associamos à literatura” (Idem, idem). Por isso mesmo podemos dizer que não é um acidente que a aceitação da ideia de Barthes nos leve diretamente ao solipsismo. O próprio Roland Barthes não assume uma posição integralmente coerente ao longo de sua obra. Essa libertação do leitor, reclamada nesse texto de 1968, contradiz algo distinto, por ele mesmo dito onze anos antes, qual seja que “toda leitura ocorre dentro de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura natural, selvagem,; a leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeit-a; mas perverte-a” (BARTHES, 2004, 33). Há diversos escritos seus que deixam claro como ele compreendia uma ideia muito semelhante àquela que Eco chama de limites da interpretação. Então, com qual Barthes ficar? Bem, esse não é o nosso problema. O mais importante, como disse Jouve, é entender que essas diferenças ultrapassam a simples metodologia de interpretação textual. Não está em jogo uma técnica de interpretação textual, mas o que eu gostaria de chamar de uma ética da leitura.

Voltando ao texto de Barthes, considerando esse Barthes de 1968, que diz que a morte do autor liberta o leitor, podemos pensar a ética tal como proponho para chegarmos à ideia de uma inteligência amorosa da obra de arte literária. Ao contrário do que ele afirma, a morte do autor não liberta o leitor. Ela termina o diálogo possível. O leitor não ocupa o lugar do autor e, portanto, não espera por seu desaparecimento. O leitor não é um adolescente que precisa matar o pai. Esse lugar edipiano dado ao leitor por Barthes infantiliza-o. E não é mesmo um tanto infantil essa competitividade? É preciso apropriar-se do que é do outro para brincar sozinho? Mas o leitor não vai ocupar

o lugar do autor, ele vai ocupar o seu próprio lugar com o autor na obra, na literatura e na vida. Ao contrário dessa revolta pueril, o bom leitor busca a difícil experiência amorosa, a mais elevada forma de atenção, a atenção como generosidade, como diz Simone Weil no já citado *Attente de Dieu* (WEIL, 1985). A ideia de que ler um texto “aproximando-o de seu autor é limitá-lo a um projeto determinado e impedir de encontrar nele sentidos que o escritor não havia previsto” é uma ideia medrosa e egoísta. Um texto é necessariamente determinação e limitação de sentido. Afinal, que texto universal, ilimitado e indefinido seria esse? Que livro-mundo poderia ser produzido pela mão humana? A mão humana é pequena demais para traçar o mapa de tudo, para escrever o texto que diga tudo e qualquer coisa. Uma pessoa nem é todo mundo nem é ninguém. Um texto nem diz tudo nem diz nada, diz alguma coisa, além das coisas que não pode dizer e das que nem sabe que diz.

Quando o leitor “deixa de se preocupar com aquilo que o autor queria fazer”, ou seja, quando o leitor fica sozinho no texto (o que é uma espécie de absurdo, de contradição nos termos), o horizonte interpretativo não se abre consideravelmente, como quer Barthes. Ao contrário, esse horizonte desaparece na indiferença de uma subjetividade totalitarista, ela fecha-se como a máquina do mundo do poema de Drummond que se recolhe, depois de rejeitada. Esse é o leitor que não se interessa, e que não se submete ao que se lhe oferece de fora, o mau leitor, que não sabe conviver com o que o outro quer dizer, e faz como o personagem de Drummond:

Baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(DRUMMOND, 2003, 284-5)

Compreendo o gesto do leitor como o contrário dessa necessidade rebelde por espaço ou dessa derrota incuriosa. Da mesma forma que a pretensa morte de Deus não libertou o homem de nada, a morte do autor não liberta o leitor. Como definia Camões, o amor é “querer estar preso por vontade”. E devemos entender a leitura literária como

um gesto amoroso, não como uma infantil ou rancorosa disputa por espaço. Voltamos àquela cortesia da qual fala Steiner, o gesto que vem do coração.

O bom leitor toma a leitura como uma atividade de convívio. Não parto de um princípio retórico, e até mesmo diferencio a leitura literária de uma leitura retórica, tanto no sentido como Paul de Man utiliza o termo retórica, quanto em seu sentido mais lato de discurso empregado para influenciar a ação de outrem. De qualquer modo, um dos preceitos da retórica ao qual devemos estar atentos é aquele que indica a real necessidade de entender o seu oponente. Como explica muito bem Schopenhauer, sem nem mesmo entender o seu adversário, não há como fazer com que seu próprio argumento acerte o alvo. Entender o outro, no terreno da retórica, ou seja, onde ocorre um confronto, é uma necessidade. Assim, o debatedor tem de assumir uma disponibilidade tática. No caso de uma relação de convívio, como é a da leitura literária, essa disponibilidade deixa de ser uma tática e passa a ser um princípio.

Mas, isso que para a retórica é apenas uma estratégia, para a leitura literária é uma decisão ontológica, uma adequação ao propósito da coisa. A disponibilidade do leitor literário não é a do confronto, mas a da recepção, a do acolhimento, a da atenção. Ezio Raimondi fala de uma “alteridade que se torna vizinhança” (RAIMONDI, 2007, 71) na leitura. Mas a vizinhança não é só o que está perto, é o que vive próximo ou junto, na mesma geografia estreita de um bairro, uma rua, um edifício. A alteridade da voz literária não confronta o leitor, mas passa a habitá-lo provisoriamente. O leitor, que dá voz ao texto, compartilha possibilidades imaginárias. Talvez pudéssemos ampliar a imagem de Raimondi e falar de uma alteridade que se torna hóspede. É desse modo, compartilhando a voz do texto, que Raimondi explicará muito bem um sentido, que é aquele que adoto, para a ética da leitura:

... enquanto percorro as frases de um livro, mesmo que lendo em silêncio invisto minha voz, ou seja, alguma coisa que vem do profundo da intimidade corpórea, também, como o rosto, expressão inviolável da minha singularidade e diversidade: e no momento em que se transforma, quase duplicando-se, para colocar-se à prova da palavra alheia, é que a voz pode descobrir um novo aspecto de si mesma, uma força que não conhecia. (...) E, não obstante, justamente nesse espaço ciosamente solitário e individual, a leitura não é mais um monólogo, mas o encontro com um outro homem, que no livro revela algo da sua história mais profunda e para o qual nos voltamos numa arremetida íntima da consciência afetiva, que pode valer por um ato de amor⁹⁰. (Idem, 12)

⁹⁰ No original: “... mentre percorro le frasi di un libro, pur leggendo in silenzio investo la mia voce, ossia qualcosa che viene dal profondo dell’intimità corpórea, anch’essa, come il volto, espressione inviolabile della mia singularità e diversità: e nel momento in cui si transforma, quase sdoppiandosi, per mettersi Alla prova della parola altrui, ecco che la você può scoprire un nuovo aspetto di sé, una forza che non si

Não tem a menor importância, neste contexto, o que Raimondi está chamando por esse “outro homem” que nos revela algo de sua história mais profunda. Não importa se ele tem uma concepção mais ou menos distante daquela de um autor real como tinha Saint-Beuve e grande parte da crítica do século XIX. O trecho citado, e o modo como essa discussão aparece no livro todo de Raimondi nos permite perfeitamente vincular o que diz Raimondi ao que disse Zumthor sobre a leitura como performance e que diz Gumbrecht com o seu conceito de *Stimmung*, especificamente no que ele nos remete à noção de uma afinação de vozes. Neste sentido, esse encontro com o autor é com o outro no livro, com o autor que está no texto ou com aquilo que Eco chamava de *intentio auctoris* (ECO, 2004).

Se você como leitor importa, o autor também importa. A leitura é um diálogo. Um diálogo mais difícil do que em presenças, que exige uma abertura amorosa. Executamos esse diálogo íntimo em que ouvimos o outro com a nossa própria voz. O conceito de limite da interpretação que Eco nos apresenta ganha aqui a sua configuração mais adequada, não como um limite semiológico, mas como um princípio ético. Ao emprestarmos nossa voz à voz possível do texto, fazemos essa espécie de fusão tão característica do amor. E novamente um trecho de Raimondi pode nos ajudar:

Lendo, na minha subjetividade represento um outro sujeito, quase “dois em um” experimento a minha própria identidade como movimento e tensão em direção à alteridade e à diferença. E então a compreensão na separação, com a responsabilidade de uma resposta tal que ponha em jogo também aquele que responde. E assim fica claro que a estética do intérprete ou do executante deve converter-se numa ética⁹¹. (Idem, 18)

A leitura da obra de arte literária, com sua exigência imaginativa, nos transporta e nos envolve, nessa ambivalência de ver nossa voz transformada na de um outro e ver a de outro transformada na nossa. Essa representação que faz de dois, um, é um movimento como aquele descrito por Camões: “transforma-se o amador na coisa amada,

reconosceva. (...) E nondimento, pur in questo spazio gelosamente solitario e individuale, la lettura non è mai un monologo, ma l'incontro con un altro uomo, che nel libro ci revela qualcosa della sua storia più profonda e al quale ci involgiamo in uno slancio intimo della coscienza affettiva, che può valere anche un atto d'amore”.

⁹¹ No original: “Leggendo, nelle mie soggettività rappresento anche un altro soggetto, quasi “due in uno” sperimento la mia stessa identità come movimento e tensione verso l'alterità e la differenza. Ed ecco allora la comprensione nella separazione, con la responsabilità di una risposta tale da mettere in gioco anche colui che risponde. Qui certo appare chiaro che l'estetica dell'interprete o dell'esecutore deve convertirsi in un'etica”.

por virtude do muito imaginar”. As diversas definições do amor têm em comum essa noção de movimento e de encontro, de busca e de troca.

4.4.A ordem amorosa

Se o leitor é aquele que disponibiliza sua atenção sobre um texto, o leitor literário é aquele que se disponibiliza na atenção que presta à obra. Qual a diferença? No primeiro caso a atenção é algo como uma habilidade, uma parte do leitor voltada para uma atividade caracterizada em sua exigência técnica. No segundo, a habilidade do leitor está em dar-se ele mesmo à obra numa espécie de envolvimento total, disposto a imaginar, sofrer e alegrar-se com a ficção. Por isso, no primeiro caso falo de texto e, no segundo, de obra. Refiro-me à divisão proposta por Zumthor e exposta no capítulo anterior. O texto é alguma coisa de uma ordem mais simples, um portador de sentido, um configurador de sentido. A obra acontece através do texto, é de uma ordem mais complexa e desperta a atividade criativa imaginativa do leitor. O texto seria o objeto de estudo; a obra, o horizonte no qual nos movemos e nos experimentamos. Essa espécie de transubstanciação imaginária, ou circunstancial, que a ficção nos propõe voluntária e provisoriamente, exige participação.

Amor é uma palavra tremendamente elástica, cobre conceitos bastante diversos, e é impossível que a escolha de um sentido dentre os possíveis deixe de evocar outros tantos. Assim, quando dizemos amor, dizemos muitas coisas. Para nosso objetivo, entretanto, será preciso fazer um esforço para encontrar uma definição que justifique o conceito de uma inteligência amorosa. O primeiro cuidado que se deve ter é não reduzir o amor às sentimentalidades ou aos arroubos da primeira imagem romântica. Partindo de uma comparação com o conceito de amor de Platão, Anders Nygren tenta definir a especificidade do amor cristão (NYGREN, 1962). Para Nygren, esses dois conceitos, essencialmente diferentes, acabam guardando uma relação histórica inevitável. São diferentes, mas sempre ligados. Sempre que se fala de um, evoca-se o outro. Mas, apesar dessa ligação, não se pode trocar um pelo outro, não se pode confundi-los. Referindo-se à obra de Wilamowitz-Moellendorff, Nygren diz que “Paulo ignorava *éros* tanto quanto Platão ignorava *ágape*. É incontestável que esses dois móveis pertencem, originalmente, a dois mundos espirituais totalmente diferentes”⁹² (Idem, 20). Além da

⁹² No original: “Paul ignorait autant l’*éros* que Platon l’*agapè*. Il est incontestable que ces deux mobiles appartiennent, à l’origine, à deux mondes spirituels totalment différents”.

história, a etimologia ajuda a confundi-los: ambos foram traduzidos pela mesma palavra, amor. Por que comparar, então, Paulo e Platão? Porque são “posições espirituais diferentes, são dois móveis (movimentos) morais e religiosos diferentes” (idem, 26). Os móveis fundamentais são, para Nygren, aquilo que permite compreender a estrutura de uma religião, aquilo que reúne e movimenta o seu conjunto: “Retire-se de uma religião o seu móvel fundamental, e o conjunto perderá toda a coesão” (idem, 27). É uma definição que evoca imediatamente o maravilhoso final da *Comédia* de Dante.

Éros, que se liga aos prazeres sensuais, vinculando os desejos a uma resposta sensível, abre uma estrada dupla que tanto leva ao jogo como ao caráter trágico do amor. Na concepção cristã, diferentemente, o amor é amor ao próximo e a Deus. Não tem a dimensão de jogo, e vincula o indivíduo não à sua própria temporalidade, mas à eternidade. Não precisamos estabelecer uma escolha entre *éros* e *ágape*. Estamos ainda nas tentativas de caracterização. O amor tem diversas formas, e é diverso em si mesmo. C.S. Lewis fala de quatro amores: afeição, amizade, Eros e caridade (LEWIS, 2009). Podemos experimentar, assim, diversos amores.

O amor pode ser, como explica Remo Bodei, uma paixão que nos turva como uma “tempestade da alma”. Mas não apenas nesse sentido ele é uma paixão. Mais tempestuoso ou mais tranqüilo, em ambos os casos, o amor implica sempre “que a imaginação entre em jogo, e que nós mudamos. (...) Isto é, o amor é substancialmente uma paixão transformadora: se alguém se enamora por algo, por outrem, não permanece mais o mesmo”⁹³ (BODEI, 2011). Isso quer dizer que o amor nunca é isolamento, mas tem sempre o aspecto de uma relação porque deve envolver mais de um. E mais ainda, essa relação nunca pode ser estabelecida com a distância da objetividade. “Amores sem implicação não existem, porque é necessário que eu me ponha em jogo, que o outro me apareça como algo que me completa, que me falta, que é objeto de desejo e, ao mesmo tempo, me apareça como um outro eu, alguém em quem me espelho”⁹⁴ (Idem). Citando Stendhal, Bodei insiste nessa imagem do movimento porque o amor procura acertar a distância entre um e outro. E nessa imagem, embora Bodei não o diga, há uma sugestão

⁹³ No original: “implicano sempre che l'immaginazione entri in gioco e che noi cambiamo. Cioè l'amore è sostanzialmente una passione trasformatrice: se uno è innamorato di qualcosa, di qualcuno, di qualcuna, non resta mai lo stesso”.

⁹⁴ No original: “Certo, esistono vari tipi di amore, come dicevo prima. Esistono amori che sono come l'acqua cheta e amori che invece sono come una tempesta di mare. Se noi intendiamo però che la passione sia essere coinvolti, amori senza coinvolgimento non esistono, perché bisogna che io mi metta in gioco, che l'altro mi appaia come qualcosa che mi completa, che mi manca, che è oggetto di desiderio e nello stesso tempo mi appaia come un altro me stesso, qualcuno in cui mi specchio”.

interessantíssima de que o amor, então, é um movimento de ir e vir em direção ao outro para colocá-lo em foco, para a achar o foco ideal. O amor é um esforço para ver melhor.

Esse movimento em direção ao outro, que é um movimento em direção a mim mesmo, é a própria vitalidade da vida. O amor se contrapõe, então, perfeitamente à subjetividade da filosofia de Descartes (de Kant, de Fichte, de Schelling, de Hegel), que encerra o mundo no seu próprio eu fora do qual tudo é objeto e, em última instância, nem mesmo existe esse fora do eu, e estamos exilados em definitivo da “coisa em si”. “Descartes fechou o eu na sua prisão interior, e Fichte tornou esse lugar tão confortável, que o eu decidiu manter-se aí, rejubilante na sua supremacia sobre o mundo que não é de fato maior do que ele próprio” (SCRUTON, 2007, 46).

O amor (ou os amores) cria-nos num lugar mais humilde. O amor, que deseja complemento, é conhecimento da incompletude: “não é preciso buscar no outro uma fusão, a anulação, de tal modo que eu desapareça no outro. É preciso buscar no outro ao mesmo tempo a empatia e o crescimento de si mesmo. Um amor que funciona é aquele que me amplia”⁹⁵ (BODEI, 2011).

Um sentido cósmico ou metafísico do amor já aparece em Empédocles (séc. V a.C.) que o vê como força criadora oposta à do ódio. Ideia que também está baseada num movimento de aproximação e repulsa. São muitas as referências ao amor na obra de Platão: A) é comparado com uma caça (Sofista, 222). Esta comparação com a caça é comum em Platão também para outras atividades como o conhecimento, por exemplo. B) é comparado com a loucura (*Fedro*, *Banquete*). Além disso, há diversas classificações de amor como, por exemplo, o terreno e o celeste. “O amor perfeito – princípio de todos os outros amores – é o que se manifesta no desejo do bem.” O amor é busca e falta. Amar é amar algo. O amante é aquele que não possui esse algo e que o busca, mas se o busca, é porque possui algo daquilo que lhe falta, caso contrário nem daria por ele. Aqui se insere o motivo metafísico dentro do motivo humano e pessoal. Pois, em última análise, os amores às coisas particulares e aos seres humanos particulares não podem ser senão reflexos, participações, do amor à beleza absoluta (*Banquete*) que é a ideia do Belo em si. “Sob a influência do verdadeiro e puro amor, a alma ascende à contemplação do ideal eterno. As diversas belezas – ou reflexos do Belo – que se encontram no mundo são usadas como degraus numa escada que leva ao cume,

⁹⁵ No original: “non bisogna cercare nell'altro la fusione, l'annullamento, in modo tale che io scompaia nell'altro. Bisogna cercare nell'altro nello stesso tempo l'immedesimazione e la crescita di se stessi. E un amore che funziona è quello che mi distende”.

que é o conhecimento puro e desinteressado da essência da beleza” (MORA, 2001, t. I, 108).

Seria excessivo e desnecessário explicar a concepção platônica do amor, que é sobejamente conhecida. Entretanto é também inevitável comentar alguns de seus aspectos mais importantes para este estudo. Como nos lembra Giovanni Reale, “a temática da beleza não está ligada, para Platão, à temática da arte (...) mas à temática de Eros e do amor, entendido esse como força mediadora entre o sensível e o supra-sensível, uma força que dá asas e eleva através dos diversos graus da beleza, à Beleza meta-empírica em si mesma” (REALE, 2007, 217). E isso quer dizer que o amor se vincula ao tema do conhecimento, pois ele faz conhecer (lembrar) a Beleza. Sua natureza paradoxal o coloca a meio caminho de tudo (novamente o movimento!): “O que adquire hoje, perde amanhã, de forma que Eros nunca é rico nem pobre e se encontra sempre a meio caminho da sabedoria e da ignorância” (*Banquete*, 203e: PLATÃO, 2011, 153). O amor é filósofo, portanto. Reale nos lembra ainda que o amante é aquele que percorre os vários caminhos “até alcançar a visão suprema, a visão do que é absolutamente belo” (REALE, 2007, 219).

A ideia platônica de que o amor pode nos levar do degrau mais baixo, que é o do prazer carnal, até ao mais alto, que é o do belo absoluto, faz do amor um mediador e um motor capaz de fazer o homem ascender. Eros nos aquece e devolve o movimento às nossas asas ressecadas. Na belíssima explicação de Sócrates, no *Fedro*, nós perdemos as asas e a nossa capacidade de freqüentar as alturas onde estão o divino, o belo, o bom, o sábio. Perdemos a virtude de “levar o que é pesado para essas alturas” (*Fedro*, 246d). E então Sócrates formula uma verdadeira teoria do observador (do leitor). É justamente pelos olhos, que fazem parte do corpo, essa espécie de prisão, que podemos captar novamente a beleza, ou o que nos levará a ela. O iniciado pode captar uma notícia daquela beleza absoluta que não podemos ver diretamente, mas apenas recordar. E recordar é como recuperar as asas, aquelas que perdemos com o embrutecimento do nosso corpo.

O iniciado, de pouco, pelo contrário, que tantas coisas belas já contemplou no céu. Quando enxerga alguma feição de aspecto divino, feliz imitação da Beleza, ou nalgum corpo a sua forma ideal, de início sente calafrios, por notar que no seu íntimo entram de agitar-se antigos temores. De seguida, fixando a vista no objeto, venera-o como a uma divindade, e se não temesse passar por louco varrido, ofereceria sacrifícios ao seu amado, como faria a uma imagem sagrada ou a algum dos deuses. À sua vista é acometido de todo o cortejo de calafrios: muda de cor, transpira e sente calor inusitado. Apenas recebe por intermédio dos olhos eflúvios da Beleza, irrigam-

se-lhe as asas e ele volta a inflamar-se. Com o aquecimento derrete-se o invólucro dos germes das asas, que, endurecido havia muito pela secura, os impedia de brotar, e com a afluxo do alimento entumesce a haste da asa e tende a lançar raízes por todo o interior da alma, pois antes a alma era recoberta de plumas. (*Fedro*, 251^a-b; PLATÃO, 2011 119-20)

Poderíamos debater o aspecto nostálgico do conhecimento em Platão, mas o mais importante aqui é – além de seguir fruindo trecho de tamanha beleza – compreender como esse aquecimento amoroso ocorre para elevar o observador à visão possível da Beleza. O observador, que ama o que vê, recebe da Beleza, “extraordinariamente brilhante e extraordinariamente amável”, essa irrigação, esse eflúvio que pode tirá-lo do chão. O observador amoroso, ao contrário de Ícaro, tem suas asas de volta. Mais uma vez a contemplação amorosa supera as artimanhas do sujeito e da sua vaidade.

As diferenças entre as definições de amor do mundo grego e do cristão, buscadas por Nygren e Scheler, por exemplo, são um tema vasto de investigação, mas não devem ocupar demasiadamente nossa atenção. Mais importante é cuidarmos de certas sutis e importantes semelhanças ou variações na continuidade. Não podemos esquecer da profunda relação entre platonismo e filosofia cristã. Max Scheler aponta como uma importante diferença nessa continuidade, a maior ênfase do conceito cristão na ideia de reciprocidade do amor entre o que é amado e aquele que ama.

Mas é preciso remarcar esse aspecto comunicativo do amor na teoria platônica. O amor é um ser intermediário entre o humano e o divino, “apresentado como um princípio mediador ativo conduzindo dialeticamente o homem à qualidade suprema, de início pela atração dos corpos belos e das formas belas, e, então, pouco a pouco, purificando-se, pela atração do Belo em si”⁹⁶ (SOURIAU, 2006, 97). Não é preciso concordar com todos os termos da proposição platônica, o mais importante é entendermos que o amor representa uma força que move o homem por atração para a beleza. Ainda que se queira contestar o sentido da beleza como direção final da arte, ainda que a ideia da beleza seja substituída por qualquer outra, permanece o amor como movimento de transformação, pela atração, pela escolha, pela interação.

Esse sentido cósmico ou metafísico está presente também em Aristóteles, Plutarco, Plotino e Porfírio até chegar à filosofia e à teologia cristãs, a Santo Agostinho

⁹⁶ No original: “l’amour, CE ‘démon’, *daimon* (c’est à dire cet être intermédiaire entre l’humain et Le divin), y et presente comme un principe médiateur actif conduisant dialectiquement l’homme vers la qualité suprême, d’abord par l’attrait des beaux corps et des belles formes, puis peu a peu, se purifiant, par l’attrait du Beau em soi”.

e São Tomás de Aquino. Plutarco diz em *De Iside et Osiride*, cap. 53, que “o amor, *eros*, é o impulso que orienta a matéria para o primeiro princípio (inteligível). O amor é uma aspiração do que carece de forma (ou só minimamente tem forma) às formas puras e, em última análise, à Forma Pura do Bem” (apud MORA, Idem). Plotino, além de também relacionar o amor à origem, fala de algo mais específico: do amor da alma em relação à inteligência.

Dois aspectos do comentário de Plotino sobre o tema do amor são particularmente interessantes: primeiro haver mais de um amor, como *pathos* e como *daimôn*; segundo, que o amor – numa visão evidentemente platônica – volta-se para o belo, o que reforça a ideia de que ele tem um sentido e um movimento. O amor é ora um deus (*Eros*) ora um estado da alma (*pathos*). O significado de encontro, que se relaciona com o de movimento, aparece neste belo trecho das suas *Enéadas*:

O Amor emanou do encontro da ardorosa contemplação com o objeto contemplado: como um olho pleno do que vê, como uma visão que tem em si a sua imagem. Provavelmente, seu nome (*Erôs*) vem daí, do fato de ele ter sido produzido pelo ato da visão (*horasis*). (PLOTINO, 2000, 105)

Remo Bodei explicaria depois que não importa se o ato da contemplação projeta idealmente esse ser amado porque, para que aconteça o amor, é preciso que as qualidades projetadas correspondam em alguma medida à realidade da qualidade do objeto daquelas projeções. Em certa medida, o amante inventa o amado, mas isso não quer dizer que ele pudesse fazê-lo à revelia completa deste. Tem de haver uma correspondência, ou seja, a invenção cria aquilo que pode ser criado (BODEI, 1991). É a mesma diferença que reside entre o diálogo e a fala esquizofrênica. Esta não encontra nenhuma ancoragem no outro nem na realidade.

Na concepção cristã, o amor é caridade (*charitas*) e, com a fé e a esperança, compõe as três virtudes teológicas. O amor é um fundamento. São Paulo disse: “se me falta o amor, nada sou” (*I Cor.*, 13, 2). “Agora, portanto, permanecem as três coisas, a fé, a esperança, e o amor, mas o amor é o maior” (*I Cor.*, 13, 13). Deus é amor (*Charitas*), conhecer Deus é conhecer o amor, o que é amar e se amado. Deus ama gratuitamente cada um dos homens e a humanidade, e isso é a graça divina. No seu estudo sobre o amor em Santo Agostinho, Hanna Arendt escreve: “o amor é a atitude face ao outro nascida da caridade. Remete para duas relações fundamentais: em primeiro lugar, ele deve amar o outro como a Deus, depois como a si mesmo” (ARENDDT, sd, 113). Santo Agostinho emprega três palavras *charitas*, *amor* e *dilectio*.

Amor é a força que faz. Além disso, Sto Agostinho apresenta o amor como uma espécie de lucidez. O amor não é cego. Como inclinação para o bem, o amor ilumina o caminho de uma boa escolha. Os trabalhos de interpretação de Arendt (ARENDR, sd.) e de Bodei (BODEI, 1998) sobre a *Ordo Amoris* de Agostinho são muito esclarecedores sobre essa inteligência do amor. Santo Tomás de Aquino também compreende a *charitas* como a virtude que está na origem das demais virtudes e que as torna verdadeiras. Além disso, também vê o amor como uma inclinação e uma atividade que leva o ser para o seu bem. E novamente estamos diante de imagens de movimento, busca e encontro.

A imensa literatura sobre o amor segue sendo produzida no mundo renascentista e moderno com Marcilio Ficino, Giordano Bruno, Leão Hebreu, Spinoza e sua concepção do “amor intelectual a Deus”, que aparece em sua *Ética*, além do trabalho fundamental de Kierkegaard e as suas *Obras do Amor*. Max Scheler, que exerceu grande influência nas reflexões contemporâneas sobre o amor, chegou a dizer que ele não se define, mas se intui. Joaquim Xirau (XIRAU, 1940) compreende o amor como uma possibilidade criadora, o que nos lembra, de certo modo, a pioneira definição de Empédocles. “Na concepção metafísica de Xirau, o amor é a chave que sustenta a arquitetura do mundo” (MORA, 2001, t. I, 110).

Recobrando os quatro amores apresentados por C.S.Lewis – afeição, amizade, Eros e caridade – eu gostaria de acompanhar um pouco mais de perto sua reflexão sobre a amizade. O modo como Lewis trata essa nobre forma do amor é um caminho para recuperarmos esse tema que fora tão importante na antiguidade, de Sócrates até Cícero, por exemplo. De acordo com Lewis, a amizade é tema esquecido na modernidade. Ela é o menos natural (o menos biológico) dos amores. Ela envolve os amigos em certa estranheza para os demais porque eles “se afastam da multidão”. Ela é um “mundo luminoso, tranqüilo e racional dos relacionamentos escolhidos”. A amizade é relação entre indivíduos, “no mais alto grau de individualidade”. É diferente do erótico em que um olha para o outro. Na amizade, lado a lado, os amigos olham juntos para a mesma coisa. É diferente do erótico também na falta de necessidade de se declarar: se o erótico pergunta “você me ama?”, o amigo pergunta: “você vê a mesma verdade do que eu?” Na amizade não há ciúme. A amizade é partilha. Ela não tem valor de sobrevivência, ela dá valor à sobrevivência⁹⁷ (LEWIS, 2013, 81-125).

⁹⁷ Vale notar a semelhança desse conceito daquilo que não importa em si como o que dá mais importância ao que importa entre Lewis e Scruton quando ambos falam da amizade.

Antes de comentar essas proposições de Lewis e de relacioná-las com o tema da leitura, proponho que observemos também o que diz Ortega y Gasset sobre o amor. Logo em seguida pretendo encerrar essa visão panorâmica sobre o amor com o casamento dela com a leitura. Veremos o que o leitor tem de amante e de amigo.

Ortega y Gasset dedicou uma série de textos ao tema do amor. Com a clareza que lhe é peculiar, Ortega faz uma bela descrição das modalidades e movimentos do amor. De início ele nos lembra, semelhante ao que faz Lewis, os diferentes tipos de amor. Ama-se pessoas, coisas, as artes, a ciência, a Deus. O amor às pessoas pode também variar entre um tipo materno, conjugal ou de amizade. Tal como Scheler (ver, por exemplo, o seu *Esencia y Forma de la Simpatia*), também Ortega faz um paralelo entre o amor e o ódio como movimentos da alma. Dentro de uma ideia agostiniana, ambos mostram um aspecto racional do amor e do ódio na medida em que eles significam, respectivamente, uma escolha, uma inclinação para o bem e para o mal. Assim, o amor é antes um apetite ou um desejo. Como lembra Ortega, na bela definição de Lourenço, O Magnífico, “l’amore è un appetito por la bellezza”. Mas é preciso prestar atenção ao fato de que nem todo desejo é amor. O desejo satisfaz-se na conquista ou aquisição. O amor é “um eterno insatisfeito” (ORTEGA Y GASSET, 1984). Ainda partindo de Santo Agostinho, Ortega diz que o amor é ir para o outro, um movimento de sair de si, “um processo na alma”. Esse sair de si não é perda da razão, mas a razão vital.

Santo Agostinho encontra uma definição que supera as definições do amor como apetite ou desejo. Essas definições têm de ser sempre bem explicadas para não confundir o amor com o simples querer. Para Santo Agostinho, “amor é gravitação em direção ao amado”. Na sua insuperável descrição: “*amor meus, pondus meum; illo feror, quocumque feror*/ Meu amor é meu peso; por ele vou aonde quer que eu vá” (Idem, 15). É uma bela imagem e bastante capaz de traduzir o sentido de que o amor é um eixo, e um organizador do movimento, uma inteligência do movimento em direção ao outro.

E esse movimento de encontro e doação é descrito ainda por Ortega com a imagem da flecha que fere o corpo. O sangue que corre em sentido contrário, cobrindo a flecha desde a ferida onde fomos atingidos, é o amor. Esse retorno em direção ao que nos atingiu, essa fluência, essa migração do que estava guardado dentro de nós em direção a um outro. São imagens que se repetem e que confirmam as noções de movimento, de encontro e de doação. Nesse ponto a *charitas* cristã é bastante clara em mostrar como doar é receber. Ela é a parte visível da graça. Amor que se oferece, sem esperar nada em troca, gera a graça do que vem de graça. Para Ortega, “amor e ódio são

centrífugos, são um ir virtual em direção ao objeto e são contínuos e fluidos” (Idem, 18). A diferença é que no ódio se vai contra o objeto e, no amor, se vai a favor. No amor nos sentimos unidos ao objeto, comprometidos com ele, em acordo, em comunhão. “Amar uma coisa é estar empenhado em que ela exista” (Idem, 20). Eis um sentido essencialmente cristão que informa nossa cultura. Como diz Joaquim Xirau, com a caridade “mudam para sempre os horizontes e as perspectivas da cultura ocidental. As questões ‘objetivas’ convertem-se em questões ‘pessoais’. O diálogo é substituído pela comunhão. E toda verdadeira purificação é confiança e comunhão” (XIRAU, 1940, 33).

Observando o relato de muitos escritores, a leitura é descrita por eles mais como vivência do que como procedimento. Essa leitura-vivência comumente é descrita como uma história de amor: os livros, autores e passagens que amamos. E quando dizemos que amamos um livro dificilmente estamos empregando o verbo amar como sinônimo do gostar muito, como quando dizemos que amamos maçã. Quando amamos um livro, seguimos amando algo que não terminamos de consumir mesmo depois de sua leitura ou releitura. O amor aparece aí em seu sentido mais autêntico, como quando dizemos amar alguém. Nestes casos, o amor parece constituir um princípio para a inteligência da obra, incorporando-a à própria experiência do leitor. O sentido de interpretação como decifração dos elementos lógico-rationais da obra parece insuficiente na recepção da obra de arte. Para além de todos os recursos intelectuais, e mesmo de um decisivo empenho racional, o leitor precisa disponibilizar-se para ser tocado pela obra. O leitor quer sofrer uma experiência na leitura, uma experiência que é própria da arte. Wallace Bacon e Robert Breen descrevem muito bem a experiência como uma experiência interativa, como são as demais experiências de vida. É um “tráfego entre sujeito e objeto” (BACON & BREEN, 1959, 5). Esse tráfego, tal como na experiência amorosa, não circunscreve e não isola nem um nem outro. O sujeito que ama não deixa de ser objeto e vice-versa. Isso faz do leitor também um artista, no sentido em que dizia Filostrato, como nos lembra Gombrich em seus ensaios sobre arte e ilusão (GOMBRICH, 1986). O leitor precisa e quer desenvolver uma espécie de atenção amorosa, e essa atenção imagina o outro, completando-o. Mas, completando-o para que ele seja o que é. C.S. Lewis caracteriza – como também fará Umberto Eco – a má leitura como aquela que usa o texto ao invés de recebê-lo (LEWIS, 2003; 115). Muitas vezes queremos tão somente usar um texto, mas isso não é ler. Alguém pode fazer sexo por dinheiro, mas isso também não é amar. Não funciona para que aconteça o que Borges

chamava fato estético, e que tenho chamado, de um jeito mais pobre, de comunicação literária e inteligência amorosa da obra de arte literária.

Na terceira das dez célebres cartas de Rilke para Franz Xavier Kappus, conhecidas como *Cartas a um jovem poeta*, o autor das *Elegias de Duíno* diz que “as obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas” (RILKE, 2013, 32). Dante Alighieri, ao encontrar seu mestre Virgílio, na *Comédia*, declara o “longo estudo e o grande amor” que o fez “buscar” o seu livro (ALIGHIERI, 1998; p. 28). Jorge Luis Borges falava sempre do fato estético como um acontecimento, como um encontro entre leitor e obra, que, segundo ele, não pede para ser definido: “El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua” (BORGES, 1980; 107). Ezra Pound dizia que “só a emoção perdura” e que o que realmente acontece na poesia é que “a linguagem está carregada, ou energizada, de várias maneiras”. (POUND, 1995; p. 23 e 37) Assim como estes, há muitos outros exemplos de grandes escritores que se referem ao amor como o motivo ou o modo de suas leituras. Será uma ingenuidade desses artífices? Será uma definição vaga para formas diversas da admiração? Será a simples manifestação de subjetividade inadequada a um espírito científico? Comentando as palavras acima citadas da carta de Rilke, o poeta americano E.E. Cummings, em conferência na década de 1950, aconselha aos estudantes de seu auditório: “Discordem delas tanto quanto quiserem, mas nunca as esqueçam; porque se as esquecerem terão esquecido o mistério que vocês têm sido, o mistério que serão, e o mistério que agora são” (CUMMINGS, 2003; 28).

Ora, essas palavras essenciais de Cummings se adéquam perfeitamente à inteligência amorosa da obra, que é um fragmento simbólico da experiência humana, um símbolo de humanidade. Essa inteligência amorosa é um modo voluntário de encontrar nos objetos da cultura, que são as obras de arte, um pouco do mistério que somos. O que só pode ser feito se nos esquecermos um pouco de nós e procuramos esse mistério no outro num gesto amoroso. A arte é ampliação do horizonte, nesse sentido. E esse olhar, essa atenção, essa contemplação tem paralelo perfeito com a definição de amor que encontramos até aqui e que se resume precisamente na descrição de Olavo de Carvalho do amor como atenção com o mistério que o outro é. Só essa atenção com o mistério que o outro é pode dizer alguma coisa sobre o mistério que eu sou, que nós somos. Esse talvez seja o sentido mais profundo, e, ao mesmo tempo, primeiro, de

encontro com as obras literárias. Um sentido que não depende de teoria alguma porque está no propósito mesmo da leitura.

Num pequeno e interessantíssimo ensaio sobre a leitura, W.H. Auden diz que “ler é traduzir, posto que não existem duas pessoas com idênticas experiências. Um mau leitor é um mau tradutor”⁹⁸ (AUDEN, 2003). A tradução nos remete à transposição de significados de uma língua para outra. Mas Auden aponta algo mais sutil aqui: a transposição de uma experiência para outra. Quem lê torna familiar uma experiência estranha. Além disso, Auden não hesita em identificar um mau leitor, que é aquele que ri onde deve chorar, que chora onde deve rir, que “é literal ali onde deveria parafrasear e parafraseia onde deveria ser literal” (idem). Isso configura uma habilidade, mas é preciso lembrar que uma habilidade capaz de traduzir experiência não é só uma técnica, envolverá também outras capacidades. Esse modo de ler literatura não é simples e nem é único. Como diz ainda Auden, à boa literatura correspondem diversos modos de ler, diferente do que ocorre com a pornografia, que tem um só. E devemos lembrar como esse argumento nos remete ao que diz que Roger Scruton. Mesmo assim, essas leituras não são infinitas, “e podem ordenar-se de um modo hierárquico”⁹⁹ (idem). As possibilidades são, portanto, múltiplas, mas não infinitas, e há um momento em que a pretensa leitura deixa de ser leitura e passa a ser pura invenção ou exercício absurdo. Essas diferentes leituras, além de finitas, não são igualmente válidas. Há uma diferença qualitativa dentro das possibilidades. Isso deve significar que há uma leitura superior às demais. Poderíamos dizer que essa leitura é a que mais se aproxima do coração da literatura, é a que mais faz vibrar o sentido completo de uma obra, a que dá uma resposta mais adequada ao propósito da literatura. Um livro, como diz Auden, diferente de um dicionário, não é passivo. Um livro não é passivo porque impõe-se ao leitor como um conjunto finito de significação, porque exige do leitor um certo acordo para entregar o que tem de melhor.

Essa atenção como comunhão imaginária da experiência, essa inteligência amorosa, configura um modo de ler, o modo empregado pelo bom leitor. Esse modo nos permite conhecer a interpretação para além das polêmicas em torno do conceito de interpretação. Nele, a interpretação é um exercício de compreensão que ocorre na tradução imaginária da experiência e das possibilidades alheias, no acolhimento delas e

⁹⁸ No original: “Leer es traducir, puesto que no existen dos personas con idênticas experiencias. Un mal lector es un mal traductor...”

⁹⁹ No original: “pueden ordenarse de un modo yerárquico”.

na animação delas. O leitor vai além da análise e entra em comunhão com o que lê. Ele dá vida ao que lê. É obvio que é isso que está em jogo no imenso conceito de catarse aristotélico. Quando descreve o tipo de envolvimento do leitor com o texto, Wolfgang Iser usa uma metáfora teatral, e fala do leitor como uma espécie de encenador. De fato um leitor, ao dar voz ao texto e às vozes do texto, ao imaginar o texto, é um encenador e é um ator. Interpretar o texto literário tem um sentido, então, em complemento com aquela atitude amorosa, uma troca de papéis. O leitor faz aquilo que prescreve Stanislavski como fundamental para se construir o personagem, ou seja, ver com o olhar do outro (STANISLAVSKI, 2013). Talvez Stanislavski tenha mesmo muito mais a ensinar sobre como ler, do ponto de vista prático, do que quase toda a teoria literária do século XX.

Ao apresentar um pequeno livro sobre técnica vocal para atores, Peter Brook faz dois comentários aos quais devemos prestar atenção. Primeiro: não há um modo certo de usar a voz, mas “milhões” de modos errados. Segundo: esses erros são erros porque negam aquilo mesmo que deveria ser afirmado, tornando a voz falsa, genérica. Assim, os exercícios para a voz não devem ser um caminho para o acerto específico, mas modos de libertar a voz para ela ser, de fato, a portadora de algo vivo. O uso errado da voz, como diz Peter Brook, "restringe o sentimento, contrai a atividade, embota a expressão, uniformiza a idiosincrasia, generaliza a experiência, embrutece a intimidade" (em: BERRY, 1991, 1)¹⁰⁰. Em resumo, o que deve estar vivo na voz é uma pessoa, não um protocolo sonoro. O leitor tem algo de semelhante com o ator. Ele parte de um texto silencioso e o anima com sua própria voz. Nesse sentido, a comparação entre leitor e ator nos permite justamente ampliar a ideia de interpretação que tanto pode limitar o conceito de leitura. Um leitor não interpreta um texto como um analista, mas sim, como um ator ou um encenador. Quando o ator interpreta a sua personagem, ele lhe dá vida. A sua presença física no palco ou na tela evidenciam essa afirmação. Um ator encarna um punhado de texto. Hamlet é um punhado de texto, Estragon é um punhado de texto. E quando um ator ergue da página esses punhados de texto, ele os está interpretando, e realizando a dimensão espiritual da arte. A sua simples matéria, texto, é capaz de migrar na comunicação quando se pronuncia. Também o leitor retira da inércia material do puro texto uma espécie de vida, também ele faz ouvir e ouve uma voz, que

¹⁰⁰ BERRY, Cicely. *Voice and the actor*. New York, Collier Books, 1991. No original: “constipate feeling, constrict activity, blunt expression, level out idiosyncrasy, generalize experience, coarsen intimacy”.

está em estado de tinta sobre o papel. Tanto o ator quanto o leitor captam algo de muito sutil das personagens que lêem. Eles não as explicam, embora as entendam, ou melhor, as compreendam. Eles fazem com que ganhem vida e isso só pode ser feito por meio de um aquecimento do que está frio e inerte sobre a página. A diferença entre o ator e o leitor é que aquele age em função dos outros, a sua platéia. O leitor, diferentemente, é ator, encenador e platéia ao mesmo tempo, ou seja, faz para si mesmo a cena.

É preciso empregar uma certa quantidade de energia para por em movimento a voz que o texto guarda como uma partitura. O conceito de *Stimmung*, como foi apresentado por Gumbrecht, reforça a nossa metáfora da atuação porque o leitor está procurando a voz do texto, o que quer dizer que ele está procurando uma afinação, ou seja, uma adequação, uma sintonia. Mas o leitor faz algo mais complexo do que o ator e o músico. Talvez possamos mesmo dizer que estes são derivações daquele. O ator e o músico são, antes, leitores. O leitor solitariamente executa a peça literária imaginada. Ele encontra o tom, dá vida aos personagens e encena todo o drama sozinho.

Isso quer dizer que o texto guarda essa voz. Ela pode ser transformada a cada interpretação, mas ela deve ser alterada sendo o que é. Cada atriz fará a sua Antígona, cada pianista fará a sua Sonata ao Luar. Mas para que sejam ainda essas peças, alguma coisa de Sófocles e alguma coisa de Beethoven estará sendo procurada em suas interpretações. A criação pode ter como motivo mais ou menos declarado uma outra obra. Todo escritor é também um leitor. Mas para ler ele sabe que há um momento em que simplesmente ele tem de ser humilde para ouvir o que está lá no livro que ele está lendo.

O leitor literário, quando encontra a obra, quando a compreende, ou seja, quando é lançado em sua rede maravilhosa de significados, quando sente tanto quanto os “efeitos de sentido” como os “efeitos de presença” sente-se entrando, enfim, numa existência superiormente interessante, um pouco como a personagem Luísa sente-se ao ler o bilhete do primo Basílio (QUEIROZ, 1970). No caso da personagem de Eça, porém, o texto que provoca essa elevação é feito de “sentimentalidades”. Na literatura, essa elevação é uma conquista mais difícil, fruto de um exercício da imaginação, da inteligência e da adequada vinculação emocional. Na literatura essa elevação a uma existência superiormente interessante é um produto intelectual. Vemos com os olhos da razão, dos sentidos e vemos com os olhos da experiência. Não podemos abandonar nenhuma dessas esferas pelas quais orbita o nosso conhecimento. Encontramos sentido

na interpretação e encontramos também uma outra espécie de sentido nessa dimensão complexa da intimidade que dificilmente podemos reduzir a uma explicação.

O bom leitor não manipula um objeto fora de si. Ele também está sob prova, ele também está sendo testado. Diante da obra de arte eu também sou experimentado, porque aquilo que importa não acontece do lado de fora, em ambiente controlado, mas do lado de dentro, na minha inteligência, na minha emoção, nos meus sentidos e no meu espírito. O inacabamento próprio da obra de arte do qual fala Ingarden, que faz com que ela seja um produto comum do artista e do observador, recebe a sua continuação na experiência viva desse observador. A presença é condição para que isso ocorra. É impossível amar a notícia de uma pessoa, e é impossível experimentar uma obra pela sua notícia.

Num ensaio de 1989, Joseph Epstein (EPSTEIN, 2014), considerando a importância dos romances em sua educação, reflete sobre os limites entre a instrução e o prazer na leitura de ficção. Epstein sabe que a grande literatura ocorre num ponto antes da bifurcação entre essas duas possibilidades. Ela reúne prazer e instrução. A literatura, assim, guarda uma sabedoria. Mas uma sabedoria que precisa ser experimentada. Como diz Robert Louis Stevenson, as obras de ficção “não penduram o leitor num dogma no qual ele logo depois deverá descobrir ser inexato; elas não lhe ensinam algo que ele logo depois deverá desaprender. Elas repetem, elas rearranjam, elas esclarecem as lições da vida” (apud EPSTEIN, 2014, 274). Elas representam a vida, ou seja, elas imaginam outras vidas. Isso significa que o leitor está inclinado a se deixar um pouco de lado para acompanhar esses outros elaborados artificialmente. O leitor alcança a literatura, aquilo que a obra põe em jogo, quando é o anti-narciso. Nas palavras de Stevenson, as obras de ficção:

desengatam-nos de nós mesmos, elas nos compelem a aprender com os outros; e elas nos mostram a rede da experiência, não como a podemos ver por nós mesmos, mas com uma mudança singular – aquele nosso ego monstruoso e desgastante, é, neste momento, abatido. (Idem, 274)

O sentido da apreciação, então, é evidente: precisamos acompanhar, experimentar, ou mesmo, viver a obra por um momento. Não há como substituir a leitura por um esquema. Como diz Epstein, concordando com Borges, ela não explica nem revela mas realiza, ou melhor dito, proporciona um outro tipo de conhecimento naquela “iminência de uma revelação que não se produz”. Como não sentir os ecos de Heráclito nessa

sentença? O mistério é aquilo sobre o que não se pode falar e também aquilo que não se pode falar porque não cabe em palavras. O mistério é mais visível pelo amor.

Em certa medida, entender e compreender são sinônimos, mas há uma sutil diferença entre elas. Entender liga-se diretamente à capacidade de apreensão, de perceber algo, de decifrar um sentido, de resolver um problema, de usar a razão no sentido de seus procedimentos lógicos. Compreender é algo mais. No verbete do dicionário Houaiss, a primeira definição para a entrada “compreender” é: “conter em si (...) estar ou ficar incluído; abranger(-se)” (HOUAISS, 2001, 778). Se alguém diz que te entende, isso pode ser diferente de quando alguém diz que te compreende. Entender alguém é entender as suas razões. Compreender alguém é, além, disso, sinalizar com o seu acolhimento, aproximá-lo e incluí-lo. Compreender é uma ação mais materna do que entender. A ideia de que a mãe compreende seus filhos tem a ver com o fato de que ela os sente como parte sua, e se sente como parte deles. Compreender é trazer para o seio. O seio é o centro, o âmago, o cerne de alguma coisa. Compreendo aquilo que coloco dentro de minha própria casa, sob o mesmo teto, dentro do mesmo conjunto, aquilo que incluo. Compreender é experimentar uma familiaridade, e abrir-se para uma inclusão. Compreender é uma disponibilidade amorosa.

O bom leitor, portanto, é aquele que quer compreender a obra literária e sabe que entendê-la é apenas uma função básica da compreensão. Entender é apenas um dos passos que podem elevá-lo a essa experiência mais sofisticada e mais valiosa. Sabemos que não é incomum, especialmente quando se fala de música e de poesia, que a arte não é para ser entendida. Se a compreensão, nesse sentido, for tomada como o modo próprio de se ver, ouvir e ler a obra de arte, poderemos entender também aquele movimento ambíguo em que a arte nos coloca entre a provocação e a consolação.

O ato da leitura implica uma valorização do que está sendo trocado entre o livro e o leitor. Lewis Hyde, num livro de excessivo olhar antropológico (HYDE, 2010), apresenta detalhadamente a ideia de que a obra de arte é uma doação que faz circular uma dádiva entre autor e público. Esse sentido permite, por exemplo, quando nos referimos a uma obra de arte, diferenciar a apreciação do consumo. Consumir é uma ideia que não alcança a grandiosidade de um evento em que se troca uma dádiva. O problema do livro de Hyde é que ele se demora demais numa confrontação simples com o mercado¹⁰¹. De qualquer modo, podemos dizer que não é possível atingir esse espírito

¹⁰¹ Tema importantíssimo, com grande bibliografia a respeito e enorme tradição filosófica. Não é nosso assunto diretamente, e seria demasiado arriscar além da sugestão dessa e de algumas mais ideias. Quem

de troca com uma atenção narcísica. Para receber aquilo que a obra pode entregar o leitor literário deve entregar-se. Para compreender a presença da obra, ele também deve estar presente.

A contemplação talvez sugira, como explica Ortega y Gasset no seu ensaio de 1925 intitulado *Ideas Sobre la Novela* (ORTEGA Y GASSET, 1952), uma passividade que não corresponde exatamente àquilo que faz o leitor. Mas o que faz o leitor? Que tipo de atenção lhe permitirá sentir a presença, participar da atmosfera, imaginar, interpretar, comover-se e analisar, tudo em conjunto? Que tipo de atenção, enfim, faz com que o leitor entenda e compreenda a obra? Certamente é algo maior do que a capacidade intelectual e memorativa de acompanhar a trama ou o assunto. Como diz Ortega y Gasset, a trama é “apenas o fio que reúne as pérolas do colar” (Idem, 402). Então, essa atenção é capaz de desenrolar esse fio, mas, como Teseu, sabe que ele apenas liga Ariadne e o Minotauro, liga amor e morte. O fio o ajuda a entrar e sair do labirinto, mas não o ajuda na luta contra o monstro solitário.

Segundo Ortega y Gasset, para ver é preciso olhar e, para olhar, é preciso fixar-se e, para fixar-se, é preciso ter atenção: “A atenção é uma preferência (...) é um foco de iluminação (...) deixando em torno (...) uma zona de penumbra e desatenção (...). Não se atenta para o que se vê, mas, ao contrário, vê-se bem apenas aquilo a que se atenta” (Idem). Ortega y Gasset cita e contesta o dito antigo de que *ignotti nulla cupido* (ao ignorado não se deseja), invertendo a sentença e dizendo que “só conhecemos bem aquilo que desejamos (...) o que nos interessa”¹⁰². Ele aponta um paradoxo que surge de sua afirmação: se só conhecemos aquilo pelo que nos interessamos, como interessar-se pelo que não se conhece ainda? Ortega y Gasset se refere a duas imagens para se perguntar: entre o turista e o lavrador, qual conhece melhor a terra, a paisagem? Nem o especialista interessado no proveito imediato dela, nem o circunstancial contemplador

explora essa sugestão de modo muito mais produtivo do que Hyde é, por exemplo, Roger Scruton que, em *Modern Culture* (SCRUTON,), vai mostrar as profundas ligações desse sentido com o motivo religioso da cultura. Na mesma linha poderíamos citar o Eliot de *Notas para uma Definição de Cultura* (ELIOT, 2011) ou George Steiner *No Castelo do Barba Azul* (STEINER, 1992) e, muito especialmente, *Real Presences* (Idem, 1991).

¹⁰² No original: “No se atiende a lo que se vê, sino al contrario, se vê bien sólo aquello a que se atiende. La atención es un *a priori* psicológico que actúa em virtu de preferencias efectivas, es decir, de intereses. (...) sólo conocemos bien aquello que hemos deseado en algún modo, o, para hablar mas exactamente, aquello que previamente nos interesa. (...) Hace falta que algún interés vital no demasiado premioso y angosto, organice nuestra contemplación, la confine, limite y articule, poniendo en Ella una perspectiva de atención (...). La atención es una preferencia...” (Ortega Y Gasset, *Ideas sobre la Novela*, em ORTEGA Y GASSET, 1957, vol. III)

do horizonte. O melhor é o intermediário entre os dois. O interesse puro ou o desinteresse puro impedem a ambos de ver bem. Por isso o filósofo espanhol aponta uma necessária combinação entre ação e contemplação. “Por isso também os romances dependem desse mínimo de paixão que sirva de suporte dinâmico e de perspectiva para nossa faculdade de ver”. Ortega descreve essa atenção, através da qual o leitor mergulha na leitura e retorna dela para a realidade, como uma espécie de sonambulismo. Esta talvez não seja uma imagem muito precisa na medida em que pode nos levar a crer num apagamento quase total da vigília. De qualquer modo, ela também remete a um estado de enleio que é sim condizente com a atenção da leitura.

Assim, a comoção deixa de ser um efeito circunstancial para ser um fundamento da compreensão da obra literária. O empenho intelectual na leitura literária não é apenas um esforço racional ou analítico. Mas também não devemos pensar que a inteligência da obra é só uma espécie de combinação entre o intelectual e o emotivo. Se considerarmos o conceito de *inteligência sentinte* de Xavier Zubiri (ZUBIRI, 2011), veremos que não se trata de equilibrar forças distintas (racional e sensível), mas que o ato de entender, próprio do humano, é a apreensão primordial da realidade. A inteligência sentinte é uma faculdade em que as duas potências, sensibilidade e inteligência, são contíguas. Essa formulação de Zubiri encontra um precedente na ideia kantiana de síntese entre sensibilidade e entendimento. Mas Zubiri vai mais fundo do que a produção de uma síntese e recupera o conceito de gnose do sentir, de Aristóteles, para avançar num modelo que trata a inteligência como aquilo que começa sentindo. A apreensão da realidade é, ao mesmo, tempo, a situação do homem na realidade. Zubiri fala em onze sentidos, e não mais em apenas cinco. Seriam eles: visão, audição, olfato, tato (contato-pressão), gosto (realidade fruível), sensibilidade labiríntica e vestibular, calor, frio, dor, cinestesia (sensibilidade ao movimento) e cenestesia (sensibilidade visceral, estar em si, sentido de intimidade). Não farei uma incursão pelo amplo campo da gnosiologia, embora esteja tratando de um aspecto, ou possibilidade, bastante específico dela. Entretanto, gostaria de considerar o tipo de inteligência que a arte nos propõe como um exemplo desse modelo de atualização proposto por Zubiri, em que entender é estar presente. Dentro daqueles sentidos por ele listados, podemos ver o gosto como realidade fruível. Para Zubiri, portanto, essa apreensão pelo gosto não é um fruir que vem depois de entender, mas é, em si mesmo, um fruir intelectual ou uma inteligência frutiva. A etimologia da palavra saber já aponta para o fato de que saber e sabor vêm do mesmo

lugar. A inteligência não é uma habilidade lógica, a mera capacidade de resolver problemas e equações formais. A lógica aceita a mentira, se ela funcionar no esquema formal. Mas a lógica nunca garante a verdade, e a inteligência se inclina para a verdade. Se não toda a inteligência, ao menos a inteligência amorosa, aquela que iluminava a o desejo e o olhar da filosofia, desse amor à verdade. O *insight* do entendimento, diz Bernard Lonergan, nasce do “desejo irrestrito, imparcial e desinteressado de conhecer” (LONERGAN, 2010, 22). A antiga conjugação do Belo, do Bom e do Verdadeiro matem-se viva na obra de arte, cuja compreensão é uma compreensão do todo pela harmonia.

No processo de conciliação das culturas oral e escrita, Paul Zumthor fala em amar os textos. Na sua descrição, esse amor se distingue inteiramente daquele fetiche sobre o texto que apontei anteriormente. Zumthor faz uma aproximação que ilumina, por fim, justamente, o sentido de uma inteligência amorosa:

Ora, o que é mesmo amar os textos? Isto não faz mais sentido que "amar os homens", as mulheres ou a humanidade! Não se pode amar senão um texto, da mesma forma que não se pode amar senão um ser ou dois ou três indivíduos. Não há "verdade", é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A "compreensão" que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. (Idem, 63)

O que diz Zumthor nos ajuda a compreender, ou enfatizar, a importante particularização do sentido do amor. Existe uma diferença de valor entre o discurso geral e a realidade empírica da pessoa, do indivíduo. Amar não é algo que se dá no geral, mas sim no específico da pessoa, na realidade empírica da pessoa. Por isso dizer que o drama literário é sempre feito para ser lido antes pelo indivíduo. O leitor é alguém capaz de compreender o que lhe diz respeito na ficção. A arte diz alguma coisa ao coração da experiência, não ao modelo de qualquer explicação. Ela fala com o indivíduo, com a pessoa. No final do *Retrato do Artista Quando Jovem*, depois de fazer um profundo arrazoado sobre a estética, retomando os conceitos da escolástica de Sto Tomás de Aquino de *integritas*, *consonantia* e *claritas*, Stephen termina o livro assim:

Vinte e seis de abril: Mamãe está pondo em ordem minhas novas roupas de segunda mão. Ela reza agora, diz ela para que eu aprenda em minha própria vida e longe de minha casa e amigos o que o coração é o que ele sente. Amém. Que assim seja. Bem-vinda, oh vida! Eu vou encontrar pela milionésima vez a realidade da

experiência e forjar na forja da minha alma a consciência incriada da minha raça.

Vinte e sete de abril: Velho pai, Velho artífice. Valha-me agora e sempre. (JOYCE, 1992, 249)¹⁰³

No final da longa jornada intelectual da formação do jovem artista, estamos ainda em casa, com a mãe, o pai e uma oração. Ela arruma as malas para a viagem do artista. As suas novas roupas são de segunda mão, ele vai forjar a consciência incriada da sua raça, ou seja, do que já existe. A invenção será descoberta. E tudo retorna à realidade da experiência para aprender “o que o coração é e o que o coração sente”. É exatamente o que disse Roger Scruton sobre a função da arte, nos entregar esse conhecimento do coração, “o mais precioso conhecimento que existe”.

Enquanto nos preocupamos com a mimese como representação do contorno das formas do mundo, deixamos passar a sua mais profunda e sofisticada operação: aquela que representa o movimento da vida. Essa operação só pode ser compreendida se nos integramos à ética de sua leitura. Nessa ética, o leitor imagina sentidos sempre a partir de uma abertura em relação à obra em si, à coisa em si, tal como ela se apresenta, ou seja, na sua parcialidade simbólica. A inteligência amorosa da obra de arte literária não se frustra com a impossibilidade de se comunicar da coisa-em-si porque sabe que a coisa-em-si é em si mesmo como ela se mostra. O leitor está envolvido com a obra. Desejando encontrar a voz que ela pronuncia, procurando compreender uma unidade possível a partir daquilo que ela pode apresentar em aparência. Ao inferir, entender, imaginar e completar conteúdos de uma forma, o leitor está jogando o mesmo jogo da vida. Não conhecemos as outras pessoas completamente, mas apenas aquilo que elas mesmas podem mostrar em seus aspectos parciais. Da mesma forma, não nos conhecemos a nós mesmos de maneira integral e definitiva, porque também nós nos apresentamos a nós mesmos em permanente trânsito entre o que somos e o que desejamos ser, entre os nossos dados e os nossos projetos. Como diz Julian Marias, entre nossas realidades e nossas irrealidades. E é por isso que nos conhecemos melhor na relação de uns com os outros. Descobrir o outro é descobrir a mim mesmo. O autoconhecimento é forjado no conhecimento de nós em relação aos outros. As obras de arte literárias imitam esse modo de ser das pessoas: querem dizer alguma coisa que não

¹⁰³ No original: “April 26: Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.
April 27: Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead”.

está completa. Elas se apresentam dramaticamente por aspectos possíveis para formar uma figura. As obras de arte literárias se parecem com pessoas. Para compreendê-las é preciso envolver-se e ater-se com generosidade a uma limitação semelhante à sua. Para compreender uma obra de arte literária é preciso ser um bom leitor, exercitar uma abertura para esse outro que ela é, agir dentro da ética que dá sentido à relação e ao símbolo, e exercitar, enfim, uma inteligência amorosa.

{ CONCLUSÃO }

Todo o percurso desta tese foi uma tentativa de compreender o sentido e a graça de ler literatura. O conceito de inteligência amorosa, aqui apresentado, procura nomear o que é mais próprio na comunicação literária. É a tentativa de nomear um modo de atenção e uma atitude de compreensão em relação às obras que lhes seriam mais adequados. Ao longo desta tese procurei mostrar a literatura como uma prática de imaginação e reconhecimento da experiência humana. Isso, fundamentalmente quer dizer uma prática da comunicação. E é essa ideia de comunicação que estabelece o horizonte ético da leitura. Nesse horizonte, pode-se ver, a literatura pressupõe uma circulação entre tempos e subjetividades de modo que nela o ser humano está sempre num permanente exercício comunicativo. Ela nunca se faz de isolamento.

Por isso comecei a fundamentar a tese com uma reflexão sobre o sentido moral da linguagem. A literatura é feita no idioma, na língua, na língua. A língua como meio de interação implica uma dimensão moral inadiável que não desaparece na literatura. Quando falamos e escrevemos, quando ouvimos e lemos, envolvemos e somos envolvidos por outros. As palavras são ditas por alguém para alguém. A literatura, com seu caráter mimético (que é reafirmado nesta tese) projeta exatamente isso nas suas ficções. Feita de palavras, ela encena a experiência humana imaginada dessa produção de sentidos e valores. Giuseppe Ungaretti diz numa entrevista de 1950 (UNGARETTI, 1974, 768), que livros de poesia são “livros destinados a moverem a imaginação” (*libri destinati a muovere la immaginazione*)¹⁰⁴. Esse movimento é causado por uma identificação entre a imaginação e a experiência. Ungaretti diz ainda que a poesia

se manifesta nos momentos de nossa palavra quando o que nos é mais caro, o que mais nos tem inquietado e nos agitado em nosso sentimento e no nosso pensamento, aquilo que pertence mais profundamente à própria razão de nossa vida, se mostra em sua verdade mais humana. (Idem, 769)¹⁰⁵

E isso que se mostra aí encenado na palavra, realizado simbolicamente na obra, isso “que se mostra em sua verdade mais humana” é o drama e a glória da vida, que não

¹⁰⁴ Onde Ungaretti diz poesia, entenda-se, a literatura. Ele desfaz, assim, as diferenças menores, chamando, como fez Aristóteles, a literatura em prosa ou verso de poesia.

¹⁰⁵ No original: “No so se la poesia posso definirsi. Credo e professo che sai indefinibile e che essa si manifesti nei momenti della nostra parola quando cio che ci è più caro, cio che di più ci há inquietato e agitato nei nostri sentimenti e nei nostri pensieri, cio che appartiene più profondamente alla ragione stessa della nostra vita, ci appaia nella sua verità più umana”.

se mostram por esquemas, que não se mostram em nenhuma ideologia, que não se mostram senão pela biografia, a escrita da vida, ainda que imaginada. Em outro texto, Ungaretti, falando sobre o artista na sociedade moderna, diz que a poesia tem por atribuição revelar alguma coisa do “fugitivo instante histórico”, mas, isso não pode ser confundido com o simples retrato de época ou retrato sociológico. A verdade que a poesia revela, institui a “solidão na qual uma pessoa humana se define igual às outras e totalmente diversa” (Idem, 855). Em algum momento de meu trabalho, senão em todo ele, afirmei que a leitura literária é um modo do homem reconhecer imaginativamente a sua singularidade e a sua humanidade.

A tese afirma, portanto, a centralidade da personagem e da voz no texto literário. Aquela permite que o leitor compreenda a imaginação de uma singularidade como a sua própria, esta propicia uma espécie de diálogo com a alteridade material do texto. A ideia de uma biografia imaginada, defendida especialmente a partir do capítulo 3, sustenta que a imaginação literária encena sempre a vida humana. Ela não é, nesse sentido, essencialmente descritiva, mas sim, dramática. E nesse drama, o que está em ação é sempre alguém. Alguém sobre quem o leitor põe uma atenção especial, digamos, uma atenção comovida e, ao mesmo tempo, imaginativa. Baseado sobretudo na obra de Roger Scruton procurei demonstrar como essas particulares imaginações não são peças soltas mas, muito pelo contrário, apesar de singulares, capazes de nos remeter ao fundamento da cultura. Sob a ética do encontro com outras vozes e com outras experiências imaginadas, vamos colhendo respostas e possibilidades daquilo que, como diz Scruton, a ciência não pode nos dar. A cultura nos ensina algo mais importante sobre os nossos valores e os nossos sentimentos. Essa é a sabedoria da imaginação à qual me refiro no capítulo 2.

Até então procurei, portanto, consolidar duas bases conceituais importantes para o desenvolvimento da tese. Primeiro, o sentido moral da linguagem, e, segundo, o horizonte ético da comunicação literária. Com isso podemos considerar a ideia de que a obra literária seja o símbolo da experiência e da cultura. A natureza comunicativa das obras e o seu necessário eixo que é a imaginação da experiência humana permite-nos dizer que a literatura é sempre uma encenação do contato do indivíduo com o outro, o que é uma forma de pronunciar a humanidade do indivíduo, não por meio de uma informação, mas, digamos, por uma hipótese de uma vivência. Toda literatura é,

portanto, a constituição simbólica de uma biografia imaginada e encena, assim, o drama moral da liberdade. Não só a narrativa, mas também a lírica porque toda lírica é a expressão de uma voz, e essa voz constitui uma hipótese de caráter, de personagem. Ler um poema é ouvir a voz de alguém, é imaginar alguém que não somos nós, e ouvir esse alguém. Toda leitura literária é um compartilhar da imaginação da vida.

A metáfora amorosa, então, nos ajuda a compreender a natureza de nosso encontro com os livros. Voltando mais uma vez ao belo depoimento de Tzvetan Todorov, é interessante notar que, em seu resgate do essencial, a palavra usada por ele para definir a sua relação com os textos seja *amor*. Ao perder o interesse “pelos métodos de análise literária”, ele passa “aos encontros com os autores”. Ele passa a se relacionar com as obras, não mais com os modelos. Ele passa a renovar o seu apetite. Como diria Borges, ele retorna à felicidade. E, como diz o próprio Todorov:

a partir daí, meu amor pela literatura não se via mais limitado à educação recebida em meu país totalitário (...). Hoje, se me pergunto porque amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver. (...) Mais densa e mais eloqüente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. (...) A literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2010; ps. 21, 23/4)

É muito significativo que Todorov, um expoente do formalismo e do estruturalismo, revise nesses termos sua relação com a literatura. E é importante lembrar que ele não está fazendo uma descoberta, que não aponta uma novidade, mas, ao contrário, retoma um sentido tradicional de leitura. A comoção catártica da poética de Aristóteles já aponta para isto, a imitação da vida na poética de Horácio já aponta para isso, a elevação alegre e exaltada do sublime de Longino já aponta para isto.

Então a leitura literária tem mesmo uma hermenêutica muito singular. A interpretação do texto literário não é um processo de análise, ao contrário, é um processo de reunião. O leitor literário não despedaça o texto, mas procura apreender sua unidade. O leitor literário interpreta um texto muito mais como fazem os atores e encenadores do que como fazemos nós, os professores de literatura. O leitor literário, o bom leitor, envolve-se com o texto e lhe dá vida. Por meio da imaginação e de uma afinação de vozes, o bom leitor encena o texto e se encontra com a voz do autor. Portanto, das muitas atividades que compõem o ato de ler literatura, provavelmente, o mais importante é amar. O amor é a maior premissa hermenêutica do leitor literário. As grandes obras, aquelas que podemos chamar de clássicas, e que são como uma espécie de sol em torno do qual orbitam todas as outras tentativas de escrita literária, são objetos para serem amados. Talvez nem sempre possamos responder a essa demanda como leitores de cada uma delas, mas é uma atitude amorosa o que realmente franqueia a compreensão de uma dessas obras e o seu sistema organicamente. Alguém disse certa vez que o conhecimento de Deus era semelhante ao conhecimento de uma pessoa. Você sabe que conhece a pessoa amada, mas qualquer explicação dessa pessoa será sempre incompleta, qualquer definição dela será sempre parcial. Você sabe que a conhece no essencial, sabe que pode confiar nela, sabe que ela lhe retribui uma energia afetiva semelhante, mas não sabe reduzir aquilo tudo num esquema apreensível que possa substituir a experiência real de viver com aquela pessoa. Uma obra literária tem algo parecido com isso. Não tem a mesma complexidade de Deus ou de uma pessoa real, mas só está ao alcance de quem dela se aproxima como quem se aproxima de um mistério vivo, não de um enigma. A leitura literária é uma espécie de relação. Qualquer apropriação, qualquer impaciência, qualquer desinteresse pelo outro, desfaz o elo entre o leitor e a obra, e a leitura passa a ser mera atividade mecânica. Sem a imaginação e a possibilidade da comoção, a literatura perde a graça. Sem a capacidade de imaginar o outro mundo que a voz do texto pronuncia, e sem a capacidade de deixar com que esse outro mundo diga alguma coisa ao nosso mundo real, a leitura passa a ser mero serviço burocrático.

Mas, como foi esclarecido, o amor não deve ser confundido com uma espécie de sentimentalismo. O amor é um conhecimento humilde, em que mais conhecemos aquilo mesmo que não apreendemos por completo. Por isso amar alguém é amar um mistério. Amar uma obra é amar algo que não acabamos de entender. O amor é, enfim, uma

forma de conhecimento. A imagem do bom leitor foi confrontada, portanto, com o seu oposto, ou seja, o mito de Narciso. Ao contrário deste que se apaixona apenas por sua própria imagem, o bom leitor se interessa pelo outro, o permanente outro da literatura. Um outro que, mesmo imaginário, é alguém com quem ele cria uma certa intimidade e identidade comoventes. E esse modo amoroso de ler não é nem accidental, nem significa, tampouco, um capricho de leitores muito suscetíveis. A ideia de um envolvimento motivador e transformador do público com a obra é um tema tratado desde a poética antiga, passando pela retórica e pela filosofia, atravessando o relato de muitos autores até a época contemporânea. Isso nos permite aceitá-lo como tema tradicional do saber literário. A leitura amorosa é algo constitutivo e decisivo para a cultura literária, algo que dá sentido à própria literatura porque confirma a sua essência, que é comunicar a experiência humana por meio da obra de arte verbal, ou seja, da condensação de um símbolo. Deste modo, mais do que uma técnica, a leitura da obra de arte literária provém de uma atenção, de uma disponibilidade e de uma cultura.

Creio não ser exagerado dizer que esta tese é um longo comentário sobre o velho problema proposto por Platão sobre a moralidade da poesia. No *Íon*, nas *Leis* e na *República* (livros II, III e X), ele se preocupa com a sedução da imaginação poética e seus efeitos perigosos, se comparados à razão filosófica, sobre a educação do cidadão. Seguindo esse indício, e lembrando o quanto as próprias obras de Platão têm de poéticas, podemos dizer que, de fato, o que estava em jogo não era uma avaliação da poesia, mas uma disputa de espaço político na polis. Assim, Platão diz que é melhor justificar a exclusão da poesia por “uma antiga questão com a filosofia” (*República*, X). Ou seja, a querela com a filosofia é só uma desculpa. Essa disputa, passada a situação política específica da cidade platônica, é substituída pela mais poderosa e essencial proximidade entre poesia e filosofia do que por suas diferenças.

Este mesmo tema, que ao longo da história gerou ataques e defesas da poesia, continua a ter uma forte influência sobre a teoria literária. Por isso a insistência de tentar encontrar um caminho de leitura que supere o que chamei de maquinaria técnico-ideológica que dominou a teoria e o ensino de literatura ocidental no século XX. Ainda na Grécia clássica, o problema platônico sobre a moralidade da poesia não demorou muito a encontrar uma resposta. Aristóteles elaborou uma teoria do discurso, do falar humano, na qual a imaginação poética não ocupa um lugar marginal ou oposto ao do

conhecimento, mas, ao contrário, é parte dele. A imitação não é uma diluição da verdade, mas um caminho para ela¹⁰⁶. A poesia para Aristóteles é alguma coisa mais filosófica e mais elevada que a história. A imaginação hipotética da poesia, quer dizer, a mimese, amplia a natureza para a compreensão humana, ela faz parte da nossa escala de credibilidade. No livro VIII da *Política*, Aristóteles fala diretamente sobre o valor das artes visuais, musicais e poéticas, na educação. Na *Física*, ele diz que “a arte conclui as coisas quando a natureza falha, ou imita as partes que faltam” (*Física*, II, 8).

Apesar dessa antiguidade, ainda é um problema contemporâneo saber o propósito e o valor de ler literatura, saber o lugar da arte na cidade. Um problema não é aquilo que não sei, mas, segundo Juliana Marias, aquilo que eu preciso saber. A necessidade de entender uma coisa, a torna problemática. Além da negatividade teórica que herdamos do século XX, além das pressões políticas que comprimem as consciências em ideologias, além do relativismo superficial que ameaça a própria noção de verdade, nossa época vive a ameaça do fim do livro, da literatura e da própria leitura.

A proposta de uma inteligência amorosa procura recuperar e compreender o que é mais próprio e mais valioso na atividade de ler literatura. Julian Marias fala das “raízes morais da inteligência”, fala que a “inteligência consiste sobretudo em abrir-se à realidade” (MARIAS, 2003, 14). Essa abertura é uma compreensão, e essa compreensão se distingue da mera esperteza que utiliza a realidade. Julian Marias faz essa diferença importante entre compreender e utilizar a realidade. Nesta tese persigo essa particularidade da compreensão no ambiente mais modesto da leitura das obras de arte literária. Se o filósofo procura entender a própria realidade e a vida humana, procurei apenas entender aquilo George Eliot chamou de “a coisa mais próxima da vida”, a arte. E, mais especificamente, a arte literária.

¹⁰⁶ Ver, por exemplo, a esse respeito, a obra de Olavo de Carvalho sobre a *Teoria dos quatro discursos*, em CARVALHO, 2013.

{ BIBLIOGRAFIA }

ABRAMS, A.H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. (trad: Alzira Vieira Allegro). São Paulo: Unesp, 2010;

ADLER, Mortimer J. *Aristóteles para Todos: uma Introdução Simples a um Pensamento Complexo* (trad. Pedro Sett-Câmara). São Paulo: É Realizações, 2010;

ADLER, Mortimer J. & DOREN, Charles Van. *Como ler livros: o guia clássico para a leitura inteligente*. (trad. Edward H. Wolff & Pedro Sette-Câmara). São Paulo: É Realizações, 2011;

AGOSTINHO, St^o. *Confissões*. (trad. J. Olliveir Santos e A. Ambrósio de Pina). Petrópolis: Vozes, 2011;

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1990;

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. (tradução: João Trentino Ziller. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: EdUnicamp; 2010;

ALTER, Robert. *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*. New York/London: W.W. Norton &Company, 1996;

ALVAREZ, Alfred. *A Voz do Escritor*. (trad. Luiz Antonio Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006;

ARENDT, Hanna. *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*; (tradução: Alberto Pereira Dinis). Lisboa: Instituto Piaget, s.d.;

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* (trad. Edson Bini). São Paulo: Edipro, 2009.

_____. *Metafísica* (tradução Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. *Retórica*. (trad. Edson Bini). São Paulo: Edipro, 2011.

_____. *Tratados de Lógica (Órganon II): Sobre la Interpretación. Analíticos Primeros. Analíticos Segundos*. (Int., trad., e notas: M. Candel Sanmartín). Madrid: Gredos, 1988;

- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: O Suicídio pela Sociedade*. (tradutor?), Rio de Janeiro: ed. Achiamé, s.d.;
- ASHFIELD, Andrew and DE BOLLA, Peter (org.). *The Sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996;
- AUDEN, W. H. *Poemas: edição bilíngue*. (tradução: José Paulo Paes e João Moura Jr.) São Paulo: Companhia das Letras; 1986;
- AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. (tradução: Raúl de Sá Barbosa). Rio de Janeiro: Topbooks, 1997;
- _____. *Ensaio de literatura ocidental*. (trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Marini de Macedo). São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012;
- BADIOU, Alain e TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor* (trad: Dorothée de Bruchard). São Paulo: Martins Fontes, 2013;
- BAILLY, Jean-Christophe. *A Tarefa do Leitor* (trad: André Telles). em: Revista Serrote, São Paulo: IMS, Julho 2012, nº 11, pg. 13-35;
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. (trad. Maria Margarida Barahona). Lisboa: Edições 70, 1974;
- _____. *S/Z*. (tradução: Lea de Abreu Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992;
- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from classical Greece to the present: a short history*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas vol. 1*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994;
- BERLIN, Isaiah. *Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 2002;
- _____. *Ideias políticas na era romântica: Ascensão e influência no pensamento moderno*. (Organização: Henry Hardy; tradução: Rosaura Eichemberg). São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

- BERNHARD, Thomas. *O Imitador de Vozes*. (tradução: Sérgio Tellaroli). São Paulo: Companhia das Letras, 2009;
- BERRIO, Antonio Garcia & FERNÁNDEZ, Teresa Hernádes. *Poética: Tradição e Modernidade*. (trad. Denise Radanovic Vieira). São Paulo: Littera Mundi, 2000;
- BIET, Christian & TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que Le Theater?* Paris: Gallimard, 2006;
- BIRKERTS, Sven. *Elegía a Gutemberg: El futuro de la lectura em la era eletrônica*; (trad. Espanhola: Danoel Manzannares). Madrid: Alianza Editorial, 1999;
- BLOOM, Harold. *A Anatomia da Influência: Literatura como modo de vida*. (trad: Ivo Korytowski e Renata Telles). Rio de Janeiro: Objetiva, 20013;
- BODEI, Remo. *As Formas da Beleza*. (trad. Antonio Angonese) Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005;
- _____. *Ordo Amoris: conflictos terrenos y felicidad celeste*; (traducción española: Marciano Villanueva Sallas). Valladolid: cuatro.ediciones, 1998;
- _____. *Che cos'è l'amore?*. Entrevista: Instituto Referendario: http://www.istitutoreferendario.it/?location=FILOSOFIA_1&item=510 ; 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, vol. 2*. Buenos Aires: Emecé, 1994;
- _____. *Poesia*. (tradução: Josely Vianna Baptista). São Paulo: Companhia das Letras, 2009;
- BORGES, Maria de Lourdes. *Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004;
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 2011;
- BRICOUT, Bernadette (org.). *O Olhar de Orfeu: Os Mitos Literários do Ocidente*. (trad. Lelita Oliveira Bonoit). SP: Cia das Letras, 2003;

BROCH, Hermann. *O Mal no Sistema de Valores da Arte*. Em: Broch, Hermann. Espírito e Espírito de Época: Ensaio sobre a cultura da modernidade. (trad: Marcelo Baches). São Paulo, Benvirá, 2014;

BRODSKI, Joseph. *Menos que um: ensaios*; (tradução: Sérgio Flaksman). São Paulo: Companhia das Letras, 1994;

BROOK, Peter. *La qualité du pardon: réflexions sur Shakespeare*. (tradução francesa de Jean-Claude Carrière). Paris: Éditions du Seuil, 2014;

BRUNS, Cristina Vischer. *Why Literature? The Value of Literary Reading and What it Means for Teaching*. New York: Continuum, 2011;

BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 2007;

_____. *Eu e Tu*. (trad: Newton Aquiles von Zuben). São Paulo: MOraes, 1979;

BURK, Michael. *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind (Routledge Studies in Rhetoric and Stylistic)*. NY: Routledge Books, 2012;

BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992 (trad. Magda Lopes);

CALVINO, Italo. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*; (trad: Roberta Barni). São Paulo: Cia das Letras, 2006;

_____. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*; (trad: Ivo Barroso). São Paulo: Cia das Letras, 1990;

CANETTI, Elias. *Auto-de-Fé*. (tradução Herbert Caro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982;

CARNEIRO, Flávio. *O Leitor Fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013;

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental 4 vols*. São Paulo: Leya, 2011;

CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*. (tradução Rita Canas Mendes). Lisboa: Edições Texto & Grafias, 2010.

CARVALHO, Olavo de. *Aristóteles em nova perspectiva: introdução à teoria dos quatro discursos*. Campinas: Vide Editorial, 2013.

_____. *Dialética Simbólica: Estudos reunidos*. São Paulo: É Realizações, 2007;

_____. *A Filosofia e seu Inverso e Outros Estudos*. Campinas: Vide Editorial, 2012;

_____. *Inteligência e Verdade*; (transcrição: Luciane Amato). Em: <http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/intver.htm>; 1994;

_____. *A Unidade de Sujeito e Objeto*. Em: <http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/sujobj.htm> consultado em 03 de março de 2014; Seminário de Filosofia, 1999;

CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger. *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*. Madrid: taurus, 2011;

CHARTIER, Roger. *Inscrever e Apagar: cultura escrita e literatura*. (trad. Luzmara C. Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007;

_____. *A Aventura do Livro: Do Leitor ao Navegador*. (trad. Reginaldo C.C. de Moraes). São Paulo: Unesp, 1998;

_____(org.). *Práticas da Leitura* (trad. Cristiane Nascimento). São Paulo: Estação Liberdade, 1996;

_____. *Os Desafios da Escrita* (trad. Fulvia Moretto). SP: Unesp, 2002;

CIARDI, John. *How does a Poem mean?*. EUA: Houghton Mifflin College; 1975;

CICERO, Marcus Túlio. *Discussões Tusculanas*. (tradução: Bruno Fregni Basseto). Uberlândia, MG: Edufu, 2014;

CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University, 2008;

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000;

CHARLES, Michel. *Rhétorique de La Lecture*. Paris: Éditions du Seuil, 1977;

COMPAGNON, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense*. (trad. Inglês: Carol Cosman). Princeton, Princeton University, 2004;

_____. *Literatura para quê?* (tradução: Laura Taddein Brandini). Belo Horizonte: EdUFMG, 2009;

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no século XX*; (trad: Verrah Chama). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012;

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. (trad: Sandra Vasconcellos). São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999;

CUMMINGS, E.E. *Eu: Seis Inconferências: Conferências Charles Eliot Norton 1952-1953*. (trad: Cecília Rego Pinheiro). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004;

DELGADO, Honório. *Lectura y Cultura, em: De La Cultura y sus artifices*. Madrid: Aguilar, 1961;

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. (tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro) São Paulo: Perspectiva, 2004;

_____. *De la Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967;

DICKINSON, Emily. *Poemas: edição bilíngüe*. (tradução: Augusto de Campos). São Paulo: Ed. Unicamp, 2008;

DOGUET, Jean-Paul. *L'Art comme Communication: pour une re-définition de l'art*. Paris: Armand Colin, 2007;

DOMINGUEZ, Antonio Garrido (org.) *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco, 1997;

DOS SANTOS, Mário Ferreira. *Tratado de Simbólica*. São Paulo: É, 2007;

DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997;

EAGLETON, Terry. *A ideia de Cultura* (trad: Sandra Castello Branco). São Paulo: UNESP, 2011;

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval* (trad: Mário Sabino Filho). Rio de Janeiro: Globo, 1989;

_____. *Sobre a Literatura: Ensaios* (trad: Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2003;

_____. *Sobre Espelhos e outros ensaios* (tradução Beatriz Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989;

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. (trad. Giovanni Cutolo). SP: Perspectiva, 1998;

_____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. (trad. Atílio Cancian). SP: Perspectiva, 2004;

_____. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. (trad. Hildegard Feist)SP: Cia das Letras, 1994;

_____. (org.). *História da Beleza* (trad. Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2004;

ECO, Umberto & CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não Contem com o Fim do Livro* (trad. André Telles). Rio de Janeiro: Record, 2010;

ELIOT, T.S. *Notas para a Definição de Cultura* (trad: Eduardo Wolf). São Paulo: É Realizações, 2011;

_____. *Ensaio*. (tradução: Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989;

ELLIS, John Martin. *Against Deconstruction*. Princeton: Princeton University Press, 1990;

_____. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the humanities*. New Haven: Yale University Press, 1999;

ENTRALGO, Pedro Laín. *Teoria y Realidad del Otro, vols. I e II*. Madrid: Revista de Occidente, 1961;

EPSTEIN, Joseph. *A Literary Education and Other Essays*. Edinburg: Axios Press, 2014;

FAGUET, Émile. *A arte de ler*. (trad. Adriana Lisboa). Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2009;

FEAGIN, Susan L. *Reading with Feeling: the aesthetic of appreciation*. NY: Cornell University Press, 1996;

FISCHER, Steven Roger. *História da Leitura*. (trad. Claudia Freire). São Paulo: Unesp, 2005;

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design da comunicação*; (trad: Raquel Abi-Sâmara). São Paulo: Cosac&Naif, 2007;

FOSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. (trad. Sérgio Alcides) São Paulo: Globo, 2008;

FOSTER, Thomas C. *Para Ler literatura como um Professor: um guia ágil e curioso que ensina a ler nas entrelinhas*. (trad. Frederico Dentello). São Paulo: Leya/Lua de Papel: 2010;

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* (trad: Antonio Fernando Cascais). Lisboa: Vega/Passagens, 2012;

FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo*, em: *Freud – Obras Completas vol. 12* (tradução: Paulo Cezar de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010

FRIEDLANDER, Paul. *Plato: An Introduction*. Princeton: Princeton University Press, 1969;

FRY, Paul H. *Theory of Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 2012;

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. (trad: Marcus de Martini). São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. *The educated imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1964;

_____. *Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética* (trad: Sandra Vasconcelos). São Paulo: Nova Alexandria, 2000;

_____. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*; (trad: Flávio Aguiar). São Paulo: Boitempo, 2004;

GADAMER, Hans-George. *Hermenêutica da Obra de Arte* (trad: Marco Antonio Casanova). São Paulo: Martins Fontes, 2010;

GARBER, Marjorie. *The Use and Abuse of Literature*. New York: Anchor Books, 2012;

GAUT, Berys. *Art, emotion and ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2009;

GIBSON, John. *Fiction and the weave of life*. Oxford: Oxford University Press, 2007;

GILSON, Étienne. *Introdução às Artes do Belo: O que é filosofar sobre a arte?* (trad. Érico Nogueira). SP: É realizações, 2010;

_____. *Lingüística y Filosofía: Ensayos sobre las Constantes filosóficas del Language*. (trad. Francisco Béjar Hurtado). Madrid: Gredos, 1974.

GINSBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: Nove Reflexões sobre a Distância* (trad. Eduardo Brandão) SP: Cia das Letras, 2001;

_____. *O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício*. (tradução: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão). São Paulo: Companhia das Letras, 2007;

GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. (trad: Lilia Ledon da Silva). São Paulo: É Realizações, 2009;

GOETHE, J.W. *Escritos Sobre Literatura*. (trad: Pedro Süssekind). Rio de Janeiro: 7Letras, 2012;

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*; (tradução: Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1986;

GRASSI, Ernesto. *Arte como Antiarte: teoria do belo no mundo antigo*. (trad. Antonieta Scarabelo). São APulo: Duas Cidades, 1975;

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhem. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*. (tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012;

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. (trad: Lawrence Flores Pereira). São Paulo: editora34, 1998;

_____. *Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio, 2012;

_____. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. (tradução: Ana Isabel Soares). Rio Ed Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010;

_____. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. (tradução: Ana Isabel Soares). Rio Ed Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014;

HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. (trad. Margot P. Malnic) SP: Perspectiva, 1975;

HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts modern problems*. Princeton University Press, 2001;

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. SP: Hedra, 2006;

HEANEY, Seamus. *Poemas*. (tradução: José Antonio Arantes). São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia* (trad. Samuel Ramos). México: Fónodo de Cultura Económica, 1997;

HORÁCIO. *Arte Poética em Poética Clássica* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 2005;

HERRERO, David Estrada. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. (trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965;

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. (tradução: Johannes Kretschmer). Ed. UERJ, 1996;

_____. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. (tradução: Johannes Kretschmer). São Paulo: Editora 34, 1996;

JACOBS, Alan. *The Pleasures of Reading in an Age of Distraction*. New York: Oxford University Press, 2011;

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico*. (trad. Leonidas Hegenberg e Octanny S. da Mota) São Paulo: Cultrix, 1971;

_____. *Filosofia*. (trad. Espanhola: Fernando Vela). Madrid: Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1958;

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria da Literatura*. (tradução: Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994;

JESPER, Svenbro. *A Grécia Arcaica e Clássica: A invenção da leitura silenciosa*; em: CAVALLO & CHARTIER (org.) *História da leitura no mundo Ocidental, vol. 1* (trad. Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antonio de Macedo). São Paulo: Ática, 1998;

JOUBE, Vincent. *A Leitura*; (tradução: Brigitte Hervor). São Paulo: Unesp, 2002;

_____. *Entrevista com Vincent Jouve, autor de A Leitura*; Rio de Janeiro: Leitura em Revista, cátedra UNESCO de leitura PUC-Rio, nº 1, outubro de 2010;

_____. *Por que Estudar Literatura?*; (tradução: Marcos Bagno e Marcos Maciolino). São Paulo: Parábola, 2012;

KAUFMANN, Pierre. (Ed. e org.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. (tradução: Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996;

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de K. Kaváfis* (tradução Ísis Borges da Fonseca). São Paulo: Odysseus, 2006;

KERNAN, Alvin. *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press, 1992;

KIVY, Peter. *The Performance of Reading: an essay in the philosophy of literature*. Cambridge: Wiley-Blackell, 2009;

_____ (org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*; (trad: Euclides Luiz Calloni). São Paulo: Paulus, 2008;

KOLAKOWSKI, Leszek. *A Presença do Mito*; (trd: José Viegas Filho). Brasília: UnB, 1981;

KRAUS, Karl. *Aforismos*. (tradução: Renato Zwick). Porto Alegre: Arquipélago, 2010;

LAMARQUE, Peter. *The philosophy of literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

_____. *Work & object: explorations in the metaphysics of art*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LAMARQUE, Peter & OLSEN, Stein Haugon. *Truth, fiction and literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. (tradução: Ana M. Goldberg Coelho e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1980;

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de Psicanálise* (tradução: Pedro Tamen). São Paulo: Martins Fontes, 2001;

LAVELLE, Louis. *O Erro de Narciso*. (trad: Paulo Neves). São Paulo: É Realizações, 2012;

_____. *A consciência de si*. (trad: Lara Christina de Malimpensa). São Paulo: É Realizações, 2014.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Arte e Realidade*, em: Idem, *Aprendendo a Pensar vol. II*. Petrópolis, 2000;

LEE, Gerald Stanley. *The Lost Art of Reading (Classic reprint)*. EUA: Forgotten Books, 2012;

LESSING, Gottold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*; (trad: Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 2011;

LEWIS, C.S. *A Abolição do Homem* (trad. Remo Mannarino Filho). SP: Martins Fontes, 2005;

_____. *A Experiência de Ler* (trad: Carlos Grifo Babo). Porto: Elementos Sudoeste, 2003;

_____. *Os Quatros Amores*. (trad: Paulo Salles). São Paulo: Martins Fontes, 2013;

LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de estética da Recepção* (trad. Luiz Costa Lima). SP: Paz & Terra, 2011;

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. SP: Cia das Letras, 2010;

LLOSA, Mario Vargas. *La Civilización del Espectáculo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012;

LODGE, David. *A Arte da Ficção* (trad. Guilherme da Silva Braga). Porto Alegre: L&PM, 2010;

[LONERGAN, Bernard](#). *Insight: Um estudo do conhecimento humano*. (trad: [Mendo Castro Henriques](#) e Artur Morão). São Paulo: É Realizações, 2010;

LONGINO. *Do Sublime*. (trad. Filomena Hirata). SP: Martins Fontes, 1996;

LOPES, Silvana Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994;

MACLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (trad. Décio Pignatari). SP: Cultrix, s.d.;

_____. *El Medio Es el Mensaje* (trad. Quentin Fiore). Madrid: Paidós, 1995;

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações* (trad. Fernando Scheibe). Florianópolis: Ufsc, 2010;

MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (trad. Lenita R. Esteves). Rio de Janeiro: Imago, 1996;

_____. *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea* (trad. Miguel Tâmen). Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999;

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. (trad.: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch). São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

MARGIT, Frenk. *Entre la Voz y el Silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económico, 2005;

MARIAS, Juan. *Historia de la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962;

_____. *Antropología Metafísica: a estrutura empírica da vida humana*. (tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza). São Paulo, Duas Cidades, 1971;

_____. *Experiencia de la Vida*. Madrid: Revista de Occidente, 1972;

_____. *Obras (10 vols.)*. Madrid: Revista de Occidente, 1981;

_____. *El Tema del Hombre*. Madrid: Revista de Occidente, 1943;

MAY, Simon. *Amor: uma história*. (trad: Maria Luiza Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012;

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*; (tradução: Irene Hirsh). São Paulo: Cosac Naify, 2005;

MERQUIOR, José Guilherme. *Em torno da Estética da Recepção*; em: *O Elixir e o Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *A Natureza do Processo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982;

_____. *De Praga a Paris: o surgimento, a mudança e a dissolução estruturalista*. (trad: Ana Maria de Castro Gibson) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991;

_____. *Razão do Poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013;

MEYER, Michel. *A Retórica*. (trad. Marly N. Peres) SP: Ática, 2007;

MIALL, David S. *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*. EUA: Peter Lang Publishing, 2006;

MIERDAMA, John. *Slow Reading: Os Benefícios e o Prazer da Leitura Sem Pressa* (trad. Cristina Cupertino). SP: Octávio, 2011;

MILLER, J. Hillis. *A Ética da Leitura*. Em: *A Ética da Leitura: ensaios 1979-1989*. (trad. Eliani Fittipaldi e Kátia Orgerg). Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MONTERROSO, Augusto. *Viaje al Centro de la Fábula*. Madrid: Alfaguara, 1999;

MORA, Ferrater J. *Dicionário de Filosofia* (5 tomos). (trad. Ed. Loyola). São paulo: Loyola, 2001;

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*; (tradução: Paulo César de Sousa). São Paulo: Companhia das Letras, 2006;

_____. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral (1873)*. Em: *Obras Incompletas*. (tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1996;

NOHL, Herman. *Introducción a La Ética: Las experiencias éticas fundamentales*. (trad. Espanhola: Mariana Frenk). México: Fondo de Cultura Económica, 1952;

NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

NYGREN, Anders. *Érôs et Agapè: la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*. (traduction: Pierre Jundt). Paris: Aubier, 1962;

OLSEN, Stein Haugon. *The end of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987;

ORTEGA Y GASSET, José. *O Homem e a sua gente: inter-comunicação humana*. (trad. J. Carlos Lisboa). Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973.

_____. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Ediciones del Occidente, 1984;

_____. *Adão no Paraíso e outros ensaios de estética*. (tradução: Ricardo Araújo). São Paulo: Cortez, 2002;

_____. *A Desumanização da Arte*; (trad: Ricardo Araújo). São Paulo: Cortez, 1999;

_____. *Que és leer?* (Em: *Missión del Bibliotecário*). Madrid: Ed. Revista del Occidente, 1967;

_____. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Catedra, 1984;

_____. *La Idea de Principio en Leibniz y la Evolución de la Teoria Deductiva*. Buenos Aires: Emecé, 1958;

PAMUK, Ohran. *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*. (trad. Hildegard Feist) SP: Cia das Letras 2011;

PÉPIN, Charles. *Quand la Beauté nous Sauve: Comment un paysage ou une oeuvre d'art peuvent changer notre vie*. Paris: Marabout, 2013;

PERINI, Marcelo. *Quatro lições sobre a ética de Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2006;

PIAGET, Jean. *Estruturalismo*. (trad: Moacir Renato de Amorin). São PAULO: DIFEL, 1979;

PIGLIA, Ricardo. *Último Lector*. (trad. Heloisa Jahn). São Paulo: Cia das Letras, 2006;

- PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética?* SP: Ateliê Editorial, 2005;
- PINTO, Júlio Pimentel. *A Leitura e seus Lugares*. SP: Estação Liberdade, 2004;
- PIRANDELO, Luigi. *O Humorismo* (trad. Dion David Macedo). SP: experimento, 1996;
- PLATÃO. *Oeuvres Complètes* (trad. do grego Luc Brisson). Paris: Flammarion, 2008;
- POE, Edgar Allan. *Poética: Textos Teóricos*. (trad. Helena Barbas) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.;
- POJMAN, Louis P. & VAUGH, Lewis. *The Moral Life: An Introductory Reader in Ethics and Literature*. NY: Oxford University Press, 2000;
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. (trad. Carlos Vogt). Campinas: Ed. Pontes, 2011;
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. (trad. Lúcia Miguel Pereira). São Paulo: Globo, 1994.
- RAIMONDI, Ezio. *Un'Etica del Lettore*. Bologna: Il Mulino, 2007;
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, 1972;
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. (trad. Mônica Costa Neto). SP: Ed. 34, 2009;
- RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. (trad. Mônica Costa Neto) SP: Ed. 34, 2009;
- REALE, Giovanni. *Platão: história da filosofia, vol. III*. (trad: Henrique Claudio de Lima Vaz e Marcelo Perine). São Paulo: Loyola, 1994;
- _____. *O Saber dos Antigos: terapia para os tempos atuais*. São Paulo: Loyola, 1999;

_____. *Aristóteles: história da filosofia, vol. IV.* (Trad: Henrique Claudio de Lima Vaz e Marcelo Perine). São Paulo: Loyola, 1994;

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média.* (Trad: ?). São Paulo: Paulus, 2005;

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica.* (trad. Ivone C. Benedetti) SP: Martins Fontes, 2004;

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva* (trad. Dion David Macedo). SP: Loyola, 2000;

_____. *Teoria da Interpretação: O discurso e o excesso de significação.* (trad. Artur Morão) Lisboa: Edições 70, 2009;

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação.* (trad. Artur Mourão). Lisboa: Edições 70, 2009;

_____. *Amor e Justiça.* (trad: Miguel Serras Pereira). Lisboa: Edições 70, 2012;

ROCHA, André Menezes. *A História dos Discursos sobre as Paixões nas Tusculanas de Cícero.* In: Cadernos Espinosanos / Estudos Sobre o século XVII. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 1996-2011. Periodicidade semestral. ISSN: 1413-6651;

ROCHA, João Cezar de Castro. *Mimesis: Erich Auerbach em exílio (2).* Rascunho: o jornal de literatura do Brasil – versão online;
<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/mimesis-erich-auerbach-em-exilio-2/>; acessado em 31 de julho de 2014;

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010;

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e Cultura: A Experiência Cultural na Era da Informação.* Lisboa: Presença, 1994;

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de Psicanálise* (tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;

ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. (tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz). São Paulo: Ediouro, 2003;

SÁ, Sérgio de. *A Reinvenção do Escritor: Literatura e Mass Media*. Belo Horizonte: UFMG, 2010;

SÃO VITOR, Hugo de. *Didascálicon da Arte de Ler*. (introdução tradução e notas: Antonio Marchionni). Petrópolis, RJ: Vozes, 2001;

SARTRE, Jean Paul. *Huis clos, suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947;

SCHELER, Max. *Esencia y Formas de la Simpatía*; (tradução espanhola: José Gaos). Buenos Aires: Llosada, 1942;

_____. *L'homme du ressentiment*. Paris: Galimard, 1958;

_____. *Muerte y Supervivencia: Ordo Amoris*; (tradução espanhola: Xavier Zubiri); Madrid: Revista de Occidente, 1934;

_____. *Saber y la cultura (el)*. (trad. Esp.). Santiago: Livraria Cultura, 1937;

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutica: Arte e Técnica da Interpretação* (trad. Celso reni Brada). Petrópolis: Vozes, 1999;

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. Chicago: St. Augustines Press, 2015;

_____. *Culture Counts: faith and feeling in a world besieged*. New York: Encounter Books, 2007;

_____. *Beleza*. (trad. Hugo Langone). São Paulo: É Realizações 2013;

_____. *Guia de Filosofia para Pessoas Inteligentes*. (tradução: Maria João Madeira). Lisboa: Guerra e Paz, 2011;

_____. *Kant*. (trad. Denise Bottmann). Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Modern Culture*. Ebook. New York: Continuum, 2005;

_____. *Sexual Desire: A philosophical investigation*. London: Bloomsbury Reader; 2012;

_____. *The Soul of the World*. Princeton: Princeton University Press, 2014;

_____. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. New York: Bloomsbury Academic, 2009;

SÊNECA. *As Relações Humanas: A amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte*. (trad: Renata Maria Pereira Cordeiro). São Paulo: Landy, 2007;

SHAKESPEARE, William. *Tragédias e Comédias Sombrias* (trad: Bárbara Heliodora). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006;

SONTAG, Susan. *Contra La Interpretación y Otros Ensayos* (trad. Horacio Vázquez Rial). Barcelona: Seix Barral, 1984;

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige/PUF, 2004;

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*; (trad: Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013;

_____. *A Preparação do Ator*; (trad: Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989;

_____. *A Criação de um Papel*; (trad: Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990;

STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul: notas para um redefinição da cultura* (trad: Miguel Serras Pereria). Lisboa: Relógio d'Água, 1992;

_____. *Nenhuma Paixão Desperdiçada: ensaios* (trad. Maria Alice Máximo). Rio de Janeiro: Record, 2001;

_____. *Extraterritorial: A Literatura e a Revolução da Linguagem*. (trad. Júlio Castañon Guimarães). SP: Cia das Letras, 1990;

- _____. *Sobre la Dificultad y Otros Ensayos* (trad. Adriana M.D. Enciso). México: Fondo de Cultura Económica, 2001;
- STENDHAL. *Do Amor* (trad: Roberto Leal Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1999;
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. (trad. Enid Abreu Dobránszku). Campinas: Papirus, 1996;
- TRILLING, Lionel. *La imaginación Liberal: ensayos sobre literatura y sociedad*. (tradução espanhola). Barcelona: EDHASA, 1995;
- TRILLING, Lionel. *O significado de uma ideia literária; em: Literatura e Sociedade*. (trad.: Rubem Rocha Filho). Rio de Janeiro: Lidador, 1953.
-
- ULIN, David L. *The Lost art of reading: why books matter in distracted time*. Seattle: Sasquatch Books, 2009;
- UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d'un Uomo: Saggi e Interventi*. Milano: Mondadori, 1974;
- VOEGELIN, Eric. *Reflexões Autobiográficas*. (tradução: Maria Inê de Carvalho). São Paulo: É Realizações, 2007;
- WEIL, Eric. *Filosofia Moral*. (trad. Marcelo Perini). São Paulo: É Realizações, 2011;
- WEIL, Simone. *Attente de Dieu*. Paris: Fayard, 1985;
- WORDSWORTH, William & COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Oxford: Oxford University Press – Oxford World's Classics; 2013;
- XIRAU, Joaquim. *Amor y mundo*. Mexico, DF: Fondo de Cultura Económica, 1940;
- YOUNG, R.V. *At War With the Word: Literary Theory and Liberal Education*. New York: Isis Books, 1999;
- ZANGWILL, Nick. *The Metaphysical of Beauty*. NY: Cornell University Press, 2001;

ZUBIRI, Xavier. *Cinco Lecciones de Filosofia*. Madrid: Editorial Moneda y Credito, 1970;

_____. *Inteligência e Realidade*; (tradução: Carlos Nougué). São Paulo: É Realizações, 2011;

_____. *Inteligência e Razão*; (tradução: Carlos Nougué). São Paulo: É Realizações, 2011;

_____. *Inteligência e Logos*; (tradução: Carlos Nougué). São Paulo: É Realizações, 2011;

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. (tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Diniz Pochat). Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010;

_____. *A Letra e a Voz: a literatura medieval*. (tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993;

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. (tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Feneruch). São Paulo: Cosac Naif, 2007.